



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

INVESTIGACIÓN-PRODUCCIÓN EN EL ARTE DEL FOTOPERFORMANCE COMO
UNA PROPUESTA DE TRANSFORMACIÓN DEL DOLOR EN UNA POÉTICA DE LA
IMAGEN CORPORAL

TESIS

PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

CAROLINA ARTEAGA ROMERO

DIRECTORA DE TESIS

MTRA MARÍA DEL CARMEN ROSSETTE RAMÍREZ (FAD)

SINODALES

DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ (IIE)

MTRA. LAURA EVANGELINA BUENDÍA RUÍZ (FAD)

DRA. DIDANWY DAVINA KENT TREJO (FFYL)

DR. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA (PAD)

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 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.

CAROLINA ARTEAGA ROMERO

Investigación-producción en el arte del
fotoperformance como una propuesta de
transformación del dolor en una poética
de la imagen corporal.



ÍNDICE

Dedicatoria y Agradecimientos.....	9
Introducción.....	11

CUADERNO I

LA PERFORMANCE, ESTRATEGIA PARA LA ALQUIMIA DEL DOLOR

A. La performance.....	19
A. I. Definición etimológica.....	20
A. II. Disciplinas que la anteceden.....	21
A. III. Definiciones de la performance desde el arte.....	22
A. IV. Antecedente de artistas y corrientes.....	23
A. V. Categorías de la performance en las tecnologías de la información y la comunicación.....	31
A. VI. Metaformance Humedad Expansiva.....	34
B. La performance como productora de conocimiento.....	40
C. El cuerpo del performer en estado de dolor.....	43

CUADERNO II

EL CUERPO EN LA PERFORMANCE, PLANTEAMIENTO TÁNTRICO PARA LA ALQUIMIA DEL DOLOR

A. El cuerpo imaginal.....	49
A. I. La piel.....	50
A. II. Recapitulando, una historia personal.....	52
B. Videoperformance <i>La casa en el centro</i>	56
C. Videoperformance <i>El cuerpo del dolor III</i>	68
D. El cuerpo de sentido.....	80
E. El cuerpo del dolor	88

CUADERNO III

LA IMAGEN EN LA *PERFORMANCE*

A. Nuevas plataformas.....	97
A. I. Idea/Partitura.....	98
A.II. Foto/Video- <i>Performance</i>	101
A. III. Desterritorialización.....	103
A.IV. Más allá del registro.....	104
B. La <i>performance</i> es el proceso de investigación.....	105
B. I. Diario de navegación.....	107
B. II. Esquemas dinámicos complejos.....	110
B. III. Laboratorio de alquimia corporal.....	116
B. IV. Manifiesto.....	116
C. Imagen sonora.....	117
REFLEXIONES FINALES A PARTIR DE UN <i>PERFORMANCE</i>	122
FUENTES DE INFORMACIÓN.....	128

Dedicatoria

Al universo y las fuerzas que lo contienen
a mi cuerpo energético
y a todas las guerreras comprometidas con la sanación.

Agradecimientos

A los maestros que ya pasaron por aquí y que hacen más fácil el camino:
Dra. Ascensión Moreno González (tutora, Directora del Máster: Arte para la transformación social, la inclusión y el desarrollo comunitario: Mediación Artística, Universidad de Barcelona).

Dra. Assumpta Bassas (co-tutora, Universidad de Barcelona).

Silvia Gubern (performer y sanadora. Barcelona).

Dr. Manuel Vason (Investigador y fotoperformer, Italia-Londres).

Mtro. Santiago Cao (Investigador y performer, Argentina-Brasil).

Dra. Lorena Méndez Barrios (La Lleca).

Dra. Maya Aguiluz Ibargüen (Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM).

Dr. Alejandro Byrd Orozco (Investigador en Comunicación, FES-Acatlán, UNAM).

Oscar Velázquez (OV Yoga)

Seminario de Investigación Avanzada en Estudios del Cuerpo (ESCUE).

Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP).

Al Doctor Francisco Javier Mera Pavón, de la Unidad Familiar 33 (IMSS)

A las personas que están presentes todo el tiempo:

Familia Arteaga Romero

Claudia Cabrera Meléndez, Vanessa Itzigueri Larios Robles, Alma Gabriela Sámano

Elena Becerra y Nikté Flores

Edgar Nebot, Martín García de Malinalco, Enrique Haneine

A mis alumnos de yoga

*Esta tesis se realizó en el marco del
Programa de Becas de la Coordinación de Estudios de Posgrado (CEP) y el
Programa de Movilidad Internacional para estancia de investigación en la
Universitat de Barcelona, España.*

Introducción

A continuación se presenta una investigación procesual para obtener el grado de Maestra en Artes Visuales, por parte de la Facultad de Artes y Diseño, de la Universidad Nacional Autónoma de México, que lleva como título: Investigación-producción en el arte del fotoperformance como una propuesta de transformación del dolor en una poética de la imagen corporal, realizada con el apoyo del Programa de Becas de la Coordinación de Estudios de Posgrado (CEP) y el Programa de Movilidad Internacional con estancia en Barcelona, España.

Esta investigación fue motivada primeramente por un proceso de sanación personal y empoderamiento por medio de disciplinas ancestrales, como la meditación. Años atrás sufrí una serie de dolores causados por accidentes que provocaron la inmovilidad de mi cuerpo, lo cual me llevó a reflexionar sobre la situación y el grado de enfermedad que se puede tener, desde lo personal hasta lo comunitario.

Además, al colocarme frente al objeto de investigación relacionado con el dolor, me encontré con la necesidad de poner a dialogar mis diferentes formaciones profesionales, las cuales en ciertos momentos parecían contradecirse. Como técnica bibliotecaria pensé en el registro y el archivo; la licenciatura en Comunicación me encaminó al uso de los medios, como la grabadora, el diario, la cámara de foto y video, y las intercomunicaciones. A esto sumo la forma en la que me involucro con mi cuerpo por medio de la danza

aérea y, finalmente, mi compromiso, cien por ciento, como instructora de yoga tres veces certificada.

La investigación se llevó a cabo por tres vías, que en un principio fueron abordadas independientemente, luego de manera paralela, para finalmente terminar dialogando entre sí. Primero, la investigación-acción participativa se elaboró con base en tres conceptos que se trabajaron por medio de esquemas dinámicos complejos.

Después, la investigación procesual fue llevada por medio de la creación de *performances*, pensando al cuerpo, en este caso el propio, fuera del centro como objeto de estudio, para ser transferido o compartido con la imagen y el sonido; es decir, el cuerpo sutil compuesto de visualización y vibración estableciendo una interfaz con las tecnologías de la información y la comunicación (que en lo sucesivo aparecerá con las siglas TIC). En el momento en que el cuerpo comparte el protagonismo con el elemento imagen se piensa al fotoperformance, o en su caso videoperformance.

Finalmente, se sumó el diario de navegación en el que se anotó todo pensamiento relacionado con el dolor, como registro de un expediente clínico de imagen y partitura.

El cuerpo de la investigación está estructurado en tres cuadernos, que corresponden a cada uno de los conceptos que se movían en los esquemas

dinámicos complejos, *performance*, cuerpo e imagen. Esta estructura se debe a que cada cuaderno es un trabajo acabado, no precisa de los otros cuadernos para ser abordado; cada uno puede ser leído de manera independiente. Aunado a esto, la necesidad de presentar la propuesta en cuadernos se debió a que éstos resultan una consulta con carácter de producción que levantan además un trabajo altamente práctico.



En el cuaderno I, por un lado, se puede leer sobre las disciplinas que dieron origen a la *performance*, antecedentes seleccionados para delinear una historia que me lleve a comprender por qué es necesaria la categorización a partir de las TIC, es decir, de dispositivos que tenemos como recursos, por ejemplo, cámaras, computadoras y teléfonos, entre otros.

Por otro lado, se ejemplifica el tratamiento del dolor con la corriente del Accionismo Vienés, así como con los inicios de la fotoperformer Gina Pane, pero sobre todo con la trayectoria de Marina Abramović, cuyo trabajo considero que refleja el cambio de paradigma frente al dolor, especialmente porque emplea también herramientas basadas en la meditación trascendental.

La propuesta de transformar el dolor que se alberga en la memoria del cuerpo es una poética que se realiza por medio de la *performance*; pensándolo con base en las prácticas tántricas, responde a un laboratorio en el que se espera explorar los dolores con diferentes herramientas, como la

meditación, pero también con las TIC.

Para referirme a tal transformación, retomo la palabra alquimia. Totalmente consciente de su complejidad histórica de sus usos en el mundo esotérico; así como en las filosofías orientales. Para esta investigación no la uso en el sentido de la mutación de los metales, sino del trabajo corporal poético en el mundo de la performance en la transformación, en un caso hacia la sanación y en otro hacia la estética del cuerpo-imagen.



El cuaderno II establece el porqué del recurso de la práctica filosófica basada en el conocimiento oriental, en específico la práctica del tantra, para poder acceder al cuerpo sutil y al cuerpo del sentido que se concibe como no dual.

Asimismo, aborda cómo algunos artistas han recurrido a estas herramientas ancestrales, como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y Marina Abramović. El trabajo del dolor, por medio de las herramientas hindúes, es un potencial para la trascendencia espiritual; el dolor es una pulsación para la creación de múltiples corrientes artísticas.

En este cuaderno, como parte de la indagación sobre el dolor, se realiza un ejercicio de visualización interna del cual se desprende la historia personal que lo alberga. Éste lleva el nombre de *La piel*, por ser la parte del cuerpo que me llevó a pensar en la interfaz que resulta del diálogo que se tiene con la otredad, así como en la enfermedad social.

Además, se describen los laboratorios de alquimia corporal que se activaron con un repertorio basado en el tantra para llegar al punto en el que el cuerpo alberga los dolores y los transforma en movimientos que crean una poética cuerpo-imagen. Primero está *La casa en el centro*, en el que me apropio de las estructuras de un edificio en deconstrucción; después *El cuerpo del dolor III*, en el que utilicé elementos de arcilla para cubrir todo mi cuerpo y entrar en la estructura de mi espacio interior.



El cuaderno III está dedicado a la imagen y al sonido, pero sobre todo explica el proceso de la investigación, desde la construcción del marco teórico hasta la descripción del proceso de las *performances*. Finalmente, en el cierre del trabajo abordo los aportes de la última *performance* como reflexiones finales. Cabe mencionar que los avances de esta investigación fueron presentados en el seminario de Estudios Avanzados del Cuerpo (Escue), en la Torre II de Humanidades, de la Ciudad Universitaria de la UNAM, en la Ciudad de México; en el II Congreso de Arte Acción, Fugas e Interferencias, realizado en la Universidad de Vigo y en el Centro Gallego de Arte y Cultura, en Santiago de Compostela, España, del 30 de noviembre al 5 de diciembre de 2017; y en el III Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas, llevado a cabo del 6 al 9 de noviembre de 2018 en el Palacio de la Escuela de Medicina y en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo, en la Ciudad de México.



CUADERNO I

*LA PERFORMANCE,
ESTRATEGIA
PARA
LA ALQUIMIA
DEL DOLOR*

Imagen de portada:

Carolina Arteaga, registro de fotoperformance con circuito cerrado,
Espacio 303, Col. Condesa, 20 de abril de 2017.

Foto documental de Humedad Expansiva, integrada por: Carolina Arteaga,
Gustavo Thomas, Yoatzin Balbuena Mejía, Zayda Gómez.

«El I-Ching estaba encantado de que lo hubieran adaptado a la computadora (las ventajas se acumulaban); aconsejó ser modesto, recurrir a la sabiduría antigua».¹

John Cage.

A. La Performance

Para esta investigación entiendo a la *performance* como un género artístico que cuestiona las líneas divergentes y/o colaborativas que hay entre diferentes disciplinas, fusionadas de tal manera que es imposible determinar cuál elemento predomina. Se puede pensar más como una actitud o manifestación efímera, original e irreplicable. Efímera en el sentido de que su ejecución no está pensada en realizarse sobre soportes perdurables, por lo que se experimenta con diferentes soportes vivos y/o virtuales, con estrategias para la construcción mental y corporal, acción artística que deviene de la misma experiencia de vida como una manera de involucrarse con el cuerpo del performer y del espectador en un tiempo y un espacio público y/o virtual.

Para argumentar la categorización de la *performance* dentro de los eventos en el que el artista interactúa con las TIC, primero las definiré como dispositivos «tecnológicos (*hardware* y *software*) que permiten editar, producir, almacenar, intercambiar y transmitir datos entre diferentes sistemas de información que cuentan con protocolos comunes. Estas aplicaciones que integran medios de información, telecomunicaciones y redes, posibilitan tanto la comunicación y colaboración interpersonal (persona a persona) como la multidireccional (uno a muchos o muchos a muchos). Estas herramientas desempeñan un papel sustantivo en la generación, intercambio, difusión, gestión y acceso al conocimiento».² Tal definición clarifica el papel que tiene la *performance* frente a las artes y su contextualización en relación con el cuerpo

¹ John Cage, *Para los pájaros* (México: Monte Ávila Editores, 1981), 15.

² Juan Cristóbal Cobo Román, «El concepto de tecnologías de la información. Benchmarking sobre las definiciones de las TIC en la sociedad del conocimiento», *ZER-Revista de Estudios de Comunicación*, vol. 14, núm. 27 (2009): ISSN: 1137-1102.312. Disponible en: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Zer/article/view/2636/2182> (consultada el 27 de marzo de 2019).

y la imagen. Finalmente, haré un recorrido a través de las disciplinas que dieron origen al término de *performance*, así como por algunos antecedentes de corrientes, grupos y artistas que experimentaron desde el dolor, con la meditación o el uso de las TIC.

A. I. Definición etimológica

Plantear el arte de la *performance*³ es complejo, no sólo por la naturaleza de su nacimiento como acción de vanguardia que deconstruyó la posición del arte plástico y escénico frente a una situación de conflicto ante el mundo, sino también por su definición etimológica, ya que su significado original ha sufrido transformaciones por las coincidencias y discrepancias en las formas en que se aplica. Considero que mucho se ha hablado con respecto a la manera adecuada de nombrarla, incluso muchas conversaciones se han enfrascado en tal discusión, pero en este trabajo no es mi intención profundizar en ello. Además, opto por anteceder la palabra con el artículo femenino “la”, primero porque mis *performances* son acciones que devienen de mí como mujer, y segundo, para conciliar con una definición oficial que parte del diccionario de la Real Academia Española (RAE), de tal manera que permita avanzar en otras temáticas, como su categorización.

Para tal caso, comienzo por un lado con Bartolomé Ferrando, performer y poeta visual, para quien el «término inglés que tiene su origen en la palabra performer francesa, y deriva de la palabra latina per-formar, abarca hoy una extensa gama de modos de hacer, de actuar o de intervenir, que dan forma a manifestaciones muy diferentes entre sí, e incluso divergentes».⁴ Por otro lado,

³ La *performance*, de acuerdo con la RAE, es una palabra inglesa, femenina, que hace pensar sobre su género, incluso se le puede nombrar indistintamente. También *performance* puede ser entendida en muchos sentidos como el seguimiento de un protocolo empresarial o político. En este escrito se recurre a la palabra en su definición desde las artes.

⁴ Bartolomé Ferrando, *El arte de la performance, elementos de creación* (Valencia, España: Ediciones Mahali, 2009), 7. El autor ha realizado una profunda investigación desde la Universitat Politècnica de València, España como profesor titular de *Performance* y Arte Intermedia en la Facultad de Bellas Artes; tiene además reconocimiento en toda Europa.

de acuerdo con la RAE, se define como la actividad «artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador».⁵ Aunque ahora se puede encontrar la definición para las artes en un diccionario, ha tomado diferentes connotaciones y funciones en situaciones diversas a lo largo del tiempo. Para el siguiente planteamiento retomo la palabra extranjera por su larga influencia europea en las manifestaciones artísticas; de ahora en adelante aparecerá sin cursivas y el artículo que le precederá será “la”, como se había mencionado.

A. II. Disciplinas que la anteceden

Diferentes disciplinas se han ocupado de teorizar en relación con las acciones, como la filosofía del lenguaje, con el británico John Langshaw Austin (Oxford, 1911-1960) como el representante de la filosofía de lenguaje ordinario, o el psicoanálisis, planteado por el austriaco Sigmund Freud (1856-1939).

Por un lado, el término performativo surgió de la filosofía del lenguaje. En 1962 se publicó *How to Do Things with Words*, que contenía la transcripción de doce conferencias dictadas por J. L. Austin en la Universidad de Harvard en 1955. En un intento por clasificar los actos del habla en enunciados, el autor problematizó el entorno a la performatividad y consideró los casos «en los que *decir* algo es *hacer* algo; o en lo que *porque* decimos algo o *al* decir algo hacemos algo». ⁶ J. L. Austin puso al cuerpo o a los actos que éste realiza como parte del lenguaje; es decir, consideraba que el lenguaje estaba vinculado con la acción; tal aporte dio origen a la teoría de los actos del habla.

⁵ Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=SbFtbrL> (consultado el 14 de junio de 2017).

⁶ J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Santiago de Chile: Escuela de Filosofía, Universidad Arcis). Disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca.html>, (consultado el 10 enero de 2017).

Por otro lado, en el psicoanálisis de Sigmund Freud se usó el término *enactment* para referirse a la influencia de remanencias del inconsciente que determina las acciones del aquí y el ahora, una tendencia a repetir en acciones presentes las experiencias traumáticas anteriores.

Andrea Fraser, performer estadounidense, docente de la Universidad de California y representante de la crítica institucional en el arte contemporáneo, a mediados del año 2000 utilizó el término *enactment* de manera diferente al decir que: «Si Austin teorizó sobre cómo hacemos cosas con palabras, el psicoanálisis desarrolló en cambio una técnica para hacer cosas sin acciones». ⁷ Fraser se inclinó por este término argumentando que J. L. Austin hablaba de enunciar y Sigmund Freud de hacer; además, la performatividad problematiza alrededor de una episteme inestable debido a que es nombrada por nuevas conceptualizaciones en acciones artísticas divergentes entre sí, lo que causa incertidumbre y confusión. De tal manera, *enactment* lo entiendo como puesta en acto de las reminiscencias del inconsciente, y *reenactment* como las performances que vuelven a ejecutar su partitura.

A. III. Definiciones de la performance desde el arte

Richard Schechner, fundador del departamento de Estudios de Performance de la Escuela de Artes de la Universidad de Nueva York, teórico y director de teatro, habla de las representaciones como una traducción de performance y apunta que éstas «se construyen a partir de fragmentos de conducta restablecida pero cada representación es diferente de cualquiera otra. [...] El carácter único de un acontecimiento no depende solamente de su materialidad sino también de su

⁷ Andrea Fraser, *De la crítica institucional a la institución de la crítica* (México: Siglo XXI Editores, 2016), 291.

interactividad –y la interactividad está siempre en estado de fluidez». ⁸ Cada vez que un suceso se vuelve acto, se trata de una variación dada por el contexto, así como la forma en la que se interactúa. Pero además, la performance continúa sucediendo tiempo después al acto como tal, ya sea en las experiencias o en sus archivos, pero sobre todo en los cuerpos que participaron, tanto del performer como del espectador; «marcan las identidades, reflexionan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias». ⁹

En Latinoamérica se usa el término *performance art* o *arte acción* para no usar una palabra extranjera. Sin embargo, se utiliza la performance para referirse al mismo principio de acción por medio de la intervención del cuerpo en el espacio, desde diferentes partes del mundo con diversos contextos sociales, explorando variados modos de accionar según la emergencia. La doctora en sociología Josefina Alcázar, investigadora mexicana enfocada en los estudios del *performance art*, plantea que: «El performance se puede entender como un método de investigación corporal, como un abordaje desde el propio cuerpo y con el cuerpo para descubrirse a sí mismo, y a los otros en su entorno». ¹⁰ Para ello, hay que situar al cuerpo en una historia dentro de un contexto real, como práctica artística de recapitulación, pues se vive y piensa al cuerpo desde su experiencia como instancia generadora de conocimiento.

A. IV. Antecedentes de artistas y corrientes

El marco histórico delinea dos vertientes, tanto de artistas que han trabajado con el dolor, como de aquellos que exploran con la expansión del medio. Se habló del arte de la performance «por primera vez hacia 1970 para describir el

⁸ Richard Schechner (trad. Rafael Segovia Albán), *Estudios de la representación. Una introducción* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 61.

⁹ *Ibid.*, 59.

¹⁰ Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo, autobiografía, cuerpo e identidad* (México: Siglo XXI Editores, 2014), 83.

trabajo efímero basado en el tiempo y orientado por el proceso de los artistas conceptuales»,¹¹ pero también se usó retrospectivamente a otras corrientes artísticas, como el *happening*, Fluxus y Zaj. La performance ya ha experimentado diferentes procesos de transición, de acuerdo con la influencia de corrientes manifestadas por ciertos grupos y artistas, dando procesos y aportes diferentes con base en la disciplina, como la pintura, la música, la danza, el teatro, la poesía, el cine, y más. En estos procesos se abordan distintas líneas de trabajo, como la acción política, los espacios públicos y virtuales, los temas de género, los dispositivos relacionales o la performance para la activación social y la sanación.

Acerco la definición proveniente de una performer, Esther Ferrer, integrante del grupo Zaj, quien en una ponencia¹² plantea *reenactment* como la ejecución de la performance por medio de diferentes acciones, que van de simples a excéntricas. Ferrer apenas nombra variaciones gramaticales, como el performer, la performance, con la performance, entendiendo que sus múltiples definiciones se dan por medio de acciones.

Sus antecedentes artísticos, aunque no se llamaba performance como tal, se remontan a 1915 con el *ready-made* de Marcel Duchamp, que de manera muy simple pero a la vez profunda, hacía énfasis en el proceso de la apreciación de cualquier objeto cotidiano para sacarlo de su uso habitual y transformarlo en una experiencia cargada de crítica al mismo arte y a la sociedad, haciendo notar que el arte era una actitud y no una pose. También se atribuyen sus inicios al artista Triztan Tzara, quien publicó el manifiesto dadá en 1918.

El arte de la performance es un marcador del movimiento de vanguardia que se generó entre los años 50 y 60 ante la situación de ruptura por la posmodernidad, momentos en la historia que han sido culminantes

¹¹ Schechner, *Estudios de la representación*, 261.

¹² Esther Ferrer, «*El arte de la performance: teoría y práctica (2)*» (ponencia presentada en el Museo Reina Sofía, como parte de la retrospectiva de la artista *Todas las variaciones son válidas, incluida ésta*, Madrid, 24 de noviembre de 2017).

para desestabilizar al sistema dominante, incluso dentro del mismo arte, dado principalmente por la producción capitalista y el control de la *mass media*. Este tipo de arte posibilita diversas expresiones y lenguajes artísticos que están ligados íntimamente con situaciones reales debido a la necesidad del arte por tomar su presente y cuestionar nuestra situación del pasado, lo que ha generado cambios en las propuestas de las artes plásticas que investigan por medio de las experiencias que soportan en el cuerpo del artista, como agente productor de conocimiento.

Varios de sus precursores principales llevaban la línea de la tradición futurista, dadaísta y surrealista; como John Cage, que en los años 50 impartió clases en el *Black Mountain College*, en el norte de Carolina, Estados Unidos, momento en que el espacio atrajo a una corriente de artistas e intelectuales que migraban como consecuencia de los estragos provocados por la Segunda Guerra Mundial, así como por su «franca relación con la vida».¹³ En la música, John Cage¹⁴ comenzó a experimentar con el azar y el *I Ching* para producir música *noise*, rompiendo la armonía y creando nuevas formas que fueron pronto integradas al arte visual. Otro ejemplo es la danza de Merce Cunningham y Laurie Anderson, quienes realizaban performances multimedia-arte corporal.

El teatro, la danza y la música validaron a la performance de manera diferente, quizá obedeciendo el lenguaje propio de cada disciplina y la hibridez que la misma práctica de la performance provocó, lo cual sitúa a ésta en una estrategia cómoda y flexible de hacer y a la vez complicada de definir y lograr. Cada una tiene sus propias urgencias por resolver, todas marcadas por el estilo personal, las líneas de trabajo de grupos o plataformas y por las innovaciones tecnológicas de cada época.

13 Esther Ferrer «Fluxus y ZAJ», en Gloria Picazo (coord.), *Estudios sobre performance*, (Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, Productora Andaluza de Programas, Junta de Andalucía, 1993), 34.

14 El «compositor John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham [...] produjeron en Black Mountain un acontecimiento que sintetizó muchos de los motivos y prácticas de los experimentos de teatro, arte y música de principios de siglo XX.» en Marvin Carlson, *PERFORMANCE* (Anuario Gallego de Estudios Teatrais. Consello da Cultura Galega, 2001), 2.

Así también, el pintor estadounidense Jackson Pollock se salió de los parámetros marcados por el soporte de la pintura. Allan Kaprow, bajo el principio de vivir el arte como la vida misma, presentó en octubre de 1959 «en la *Ruben Gallery* de Nueva York sus 18 *happenings en seis partes*»,¹⁵ nombre que fue retomado por el ruido que causó la prensa en su momento. Los *happenings* se caracterizaban por ser situaciones en las que el espectador participaba activamente. En 1966, el artista dio una conferencia¹⁶ sobre las once maneras de hacer un *happening*, con la intención de involucrar la realidad en el evento de manera que se convirtiera en un juego de confusión entre la situación provocada por su partitura y la realidad cotidiana, que ocupa los diferentes espacios, a veces simultáneos, como una llamada telefónica o el correo postal.

Al mismo tiempo, pero en Austria, Viena, surgió el Accionismo Vienés, con representantes como Günter Brus, Herman Nitsch, Otto Mühl y Rudolf Schwarzkogler. Este movimiento se caracterizó por ser transgresor y extremadamente violento, ya que manifestaba las consecuencias de la guerra. Se conoce la acción *Self Portrait*,¹⁷ serie fotográfica de Ludwig Hoffenreich, de 1964. Por su parte, Günter Brus tomó su cuerpo como soporte para pintar; trabajaba con el dolor y la degradación del cuerpo, y con el tiempo cambió de la pintura a los materiales orgánicos, como excreciones del cuerpo, orina, mierda y sangre. Además, realizó acciones de autoflagelación a grados que llevaron a la resistencia de su cuerpo a cruzar la línea entre la vida y la muerte.

En Nueva York, surgió el movimiento Fluxus en los años 60 cuando varios artistas se reunieron para publicar una revista con dicho nombre. Sus integrantes provenían de diferentes partes, como Joseph Beuys de Alemania, y Yoko Ono de Japón. Su manifiesto consideraba que todo era un constate *fluir*

15 Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo*, 57.

16 Allan Kaprow, «*On How to Make a Happening*» (conferencia, 1966).

17 Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México*, 28 testimonios 1995-2000 (México: 17, Instituto de Estudios Críticos, 2015), 34 y 35.

y buscar un cambio por medio de las acciones de la vida diaria. Fue el máximo representante de la performance y además retomaba elementos rituales.

En 1966, Walter Marchetti y Juan Hidalgo formaron Zaj, un grupo enfocado en la no música. Debido a la relación con los eventos organizados por Fluxus, Esther Ferrer se integró después. Aunque los grupos colaboraban en acciones simples, cada uno tenía su concepto de performance. Zaj se enfrentaba al contexto social de la Guerra Fría, marcado por el franquismo. Por su parte, el grupo Gutai, en Osaka, con Jiro Yoshihara y Shozo Shimamoto, tenía una tendencia más inclinada al *body art* y a la pintura.

Respecto a México, podemos hablar del movimiento estridentista como antecedente, con una influencia futurista causada por el flujo de artistas que también encontraron en el país un espacio para manifestarse por medio de su obra. Mathias Goeritz llegó de Polonia en 1949, y en 1952 creó el museo experimental El Eco¹⁸, abierto al arte de vanguardia. Por su parte, Alejandro Jodorowsky vino de Chile en 1960; era reconocido por el *Efímero Pánico*,¹⁹ movimiento artístico que activó en 1962 en San Carlos. Los grupos y/o artistas se conocían y colaboraban entre sí. En los mismos años también llegó Jerzy Grotowski, con el teatro de raíces, así como Antonin Artaud, representante del teatro de la crueldad, quien en sus constantes visitas al país se nutrió de los rituales mesoamericanos, que influenciaron su trabajo, en el que retomó la catarsis en la representación del actor.

Los años 60 marcaron una época contundente en el mundo del arte, que se destacó por el uso del cuerpo del artista como soporte de la obra, así como por la creación de diferentes espacios, tanto abiertos como públicos, pero siempre alternativos, en contra de los espacios institucionalizados. La

¹⁸ Günter Brus, *Self-Painting 1*, 1964. Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/132526> (consultado el 8 de abril de 2018).

¹⁹ Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo*.

performance surgió como una necesidad de exponer sobre el propio cuerpo como material o soporte, pero también como un medio para el conocimiento de sí mismo. Además, estaba la inquietud de involucrar al espectador como participante directo de la generación de sentido en la idea provocada por el artista.

Después vino la generación de los Grupos, que tuvo su origen en el marco del movimiento estudiantil del 68; sus motores fueron la libertad de expresión y el feminismo. «Los Grupos, señala Felipe Ehrenberg, proponían cambiar la producción individual por una producción auténticamente colectiva»,²⁰ una buena estrategia para tomar fuerza y presencia, para romper con la individualidad y por lo tanto con la autoría. Se organizaron diferentes grupos, entre los cuales destacan «Tepito Arte Acá y Peyote y la Cia., que nacen en 1973, en el año de 1974 se organiza el Taller de Arte e Ideología TAI; en 1976 surgen Proceso Pentágono, SUMA, La Perra Brava (más tarde El Colectivo) y Tetraedro, en 1977 nacen Mira y Germinal; en 1978 surgen los grupos Marcos, Poesía Visual, el Taller de comunicación H2O/HaltosOrnos. En 1979 se forman el No-Grupo y Los pijamas a go go».²¹ Los estudiantes hacían sus intervenciones en la calle, hasta que consiguieron los espacios o los tomaron.

Este antecedente provocó conquistas de espacios alternativos que se expandieron en los años 80, como salones que de manera efímera funcionaban como galerías. Así nació el Primer Salón de Experimentación, dependencia de Bellas Artes ubicada en la colonia Peralvillo, hoy día llamada Galería José María Velasco. También surgieron los museos con la curaduría de la performance, como el Centro Cultural Santo Domingo, El Chopo y el Ex-Teresa Arte Actual; y de manera independiente, más tarde los hermanos Héctor y Néstor Quiñones convirtieron su casa en un espacio alternativo conocido como

20 Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo*, 61.

21 *Ibid.*, 61 y 62.

La Quiñonera. Todos los espacios anteriores han sido sedes relevantes para los festivales internacionales de la performance.

Con lo anterior surgieron nuevos grupos, entre los más conocidos se encuentra Polvo de Gallina Negra y, a finales de la década, la galería Pinto mi Raya, creada por Víctor Lerma y Mónica Mayer. De tal manera, los grupos de estudiantes con urgencia de manifestación artística se organizaron para tomar los espacios públicos, los que con el tiempo se convirtieron nuevamente en espacios institucionales.

El momento que caracterizó a las vanguardias como manifestación con el cuerpo en contra de lo establecido por las instituciones pasó a otra etapa cuando regresaron a los museos, pero en esta ocasión con otra valorización del arte. Incluso se conquistaron espacios en medios masivos, como la radio, televisión y prensa. «Desde 1997 hasta mayo del 2001, en la estación de radio ABC, Maris Bustamante transmitió su programa “El arte es como la vida misma”. Cedió la estafeta a Pinto mi Raya con “Un espacio donde las artes visuales suenan”, que salió al aire durante casi un año. En 1998 inició la revista virtual *La Pala*, como una parte más del proyecto de Pinto mi Raya. En el año 2000 nace la revista virtual *Réplica 21*, [...] Años después, en 2004, Lorena Wolffer colaboró en el programa Caja Negra del Canal 11».²² Lograron la consolidación y un mayor alcance mediático. En el año 2000 muchos de los performers antes mencionados se enfocaron en impartir talleres, además de que se consolidaron nuevos espacios, que siguen activos actualmente, como los Faros, y el Circo Volador.

²² *Ibid.*, 68 y 69.

Han sido décadas llenas de resistencia ante los modelos establecidos por el arte objetual, que se crea como objeto de culto para resguardarse en algún museo.

Debido a que el espectáculo pronto retoma las acciones significativas para transformar la experiencia de las personas en el espectáculo, es menester continuar resistiendo, ser un agente mediador entre los espectadores de manera que se involucren como actores, o más específico, lo hagan tanto en el espacio de la performance, el cuerpo mismo, como en su espacio cotidiano. Después de todo, arte y vida son caminos que se recorren juntos desde que el arte puso la atención en la experiencia contenida en los cuerpos.

Por ejemplo, la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, que se exhibió en el Museo Reina Sofía en colaboración con la Red de Conceptualismos del Sur, investiga los archivos generados durante la Guerra Fría de América del Sur, manifestada por medio de la performance del activismo artístico, lo que establece un compromiso entre las instituciones: «el Museo ejerce una función fundamental de mediador y puede erigirse como observatorio o faro que indica nuevos caminos de cooperación y trabajo colaborativo en un mundo globalizado».²³

Más artistas y museos contemporáneos actualmente están exhibiendo el material de archivo, o las colecciones de los artistas. Por nombrar alguno de ellos, la artista serbia Marina Abramović ejecutó el *renactment* de *Seven Easy Pieces*²⁴ en el Museo Guggenheim de Bilbao, en un festival dirigido por la curadora e historiadora en arte, Rose Lee Goldberg; 7 performances con duración de 7 horas, durante 7 días a partir del 9 de noviembre del 2005; entre los performers, estaban Joseph Beuys, Vito Acconci, Bruce Nauman, y ella misma.

23 AECID, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. (Catálogo de la exposición Museo Nacional de Arte, Reina Sofía, 2013).

24 Disponible en: <http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html> (consultado el 9 de abril de 2018).

Una vez más se movieron estructuras de la performance, pues en sus inicios se negaba a entrar en un recinto museístico, y tras cuatro décadas de trayectoria, en marzo de 2010, Marina Abramović presentó *La artista está presente*, una retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), en la que permaneció sentada por más de 700 horas, mientras un gran flujo de personas hacía fila para sentarse frente a ella. Las personas se conmovían y reaccionaban de diferente manera ante la presencia de la artista, mientras ella, serena, en estado meditativo, permanecía en su silla. Otro ejemplo reciente a esta publicación es la del artista chicano Guillermo Gómez-Peña, *Mexican (IN) documentado*, que se estrenó el 22 de abril de 2018 en el Museo de Arte Moderno; en ésta expuso objetos que fueron utilizados en sus performances, como vestuario, instalaciones, documentos, música.

Así, con respecto a la toma de espacios museísticos, la performance tiene otra faceta más, sin por ello dejar de estar en búsqueda de espacios públicos. Tomando en cuenta la naturaleza efímera de los actos, y bajo la premisa de que los actos no pueden repetirse dos veces, los *renacement* de uno mismo o de otros performers, o el exhibir objetos residuales de los procesos del mismo, retoman una diferente performatividad.

A.V. Categorías de la performance en las tecnologías de la información y la comunicación

Hoy día el ser performer lo considero una actitud, una posibilidad de ocupar el espacio de la corporeidad que se extiende de la piel, de lo meramente carnal para entenderlo como vibración, color, imagen; el cuerpo es sentido en

la experiencia, exaltando el énfasis en su relación con el espectador. Si bien, los antecedentes de la performance se caracterizaron por ser actos efímeros, su tendencia hoy es fluir en todas sus vertientes, como lo son la escultura expandida, la instalación, la fotografía y el video, por ser medios que posibilitan pasar del registro archivado a la acción cotidiana. El arte siempre se ha apropiado de los medios para generar experiencias y reflexión con diferentes discursos narrativos; las TIC abren un campo de posibilidades de acción, como el *live streaming*, transmisión en vivo desde otro lugar del mundo. Estas opciones que no terminan de agotarse determinan la siguiente categorización de la performance.

Para esta categorización retomo a Gabriel Sasiambarrena, artista visual, investigador y profesor en la maestría en Teatro y Artes Performáticas en la Universidad Nacional de Artes, en Buenos Aires, Argentina, así como a Claudia Giannetti, teórica e investigadora especializada en arte contemporáneo y *media art*, que creó el concepto de metaformance.

Por su parte, Gabriel Sasiambarrena construye 5 categorías definidas a partir de la posición del cuerpo y el dispositivo a modo de registro; cada una parte de una producción diferente en la que interactúa el cuerpo con el dispositivo, así como el contexto en el que se exhiben, existiendo la posibilidad de que el artista se coloque en una o más categorías a la vez.

«a-Performance documental

b-Performance con público

c-Performance con soporte de video en vivo

d-Fotoperformance
e-Videoperformance»²⁵

La performance documental tiene que ver con el registro de ésta, segmentada por el tiempo o el espacio; su soporte es visual. En el caso de la performance con público, la cámara tiene una perspectiva abierta, ocupando un lugar como espectador. Para la performance con soporte de video en vivo, se recurre al registro con público, pero utilizando como recurso la proyección en tiempo real en una nueva instalación en la que convergen otros elementos. En la categoría de fotoperformance, el artista puede estar o no presente, pero parte de un elemento estático en la unidad en secuencia. Finalmente, la videoperformance es aquella en la que la acción sucede frente al dispositivo en tiempo real.

La categorización que plantea Claudia Giannetti desde 1994 generaliza o abarca las anteriores, pero además considera al dispositivo; indica que la metaformance tiene su «característica principal es su capacidad para generar un nuevo tipo de *event* en el que los conceptos de obra, performer, público, entorno y procedimiento están en mayor o menor medida circunscritos a la relación entre ser humano y máquina (digital, telemática, etc.). Por consiguiente, el dispositivo de la interfaz se vuelve cada vez más preponderante».²⁶ Las motivaciones que la llevaron a clasificar las performances en metaformance fueron su interacción con las nuevas tecnologías y su tendencia a potenciar el papel de la interfaz, al grado de que la instalación misma toma un papel primario frente al cuerpo; incluso se puede prescindir de la presencia física del artista. El espectador se hace partícipe de la performance por medio de circuitos cerrados, pero tal categoría se manifiesta en transferencia de los cuerpos en realidad virtual.

²⁵ Gabriel Sasiambarrena, *La imagen del cuerpo en tanto el cuerpo de la imagen. La acción en Fotoperformance y Videoperformance*, 2. Disponible en: <http://www.gsasiambarrena.com.ar/cont/Escritura/Textos/marco.html> (consultado el 12 de diciembre de 2017).

²⁶ Claudia Giannetti, «*Metaformance – El Sujeto-proyecto*», en Lulio González, Valencia, *Luces, cámara y acción (...)* Corten/Videoacción: el cuerpo y sus fronteras, (IVAM Centre, 1997, 9. Disponible en: <http://www.artmetamedia.net>

A.VI. Metaformance Humedad Expansiva

Humedad Expansiva²⁷ es una plataforma compuesta por artistas visuales y corporales que se originó en el *workshop Becoming an Image* impartido por el fotoperformer italiano Manuel Vason,²⁸ en el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Esta plataforma continuó su proceso, aún después de haber intervenido en el espacio Ex-Teresa Arte Actual con un *photohealing* (se menciona en inglés por el influjo del artista) con el concepto de híbrido²⁹ creado entre el cuerpo y la interfaz que se hizo con la imagen digital, fotoperformer, adaptando las TIC como generadoras de circuitos que se conectan para funcionar como extensiones del cuerpo. Los integrantes nos frecuentamos por unos meses en Espacio 303, en la Condesa. La plataforma era una alternativa para que más artistas multidisciplinares se pudieran integrar; sin embargo, el círculo se fue cerrando hasta que quedamos Yoatzin Balbuena Mejía, Zayda Gómez, Gustavo Thomas y yo.

Después de meses de experimentación, surgió la oportunidad de desplazarme a Barcelona, así que con seis horas de diferencia nos coordinábamos para darle continuidad, con mi presencia vía *live streaming* (transmisión en vivo), Yoatzin Balbuena Mejía se encargaba de hacer el enlace, esta vez desde el Centro Cultural de la Universidad Autónoma del Estado de México, (UAEM), en Tlalpan, pues además de ser el debut como Humedad Expansiva³⁰, se cerraba

27 Disponible en: <https://salpicote.wixsite.com/humedadexpansiva>

28 Disponible en: <http://manuelvason.com/>

29 «El lenguaje de las interfaces culturales es un híbrido. Es una mezcla extraña y a menudo poco elegante entre las convenciones de las formas culturales tradicionales y las de la interfaz de usuario; entre un entorno inversivo y un conjunto de controles; entre la estandarización y la originalidad. Las interfaces culturales tratan de equilibrar ese concepto de una superficie de pintura, fotografía, cine y página impresa como algo a lo que echar un vistazo, mirar o leer, pero siempre a distancia, sin interferir con ella, con el concepto de una superficie de interfaz informática, que es como un panel de control virtual, similar al del coche, el avión o cualquier otro aparato complejo», en Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, la imagen en la era digital* (Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, 2005.) 144.

30 En el mismo día de la presentación del libro online con el que cerró el workshop, la plataforma Humedad Expansiva debutó con la performance que exploraba con los cuerpos en desplazamiento. En ese momento me encontraba en Barcelona.

un ciclo del *workshop* con una publicación colaborativa, un libro en línea del proceso del *photohealing*.³¹

Cada uno experimentó con sus ideas, pero nos movimos sobre un mismo manifiesto o idea rectora, el desplazamiento de la imagen, que resultó en una instalación metaformance. Gustavo Thomas, llevó a cabo su proyecto *Psoriasis*; con las manos vendadas, a través de la danza butoh, asoció su propia impotencia como creador en momentos recurrentes de su vida con la experiencia de psoriasis que vivió Strindberg. Gustavo Thomas necesitaba que lo vieran y lo capturasen con la cámara del celular, al mismo tiempo que él capturaba con una Polaroid instantánea, degenerando en un abismo. Así, experimentaba sobre la imposibilidad que sentía para crear, la falta de inspiración; todas las sesiones se vendaba las manos, creaba y transmitía, como una decodificación de la transmisión directa.

Por su parte, pero en el mismo espacio, Yoatzin Balbuena Mejía instaló una escena perteneciente a su proyecto *IMAGO*; fragmentó a su cuerpo-imagen como mecanismo de multiplicación y generó circuitos cerrados en los que, a través de cámaras y proyectores, amplificó los detalles de su cuerpo en movimiento, de manera que cuando ejecutaba una caminata sobre un aparato en una habitación, simultáneamente se veía desplazada o reflejada en una caja oscura en otra habitación.

Zayda Gómez, con su proyecto *Intimidad pública*, se conectó a internet y expuso su intimidad física por medio de reflejos y cables; su tiempo fue real y virtual de manera simultánea. Utilizó el cuerpo como vehículo para provocar emociones y sensaciones. Los espectadores pudieron interactuar

31 *Perdese juntos* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2017). Disponible en: <http://www.uaemcultu.ratlalpan.com/publicaciones.html> (consultado el 21 Octubre de 2017). (La primera fecha se postergó para el 21 de octubre de 2017, por el sismo del 19 de septiembre, como sucedió con la mayoría de las actividades culturales en toda la ciudad).

Foto registro de Zangtai Taiza.

Extraída de <https://es-la.facebook.com/humedadexpansiva/>
y editadas. Transmisión en vivo vía Facebook,
Casa de Cultura de Tlalpan, 21 de octubre de 2017.



Foto registro de Zangtai Taiza.

Extraída de <https://es-la.facebook.com/humedadexpansiva/> y editadas. Transmisión en vivo vía Facebook, Casa de Cultura de Tlalpan, 21 de octubre de 2017.



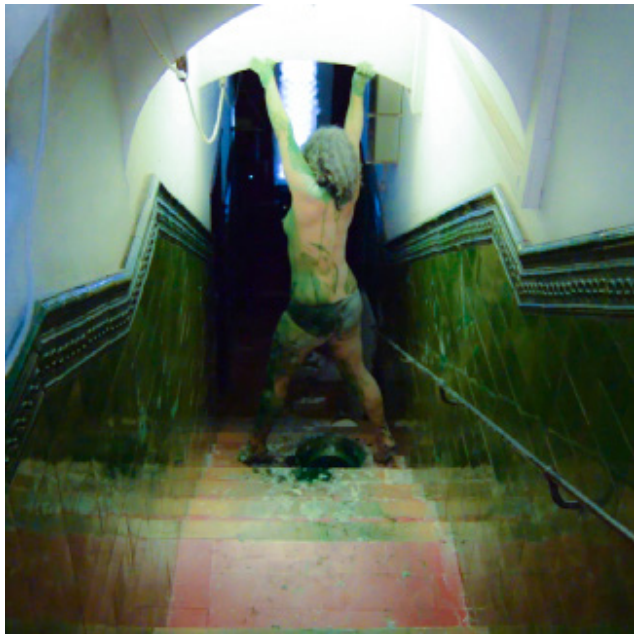
con su cuerpo y/o a través de redes sociales, ya que sus acciones eran transmitidas en vivo vía redes sociales para cuestionar así la relación entre la imagen íntima y la pública.

Por mi parte, ejecuté la videoperformance *Acción frente a la cámara*; transmití vía *live streaming* desde Barcelona, para trasladarme a alguna pared de la Casa de Cultura de Tlalpan. Una vez instalada la cámara, supe que estaba en otro lado cuando Yoatzin tomó la videollamada. Elegí la escalera que daba a mi

Fotoperformances extraídas de la performance documental, residuo de la videoperformance frente a la cámara.

Grabado en Barcelona y transmitido vía *live streaming* en la Casa de Cultura de Tlalpan, 21 de octubre de 2017.





piso y rememoré el sentimiento de mi cuerpo desplazado en otro país. La pared sobre la que me proyecté abrió un nuevo espacio virtual; el espectador miró y entró, como una manera de interactuar con la escalera, y al fondo de ella, otra puerta provocó la sensación de abismo. Mi acción consistió en esparcir polvo blanco mientras caminaba por el espacio, subía y bajaba inevitablemente por el mismo lugar, plasmando mis huellas sobre el polvo. La idea de soledad dejó las huellas de mis pasos.

La escalera fue un espacio que habité, por donde transcurrieron meditaciones con respecto a lo que pensaba hacer al salir, o de lo que haría cuando regresara; el ir y venir en un tiempo que transformaba, pero en un espacio estático. Pensamientos que transcurrían en la interfaz,³² espacio aparentemente vacío que me desplazaba a otro lugar para externarme en un dispositivo, como la cámara conectada a la computadora, que a su vez, enlazada por medio de internet, abría un espacio con seis horas de diferencia que permitía entrar a través de una pared a la Casa de Cultura de Tlalpan, para ser proyectada sobre otra pared, que a su vez interactuaba con los demás fotoperformers en la casa.

B. La performance como productora de conocimiento

La performance es un género artístico con mucho potencial. No es que únicamente el cuerpo sea el objeto del arte, sino que es el generador de un repertorio que provoca que el espectador tome reflexiones que conducen a acciones conscientes. Josefina Alcázar escribe que se trata de un «ritual que forma parte de un proceso de autoconocimiento, y su focalización en el cuerpo y en la auto reflexividad puede llevar a pensar en el narcisismo, pero si se quiere reformar el mundo lo mejor es empezar por uno mismo».³³ Se debe partir de la experiencia de vida al reconocer

32 «En términos semióticos, la interfaz del ordenador actúa como un código que transporta mensajes culturales en una diversidad de soportes. Cuando usamos internet, todo a lo que accedemos –texto, música, vídeo, espacios navegables– pasa a través de la interfaz del navegador y luego, a su vez, por la del sistema operativo», en Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, 113.

33 Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo*, 211.

el espacio que habitamos, porque ella está en constante transformación, pues la intervenimos con los cuerpos.

La performance es ejecutada en un espacio determinado, cargado de significado para la transformación de la percepción del cuerpo personal y del cuerpo social. Ha costado investigar a partir de uno mismo, porque hace sombra la era del narcisismo, el «surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo»;³⁴ el individualismo creció sin valores. Pero es como ir contra el momento, ¿qué hacer como artista de la performance para no crear transformación con la exaltación del ego, autoindulgente, que sólo busca placer personal, que se presta para mostrar sus historias pensando que se puede aprender de ellas; como si narrar la experiencia personal gozara de gran ejemplo para los demás? Como en su momento el posmodernismo, que se caracterizaba por la dedicación obsesiva a la personalización del individuo y las narraciones cortas. Tal vez hay que hablar de nuestras historias personales en tanto que estas experiencias son compartidas por más personas; no son problema de uno, sino de todos.

El arte de la performance plantea un espacio de reflexión, uno para el cuerpo social y uno interior que es el cuerpo imaginal. La manera de involucrar ambos espacios es el mismo objeto de conocimiento, es el hacer cotidiano. En cuanto a la intención de transformar la percepción que hay del cuerpo, Diana Taylor, profesora de Estudios de Performance en la Escuela de Artes Tisch de la Universidad de Nueva York, y directora y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance & Política,³⁵ indaga sobre la episteme y praxis al decir que: «En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento

34 Gilles Lipovetsky, *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. (Barcelona: Editorial Anagrama, 2012).

35 Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/>

a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social».³⁶

En un discurso dirigido a los intereses o a las necesidades de la comunidad, su ejecución radica en la serie de repertorios entendidos, como lo plantea Taylor: «La memoria corporal, por el hecho de ser “en vivo” excede la posibilidad del archivo»,³⁷ o el discurso armado y la manera en que se aplica al espectador-actor, papel creativo que resulta de la facilidad del artista de ir construyendo la situación al momento. «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. [...] Lejos de tener significados, el performance tiene flujos, zonas de deseo, espacios imaginarios».³⁸ El sentido que crea debe ser de alto impacto, generador de una ruptura de sus percepciones y fortalecimiento de ellas, si es que ya se han reflexionado de manera crítica.

Entonces, ¿cómo generar conocimiento? ¿cómo provocar la ruptura de un sistema o de una serie de patrones aprendidos, heredados o abrumadoramente repetitivos? Quizá de la misma manera en que ese sistema se impuso, con acciones que marquen ruptura, acciones incitadas por un discurso, pues es la generación del discurso lo que guía a la mente, al pensamiento a la proyección que se necesite performar. Cuando el cuerpo se apropia de tal textualidad, el cuerpo que habla es cuerpo en movimiento; su activación dentro de la performance es sustancial para que pueda registrar la experiencia mediada.

36 Diana Taylor, *Estudios avanzados del performance* (México: Fondo de Cultura Económica), 31.

37 Diana Taylor. *Performance*. (Argentinita: Asunto Impreso, 2012), 155.

38 Cita a Jossette Féral, “La Performance y los `media`: La utilización de la imagen”, p. 210. En Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo, autobiografía, cuerpo e identidad*. (México: Siglo XXI Editores, 2014), 71.

C. El cuerpo del performer en estado de dolor

La performance toma de sí misma al cuerpo imaginal, aún en capas más profundas de las delimitadas por la piel y el vello, la materia pesada y táctil, de las vísceras o los flujos circundantes, como la sangre, la pus y hasta la orina. Plástica mutable causada por el gesto, justo el momento que rebasa los límites mismos del no-arte en sus primeras expresiones dadaístas. O del Accionismo Vienés, desde la transgresión impulsiva que estaba en contra de todo, pero que fue nada a la vez. Poética de la vida-muerte de un cuerpo mortal y orgánico, como una salida emergente de sus tiempos sociales y artísticos, pues las expresiones de las acciones reales se ven provocadas por un cuerpo sutil como los pensamientos; la naturaleza negativa de la mente es como una máquina tortuosa, que se repite una y otra vez aceleradamente, y hay otra capa³⁹ más sutil e intangible, como las marcadas por las experiencias del ser mismo, el ego y el alma.

Al investigar sobre algunos artistas representativos del movimiento que miraron al cuerpo desde diferentes perspectivas culturales, pero vinculados con el dolor, encontré a Hermann Nitsch, artista austriaco perteneciente al movimiento del Accionismo Vienés, quien llevó su pieza *Teatro del misterio orgiástico: un teatro de los sentidos*, a una necesidad de hacer partícipes a todos los sentidos empleando a menudo «la agresión, la herida producida a otro ser, el hecho de la muerte nos confronta de una manera directa con las sustancias internas de la corporeidad carnosas». ⁴⁰ En dicha propuesta se trabajó con sangre de animales, comida y diferentes sustancias para simular la viscosidad de la herida. Su creación fue riesgosa al mostrar no temer a la vida ni a la muerte; creó ambientes rituales con sangre, evocando símbolos religiosos que provocaron a la moral predominante.

³⁹ Disponible en: El cuerpo del sentido, Cuaderno II.

⁴⁰ Herman Nitsch. «Todos los sentidos», en Gloria Picazo (coord.), *Estudios sobre performance*, (Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, Productora Andaluza de Programas, Juntas de Andalucía, 1993), 54.

Desde la perspectiva del dolor, se puede mencionar el trabajo de Rudolf Schwarzkogler, también integrante del Accionismo Vienés, quien llevó a cabo acciones ritualizadas que generaron que incluso se llegara a pensar que su «radicalismo le condujo a la muerte en 1969, causada por la mutilación de su pene durante una performance»;⁴¹ aunque también se mencionó que simuló su muerte o la mutilación de su miembro. De cualquier manera se trató de una actitud llevada al extremo al tocar la resistencia al límite del dolor carnal.

Por otro lado, pero en una misma línea paralela al dolor, Gina Pane, artista franco-italiana de la corriente del *body art* en los años 70, se enfocó en el tema de la violencia que vive la mujer en una sociedad masculina; indagó en la herida como un acto simbólico que le dio apertura consigo misma y con el otro. Entonces planteó:

«La herida es un signo del estado de extrema fragilidad del cuerpo, un signo del dolor, un signo que evidencia la situación externa de agresión, de violencia a la que estamos expuestos. Vivimos en continuo peligro, siempre. Por tanto lo de la herida es –podría decir– un momento radical, el momento más cargado de tensión y el menos distante de un cuerpo a otro. E introduce la relación más amplia entre mundo externo y mundo psicológico».⁴²

Desde otra perspectiva, pero en la misma línea discursiva, se encuentra el trabajo de Marina Abramović, quien utilizó el dolor como hilo conductor; marcó un cambio en la forma de performar con respecto al tema,

41 *Ibid.*, 26.

42 Donatella Franchi y Barbara Verzini, *El pensamiento de la herida en el body art*, 165.

pues a lo largo de su trayectoria se pueden seguir variantes en sus performances, desde la transgresión del cuerpo en una primera etapa de su trabajo, hasta la transformación en otros momentos; quizá porque para transformar como un alquimista hay que *deconstruirse*. En esta investigación, el interés hacia Marina Abramović se debe a que mucho de su trabajo hace notar elementos de la meditación como estrategia para llevar el cuerpo al límite, base misma del método que ha creado a lo largo su trayectoria y que es transmitido en el instituto homónimo (MAI) bajo el formato de retiro espiritual, haciendo uso de un repertorio basado en el conocimiento de la meditación.

En más de una ocasión perdió el conocimiento al final de sus acciones por llevar a los límites la resistencia de su cuerpo. En sus primeros años de exploración, su pieza *The Lips of Thomas*, realizada en «la galería Krinzinger de Innsbruck (Austria) en 1975»,⁴³ consistió en beber un vino para después acostarse sobre una base de hielo, donde marcó en su vientre la estrella del comunismo con la punta de un cuchillo, símbolo de cómo le afectó todo lo que ocurrió en su país tras la guerra, sobre todo por su familia, la cual tuvo un papel protagónico en la Segunda Guerra Mundial.

Más que el repertorio, la actitud del artista va cambiando, como lo hacen los tiempos que nos circundan. En el proceso se ven las etapas de experimentación en las que el cuerpo mismo es el laboratorio para la alquimia, «técnica espiritual que, al tiempo que actuaba sobre la “materia”, buscaba sobre todo la “perfección del espíritu”, la liberación y la autonomía».⁴⁴ En los ejemplos anteriores se puede observar la transgresión dolorosa hacia el cuerpo, proceso de deconstrucción para repensar éste desde las prácticas chamánicas y espirituales, es decir, la transformación por medio de la alquimia, conocimiento que ha sido practicado en el tantrismo.

43 «Marina Abramović, Belgrado (Serbia y Montenegro), 1946» Disponible en: HYPERLINK “<http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/marina-abramovic.html>” <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006> (consultado el 20 de diciembre de 2017).

44 Mircea Eliade, «Capítulo VI. El Yoga y el tantrismo», en *El yoga, inmortalidad y libertad*, 207. Véase Cuaderno III, B. III. Laboratorio de alquimia corporal



CUADERNO II

*EL CUERPO
EN LA
PERFORMANCE.
PLANTEAMIENTO
TÁNTRICO
PARA
LA ALQUIMIA
DEL DOLOR*



Imagen de portada:

Carolina Arteaga. *El cuerpo del dolor III*

Fotografía extraída de la videoperformance animada disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=y4jrUiKC0pg>

Duración 2'15". Vibración de cuencos tibetanos

Cámara Nikon D3200, ISO 3200, 22/4

21 de abril de 2017

«...la visualización es, entonces, algo así como la metodología gracias a la cual se accede a la experiencia vital que conecta al sujeto en el absoluto a través de la imaginación y el cuerpo».⁴⁵

Dra. Vanessa Itzigueri Larios Robles

A. El cuerpo imaginal

El cuerpo es el objeto de investigación en el que se han centrado diferentes disciplinas, en líneas de trabajo con múltiples bifurcaciones. A lo largo del tiempo, la visión que se ha tenido del cuerpo como objeto del arte es muy extensa y variada. Las delimitaciones conceptuales se mueven constante y aceleradamente en tiempos de la globalización, en los que de alguna u otra forma, lo que sucede del otro lado del mundo nos afecta. El retomar herramientas de las disciplinas orientales se justifica si se toma en cuenta el gran auge que ha tenido la práctica del yoga, sobre todo al formalizar las prácticas meditativas, tanto en México como en el resto de occidente.

Para intentar tocar al cuerpo sutil, comencé a indagar a partir de dos exploraciones en laboratorios de performance en los que me apropié de herramientas de la meditación tántrica, que consistieron básicamente en mapeos guiados por la visualización interna de los dolores. Una vez que localicé un dolor en el cuerpo, lo vinculé con la circunstancia social que me rodeó. En la medida en que iba tomando conciencia del dolor, éste comenzó a hacer alquimia para dejarse transformar en una poética corporal. Así comienza la historia de *La piel*.

⁴⁵ Vanessa Itzigueri Larios Robles, *El cuerpo cósmico, aportaciones de la India en torno a la corporalidad*, tutor Dr. Óscar Figueroa Castro (México: UNAM: FFL, IIF, 2017), 129.

A.I. La piel⁴⁶

Lo que contacté conmigo al sentirme dentro, así como la parte de mí que se expone primero al sentir al otro, es la piel, la extremidad natural más grande que recubre, como una manta contenedora, la materia más densa del cuerpo, que no deja visible otra capa más íntima, oculta. Piel, órgano sensible que apenas separa lo visible de lo invisible.⁴⁷ El rechazo o la aceptación que recibí provino del primer contacto visual que sucedió en un espacio distinto, o hasta en el propio, de cómo me vi ante los ojos de los demás, mi color, mi forma, la percepción marcada por los prejuicios e ideas difusas que tiene el otro de mí, o el simple desconocimiento de lo que hubo bajo esa capa sensible que recubre el sentimiento. Me doy cuenta que el otro me observa, provocando una dialéctica visual con la otredad.

El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, en la *Fenomenología de la percepción*, habla de la búsqueda del sentido del cuerpo. Después, en *Lo visible y lo invisible* se extiende hacia el reconocimiento de sí a partir del espejo que se hace con otros, tal reconocimiento se basa en las experiencias vividas. En esta imagen corporal pienso a la piel como una interfaz, un espacio limítrofe, tierra de nadie que se encuentra entre el cuerpo individual y el social.

Sin embargo, nunca supe si estaba dispuesta a ponerme otra piel, atenta y desconfiada, hasta que sentí que tocaron la mía; ¿miedo, soledad? Entonces le compartí al otro que se cruzó en mi camino un trozo de mi piel gruesa, piel mutante, camuflaje constante, piel que muta cuando muto. Fue un reflejo de la tensión nerviosa, que de alguna manera exteriorizaba lo más interno, lo que estaba oculto ante los ojos de los demás, por el contacto sensible

46 Noción del cuerpo para ser aplicada desde las disciplinas especializadas en la cultura y la sociedad; retomado de la filosofía tántrica.

47 Con el cuerpo concebido desde la postura de la *Fenomenología de la percepción*, pero sobre todo en su segunda investigación, Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* dirige el pensamiento del cuerpo hacia una experiencia más compleja en búsqueda del sentido. Admite que «ese otro que me invade está hecho con mi propia sustancia: sus olores, su dolor, su mundo, precisamente que suyos ¿cómo voy a concebirlos si no es partiendo de los colores en que vivo?». Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible* (Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 1966), 28.

de mi situación emocional y mi contacto con la circunstancia social; lo que viví en relación con lo que me circundó; mi acción en el espacio, un salpicón interno, un salto de energía diminuta, fragmentada en partículas de luz exhaladas, anímicas, como si estuvieran llenas de la última potencia, alteradas por no ver la salida.

La exaltación de los nervios me provocó comezón, mi piel expresó una tensión interna y no pude parar de rascarme; sentí mi órgano más grande de recepción y percepción. Me recibo y percibo con mi cuerpo; soy mi circunstancia que generó su propia historicidad, piel seca en la que nacieron nuevos callos causados por los topes del camino, por tropezar al correr cuando había ansias de llegar a casa, de pertenecerme. Soy el gesto de mis marcas en la piel del rostro, de las líneas de la palma de las manos cargadas de significado; soy de adentro como lo soy de fuera; el cuerpo adquirió la forma de la experiencia en el espacio que existe entre las relaciones con otros.

Esas marcas formaron surcos delineados por la época por la que transitaron las experiencias dolorosas, las cuales se han manifestado en diferentes síntomas de acuerdo con el tiempo y el espacio por los que experimenté. Muy a pesar de esas diferencias, pude espejear con el otro el gesto del dolor evidente en el asfalto, en los edificios; como la piel de una ciudad marcada por la violencia que vive un pueblo, reflejada en el ataque terrorista en La Rambla, en Barcelona el 17 de agosto de 2017. La reacción inmediata de ayuda de los mexicanos difirió a la del gobierno frente al temblor del 19 de septiembre de 2017 en la Ciudad de México. Todo esto me afectó; mirar mi piel fue dejar de fingir, exponer mi piel fue abrirme al otro. Como lo dice Merleau-Ponty, pero interpretado desde la carne «—mi cuerpo como órgano para ser visto— Es decir: percibir una parte de mi cuerpo fue también percibirla como visible, o sea para otro».⁴⁸ Entrar en la piel del otro

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 295.

implica tocarme, caminar junto a otros, mirar lo que miran, tocar lo que tocan, convivir, y hasta compenetrar.

A.II. Recapitulando, una historia personal

Con el paso del tiempo, tratar con el cuerpo y la imagen, ahora desde el punto de vista del dolor, fijó mi atención en éste como tema de investigación y exploración. Visto desde todos los sentidos por los que me activé, mi vida se ha presentado de manera estruendosa. Así, después de una pena, pensaba que se acabaría todo, que no estaba lista para otra experiencia traumática; esto me provocó la necesidad de exponer las historias que marcaban mi cuerpo en el proceso de sanación, partir desde mí para involucrarme con los dolores de otros.

La propuesta de la performance la planteo con base en mi corta experiencia como bailarina de danza contemporánea y mi fijación visual hacia el cuerpo. El vivir el dolor crónico me exigió inmovilidad, y siendo un ser corpóreo y expresivo, llegué a niveles altos de frustración por no poderme expresar como quería debido al dolor o en los momentos en que hacía caso omiso de sus hinchazones, pulsaciones y coloraciones varias.

Entrenaba danza aérea alrededor de 6 horas diarias tan sólo para interpretar una coreografía de 5 minutos, a 15 metros de altura sin más seguridad que mi propia fuerza y una colchoneta de fondo. Sin embargo, eran de las pocas cosas que realmente me hacían sentir viva, o quizá porque justo buscaba la muerte. Con el tiempo, mis brazos dejaron de responderme, se veían fuertes y marcados, pero por dentro los tendones estaban rígidos, lo que provocaba

una desconexión en todo mi brazo y alma, impidiendo la actividad, provocando inmovilidad. Un dolor desquiciante me robaba todo sueño, u otras cosas; sólo seguir bailando me quitaba el dolor. Lo que más amaba me mataba.

El 1° de marzo de 2013 me diagnosticaron con tendinitis bicipital crónica bilateral. –¡Retírate!– me dijo el ortopedista, –ya no se quita, se padece de por vida y se tolera con terapia.– Y aunque el dolor avisaba el malestar crónico, cierta adrenalina me entusiasmaba más a retar las posibilidades físicas como una manera de agotar al cuerpo. Salí llorando del consultorio, cuestionando la autoridad del doctor que recomendaba la inmovilidad; oprimida, le había preguntado sobre las consecuencias de continuar, a lo que me había contestado que en poco tiempo no podría levantar el brazo ni para alcanzar objetos al nivel de mi cabeza. Al salir del consultorio un amigo me esperaba; no entendía por qué lloraba, le parecía exagerado pues estaba acostumbrado a verme fuerte; yo no solía mostrar sentimientos tan deprimentes en público. Como maestra de yoga y con conocimiento chamánico, me sané; con la ayuda de otros médicos alternativos, en pocos meses me recuperé del cuerpo y del alma. Pero cuando me sentí lista para seguir bailando, tuve un accidente automovilístico.

Mientras indagaba sobre alguna postura para tolerar y aceptar el dolor con la finalidad de liberar al ser y, por qué no, trascender al cuerpo mismo, me preguntaba cómo aceptar y comprender el dolor interno, cómo soltar los apegos para exteriorizar lo que a simple vista no se veía, pero sus síntomas o manifestaciones se daban internamente, más allá del dolor, como un golpe al alma y al ego. Me dolía todo y quería gritarlo; algunas personas se acercaron a mí para decirme que me entendían pues también habían chocado. La recuperación me obligó a tenderme en la cama, absorbida por el dolor que me condujo

directo a una depresión. El pensamiento que me aquejaba era subjetivo, pero sobre todo perdió el epicentro o raíz para convertirse en diferentes pequeñas réplicas de un instante del impacto. Esa fuerza vino de afuera para fragmentar cada una de las capas de los tejidos físicos y de las fibras luminosas de mi cuerpo. El ego se quebrantó al ver que no lo podía controlar y sentí más frustración al aferrarme tontamente a mi cuerpo, lo que causó mayor contractura muscular.

Las sombras me devoraron cuando se me rompió el cuerpo al impactarme contra una pared violentamente, con tal magnitud que cada una de las vértebras que me soportan se desvió, los músculos colapsaron y la piel de mi rostro se pintó de sangre. A pesar de que lo vi venir, ya era demasiado tarde, no me dio tiempo de frenar. Un auto daba vuelta en u a pesar de tener el alto, entrando en mi espacio; comencé a bajar la velocidad pero el impacto era inminente. Sin embargo, a pesar de que yo tenía el siga, mi instinto no me permitió lastimar a nadie, por lo que moví el volante violentamente. Todo fue tan rápido; en un instante pensé en todas las posibilidades que podrían pasar, pero hasta después pude imaginar la que en realidad pasó: me estampé queriendo controlarlo todo. No podía ni hablar, pero grité con toda la fuerza que pude, debido a la ira por tener que asumir lo sucedido. Comencé a gritar desaforadamente para liberarme, y mientras me fragmentaba, pensaba que ya nada sería lo mismo. –Pero... ¿qué estabas pensando?–, me preguntaste, –en que quería un café–, contesté y callé, y en mi silencio me respondía, –en ti, pensaba en ti–.

Llegó una patrulla y un policía me preguntó por la persona que se haría responsable de mí; cuando le contesté que nadie, sorprendido dijo que jamás le habían contestado eso; entonces me sentí presa fácil. La autoridad

ignoró todo el protocolo, por lo que me sentí doblemente violentada; el policía nunca se identificó, después me dijo que estaba detenida y me pidió mis documentos muy a pesar de que estaba sangrando. Yo le contesté que iba a trabajar y que debía avisar que no iba a llegar. Aunque todavía no entendía lo que pasaba, exigí atención médica. Llegó una ambulancia, pero los paramédicos consideraron que no era necesario trasladarme. Después, me di cuenta de que un policía estaba detrás de mí, y me sentí doblemente presa; intenté irme, pero no podía ni moverme. Me subieron con todo y el auto a una grúa; yo reclamaba mi derecho a la atención médica, pero el policía insistía en que yo estaba detenida por chocar contra un muro de la nación. Entonces comprendí lo que sucedía y por un instante pasaron por mi cabeza todos los hechos. Después, llegaron mis hermanos mientras me subía a la grúa; el policía supuestamente me llevaba detenida, más bien secuestrada. Yo le increpé que violaba mi derecho, hasta que logré que me llevara al hospital en su patrulla. Ahí me atendieron, pero el policía me pidió dinero y retuvo mi auto ilegalmente.

Al llegar a casa, todo cambió; tenía frío, temblaba, lloraba, gritaba y me retorció de odio y dolor. Mi alma salió de mí, no era dueña de mi cuerpo, éste estaba fragmentado, roto, sin respuesta, casi anestesiado por el mismo dolor; mi ego destrozado ya no respondía a mi voluntad. El golpe violento provocó cambios en mi vida; atravesar el proceso de degradación del cuerpo deprimió mi ego. Mientras negaba victimizarme y ocultaba cierto miedo que quedó guardado, intenté recuperarme, aislada y en silencio, hasta que ese mismo aislamiento me llevó a una tristeza cada vez mayor, el dolor me tumbó.

Resumen clínico del 9 septiembre de 2013:

Mujer de 34 años de edad. No tiene antecedentes de importancia; sufrió accidente automovilístico al impactarse contra un muro de contención, tuvo trauma craneal y de tórax. Niega pérdida de la conciencia. Actualmente persiste con náuseas, cefalea hemicraneal derecha, fotofobia, esguince de tercer grado cervical- contractura de toda la espalda, vértebras desviadas, el golpe en la cabeza con el volante, el latigazo del cinturón de seguridad en el pecho, moretones, sangre.

No entendía el tiempo, nada sabía del hambre, nada sabía de mi alma. Podía sentir claramente cómo mi luz menguó, la energía abandonó mi cuerpo y lo que quedaba de él se esforzaba y trabajaba rápidamente para sanar de manera casi natural.

B. Videoperformance, La casa en el centro

En el proceso de producción-investigación encontré un espacio en deconstrucción, un edificio de la época porfiriana en el centro de la Ciudad de México, cerca de la Plaza de Santo Domingo. La construcción de tres pisos contaba sólo con la estructura de un gran cuerpo arquitectónico, con fuertes y pesadas vigas. De acuerdo con la persona que me abrió la puerta, el lugar pertenecía a alguien de la antigua aristocracia, luego fue ocupado como vecindad, y terminó abandonado por muchos años. En el proyecto del rescate del Centro Histórico se intentó localizar a los dueños, quienes habían heredado

Foto documental: Carolina Arteaga*La casa en el centro*

2 de diciembre de 2016

Edificio en el centro

Luz ambiente, cámara Nikon D3200, ISO
320022/4Impresión: inyección en tinta, papel
fotográfico mate 8 x 10, sobre sintra
blanco 1mm

el edificio por generaciones; resultó que cotizaban muy alto en la bolsa de valores y ahora radicaban en París, por lo que lo vendieron al actual dueño por un bajo costo.

Partitura 01: ⁴⁹

Caminar por la estructura con los pies descalzos

Sentir el piso

Tocar con las manos todas las paredes por donde pasamos

Sentir el cuerpo de ese edificio en deconstrucción

Pensar en nuestras enfermedades y dolores

Al final, elegir un espacio donde nuestro cuerpo se sienta disponible

Poner la cámara en ese punto y hacer la performance frente a la cámara

Acción que recrea el dolor

49 La partitura es un elemento para la construcción de la idea, es un concepto retomado de la música. Básicamente, son las anotaciones de texto o imagen de las instrucciones para las acciones creadoras de sentido, conservando el estilo de grupos, como *Fluxus* y *Zaj*. Véase en Cuaderno III, A.I. Idea/Partitura.

Diario de navegación, en el que se registró la investigación procesual.
Partitura 01
Fotoperformance: Carolina Arteaga

Caminar por la estructura
con los pies descalzos
Sentir el piso.

Tocar con las manos todas
las paredes por donde andamos
Sentir el cuerpo de ese edificio en
deconstrucción.

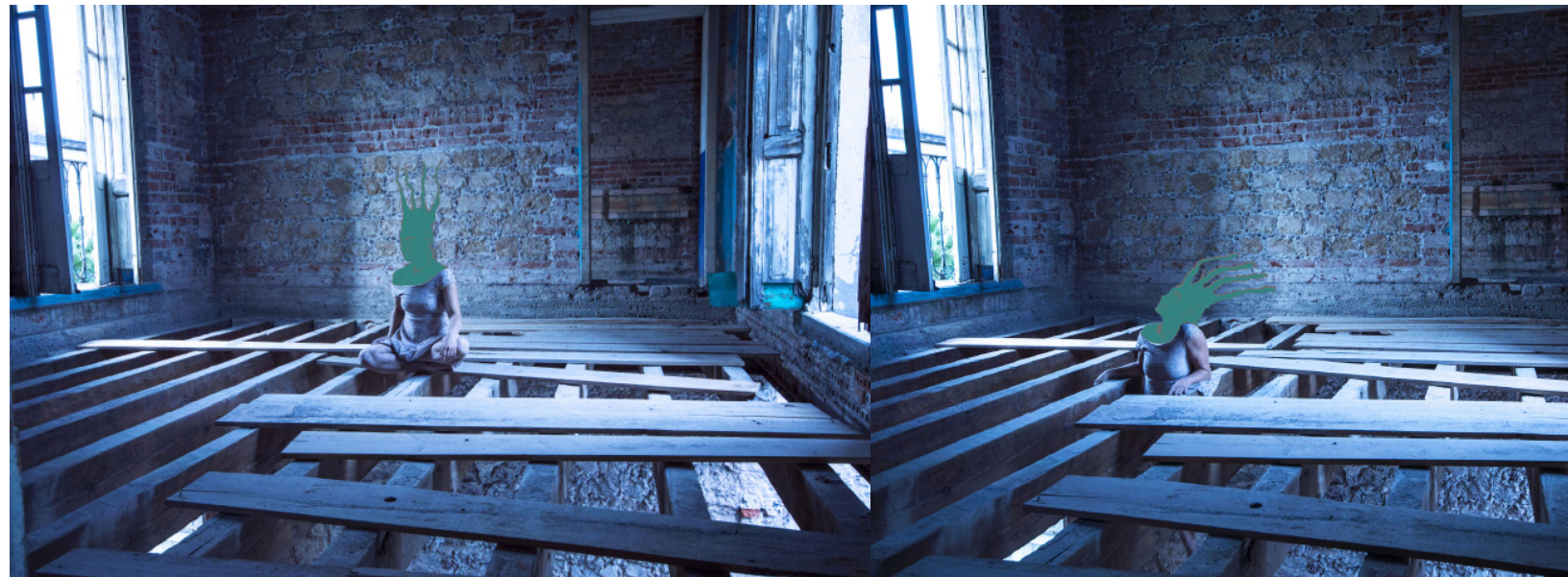
Pensar en nuestras enfermedades
y dolores

Al final, elegir un espacio donde
nuestro cuerpo se sienta disponible

Poner la cámara en su punto y hacer
la performance frente a la cámara
Acción que recrea el dolor.



P
A
R
T
I
T
U
R
A
0
1



Fotoperformance: Carolina Arteaga*La casa en el centro*, trípticoFotos extraídas de la videoperformance
e intervenidas con rotoscopia

2 de diciembre de 2016

Edificio en el centro

Luz ambiente, cámara Nikon

D3200, ISO 320022/4

Impresión: inyección en tinta, papel

fotográfico mate 8 x 10

sobre sintra blanco 1mm



Caminamos horas por el edificio, cada quien por su rumbo. Elegí un espacio en el segundo piso, con dos puertas y dos ventanas, cada una en cada pared de la que aparentaba ser una habitación. Era un imaginario de lo que pudo ser; no había suelo, solamente unas vigas separadas entre sí, dejando ver el piso de abajo. Recordé el dolor de la caída, mi accidente de auto, entre otros dolores, y cómo me levanté para meditar y sanar el dolor del golpe contra el muro de contención. Así, caminé distraídamente, como saliendo por la ventana, aturdida, desorientada por el golpe, como quien sale de cualquier parte. Caminé y brinqué de una viga a otra, distraídamente, y caí en los espacios vacíos; la mitad de mi cuerpo estuvo colgando hacia el piso de abajo. Logré levantarme con esfuerzo y me senté en un espacio más estable para meditar y sanar de manera casi urgente.

La acción la repetí una y otra vez frente al dispositivo de video, por un lapso de media hora. La tomé como una meditación trascendental, hasta que quedé exhausta. Al final, al ver la videoperformance⁵⁰, que fue un híbrido de acciones del cuerpo para la cámara, con imagen en movimiento, elegí una de las acciones repetidas. Me sentía de una manera muy especial, como las paredes de la casa, fragmentada, como los espacios vacíos entre las vigas; me desconocía y me reconocía, sin rostro, razón por la cual sentí necesario el uso de un elemento más.

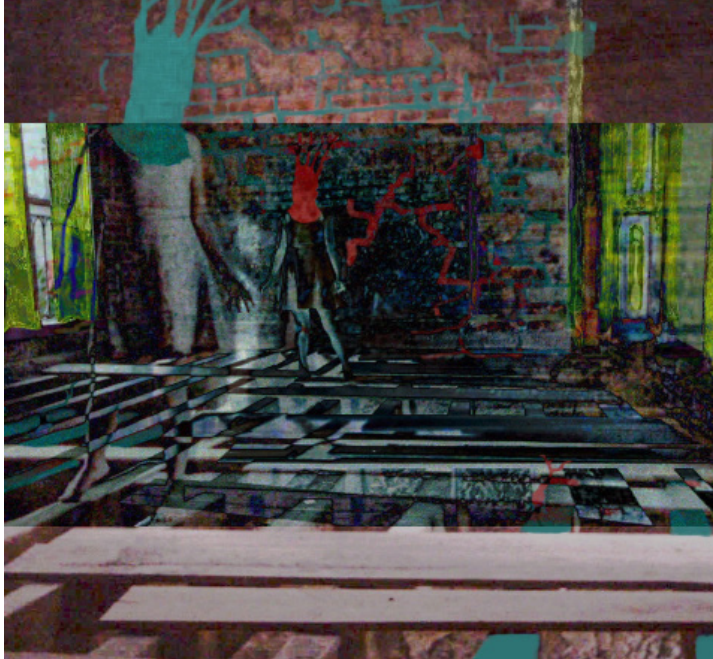
Posteriormente intervine la imagen digitalmente aplicando la rotoscopia, técnica de animación que ya es híbrida en sí misma, formada por el dibujo y la imagen en movimiento, en este caso la videoperformance. Carlos Medina la define como un mestizaje que se concretó y que «sirve como base para transformar la expresión de las imágenes reales en imágenes plásticas».⁵¹

50 Véase en Cuaderno I, Categorías de performance y nuevas tecnologías. Cabe mencionar que tiene la cualidad de poderse proyectar en diferentes espacios sin la presencia física del performer. Puede ser en momentos simultáneos y lugares distintos, pero tiene la desventaja de la instalación o los requerimientos técnicos, como sucedió en Casa Tomada, en Can Batlló, un edificio en Barcelona, durante una muestra de la asignatura de Prácticas del cuerpo. Estudios de performance, de la Universitat de Barcelona, pues no se pudo proyectar por fallas técnicas.

51 Carlos Medina de la Maza, *Cartografía, animación* (Madrid: Fundación Autor, 2004), 73.

Borré mi identidad al ocultar mi rostro. La videoperformance animada tiene una duración de 2'14", con la intención de que se repita infinitamente, ya que cuenta con una narrativa no lineal que considera la discontinuidad del tiempo. No se puede cambiar lo que ya pasó; es verdad que la situación no cambiará, pero el sentido que le damos a las experiencias podrán generar cambios; nuestra percepción se transforma para las acciones presentes.

En esto consiste mi metáfora de la alquimia; el acto de la performance que piensa el dolor por medio de herramientas de la meditación conduce a la transformación de enfermedades internas en expresiones poéticas corporales que llevan a la sanación de principio por el simple atrevimiento de colocar el



Videoperformance:
Carolina Arteaga

La casa en el centro, tríptico
Fotos extraídas de la
videoperformance e
intervenidas con rotoscopia
2 de diciembre de 2016

Edificio en el centro
Luz ambiente, cámara Nikon
D3200, ISO 3200 22/4

[https://www.youtube.com/
watch?v=zeJPxRbJFpc](https://www.youtube.com/watch?v=zeJPxRbJFpc)
Duración 2'14"

Video, animación, edición y
dirección por Carolina Arteaga

Música: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Videoperformance:
Carolina Arteaga*La casa en el centro, tríptico*Fotos extraídas de la videoperformance
e intervenidas con rotoscopia

2 de diciembre de 2016

Edificio en el centro

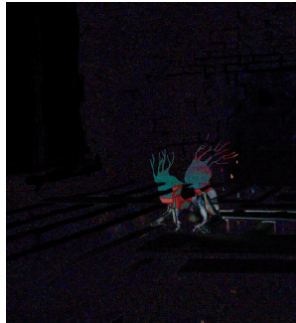
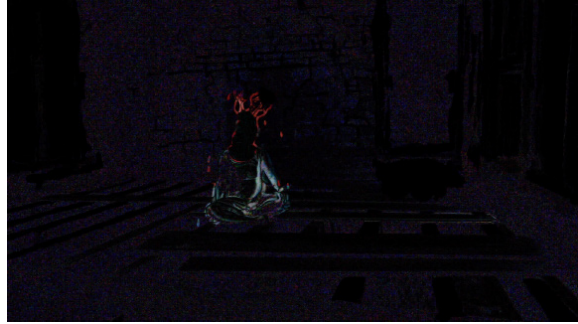
Luz ambiente, cámara Nikon D3200, ISO 3200 22/4

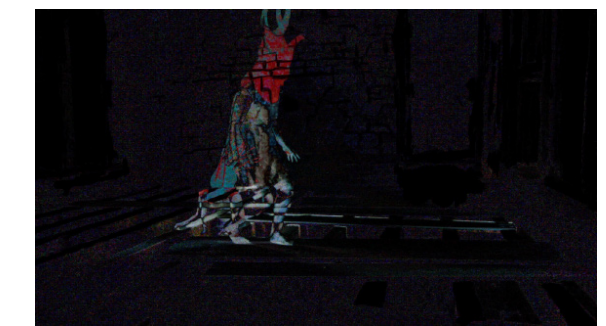
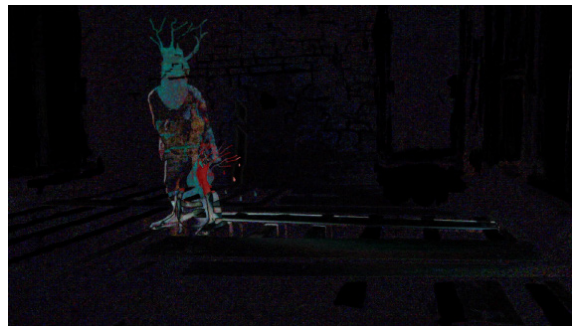
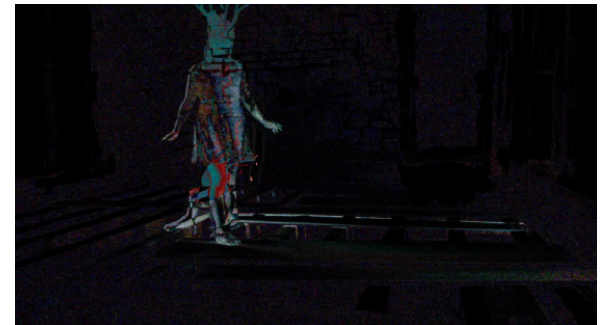
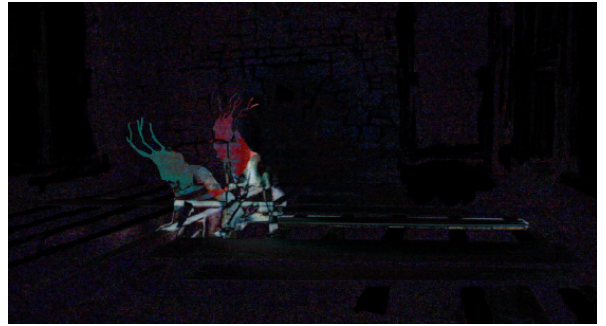
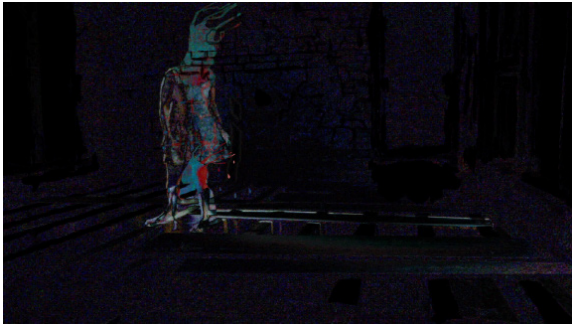
<https://www.youtube.com/watch?v=zeJPxRbJFpc>

Duración 2'14''

Video, animación, edición y dirección por Carolina Arteaga

Música: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>





C. Videoperformance *El cuerpo del dolor III*

Una vez que intervine el espacio de la casa con mi cuerpo y la cámara, y que su estructura en deconstrucción me hizo sentir pequeña ante ese gran casco viejo, decidí entrar al espacio íntimo, hacer un mapa de mis dolores. Lo resolví retomando las herramientas de la meditación, así como algunos elementos de sanación, como la arcilla blanca natural, que además de ser tierra, un material sólido que dota de estabilidad, es un elemento que se aplica para exfoliar la piel. El cuerpo, por momentos, tiene la urgencia de deconstruirse y construirse, y se requieren de más elementos que el cuerpo tangible, por decir real; algo visual en el reconocimiento de sí, del cuerpo-imagen.

Entonces, coloqué una cámara análoga y otra digital sobre el trípode, con la asistencia de dos operadoras que seguían los bocetos y la partitura. Retomé los archivos sonoros que fui registrando durante mis meditaciones con cuencos tibetanos durante el proceso de investigación y los puse durante la videoperformance frente a la cámara. *Frame by frame*, cerré los ojos; luego, mapeé mi cuerpo de manera minuciosa y delicada, con cuidado de no perder ningún detalle, unas veces con mis propias manos, las más con mi mirada imaginal que no reconoció las fronteras entre lo visible e invisible. Retomando las palabras de Merleau-Ponty, «nos hemos dado ya la conciencia al poner las "imágenes", por tanto, tenemos que deducirla al considerar al ser vivo "consciente", que es menos y no más que el universo de las imágenes, que es concentración o abstracción de él». ⁵² Así, en medio de los movimientos, me deconstruyo y construyo mi cuerpo-imagen, que a su vez ha sido evocado por las vibraciones de los cuencos tibetanos, de manera que se integra una extensión sonora a la experiencia corporal y visual.

⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, 302.

Mientras medité y recapitulé todo en relación con mis dolores, tenía la mirada enfocada en un solo punto, drishti,⁵³ y las expresiones de mis manos en forma de mudrâ,⁵⁴ de manera que recurría a algunos elementos del yoga para provocar alquimia, la transformación de mis dolores en una poética corporal. Con cada movimiento que hacía se fragmentaba la pared de arcilla, y mis expresiones se pronunciaban más para romper toda estructura y liberarme del material. La arcilla también me hacía sentir que me quitaba rastros del muro de contención con el que choqué; al terminar, sentí que algo se cayó.



Diario del dolor en el que se registró la investigación procesual.
Partitura 02
Foto y videoperformance:
Carolina Arteaga

53 Drishti es una palabra cuyo origen es sánscrito, del verbo ver, enfocar la mirada en un lugar; es una herramienta de meditación.

54 Desde el ámbito tántrico, los movimientos corporales enfocados en las manos son usados de manera muy consciente a sus efectos físicos. Tiene un carácter ritualista en el que cada posición activa una determinada zona del cuerpo, de acuerdo con el sello ejecutado. El origen de «la palabra sánscrita mudrâ sería "sello" —lo que apoya o confirma—, una palabra (o una acción). [...] Es un gesto codificado: las posiciones de dedos y mano, [...] cuenta con un sentido, con un valor simbólico», en André Padoux, *El Tantra. La tradición hindú*, (Barcelona, España: Editorial Kairós, 2011), 132.

Partitura 02:

Haz mezcla con arcilla natural

Recubre la piel con la tierra

Hasta crear una pared de arcilla

Entra a tu cuerpo imaginal

Y medita con los dolores del cuerpo

*Permite que el cuerpo se mueva de acuerdo a lo que
guarda su memoria*

Enfoca la mirada en un lugar

Coloca las manos en una expresión

*Hasta que el movimiento comience a destruir la pared
de arcilla*

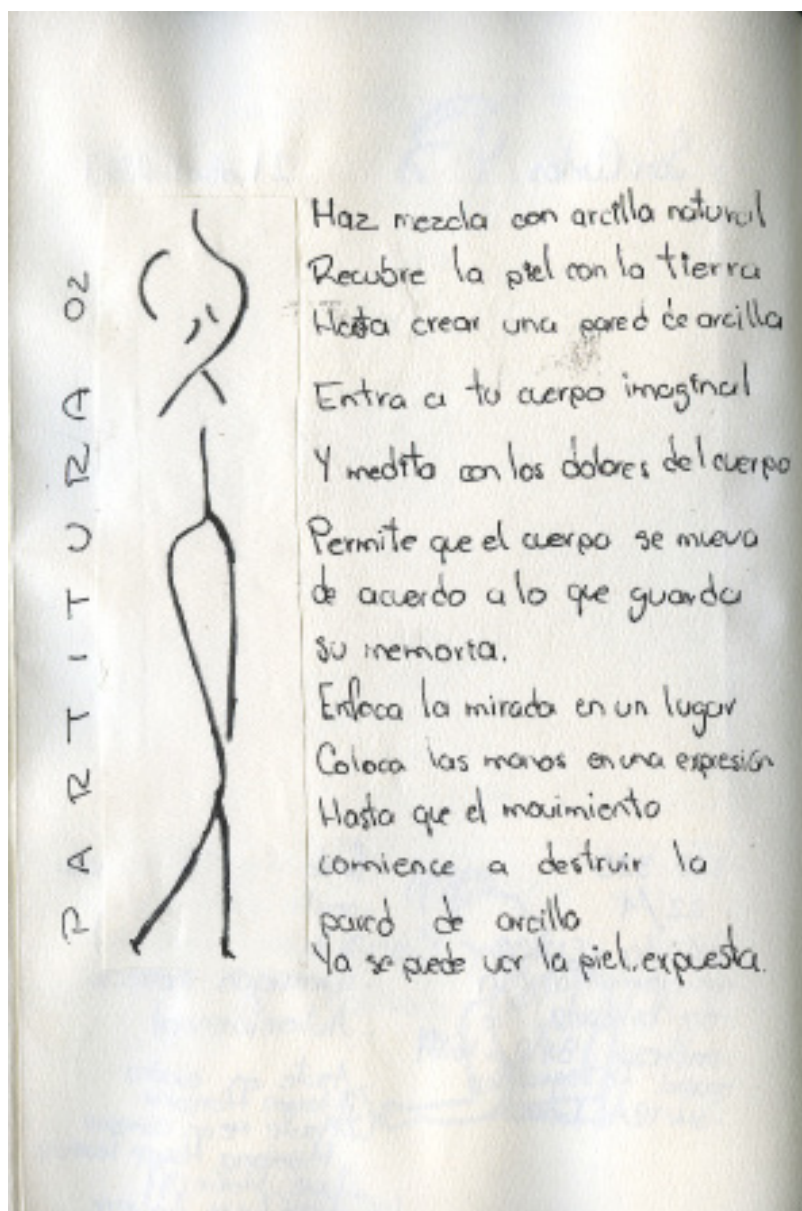
Y se puede ver la piel, expuesta.

Diario del dolor, en el que se registró la investigación procesual.

Partitura 02

Foto y videoperformance:

Carolina Arteaga





Making off
21 de abril de 2017
Academia de San Carlos
El cuerpo del dolor III
Foto y videoperformance animada



Carolina Arteaga

El cuerpo del dolor III, fotoperformance

Arcilla en la piel, fondo negro aterciopelado, vibración con cuencos tibetanos, iluminación indirecta, tres luces, cámara Sinar, película Kenford pancromática b/n, ISO 320, 22/4, digitalizada, impresión en papel fotográfico mate 11 x 14, sobre sintra blanco 1mm
21 de abril de 2017





Carolina Arteaga

El cuerpo del dolor III, Foto registro de diario de navegación e imágenes de la videoperformance animada

Vibración de cuencos tibetanos

<https://www.youtube.com/watch?v=y4jrUiKC0pg>

Duración 2'15"

Cámara Nikon D3200, ISO 3200, 22/4

21 de abril de 2017







Pensé que todo había acabado cuando *deconstruí* la pared de arcilla, pero cuando llegué a casa me sentí nuevamente expuesta, con los poros abiertos. Fue el momento de construirme; la sanación seguía sucediendo. Me bañé para quitar los residuos y para que mi piel sacara las últimas emociones de miedo por el accidente; la memoria del trauma guardado en el archivo de mi cuerpo desbordaba sudor y llanto. Me tiré a la cama y pronto mi cuerpo adoptó una postura fetal.

Tiempo después, cuando vi las imágenes en movimiento, la edición digital me permitió resaltar, expandir, minimizar o duplicar aquellas imágenes corporales con las que me sentía identificada mayormente. Además, el registro⁵⁵ fue un carácter residual de la experiencia, y la pieza de mis meditaciones con los cuencos tibetanos funcionó como sonido para darle el tiempo a la animación;⁵⁶ agregarle sonidos con *software* me permitió integrarle la sonoridad al movimiento del cuerpo. La poética corporal estaba concretada.

D. El cuerpo del sentido

Por su parte, Antonin Artaud plantea una dicotomía entre el teatro occidental basado en el texto y el teatro oriental, en especial el balinés, que narra con el cuerpo a partir de gestos, sonidos, y expresiones físicas más que textuales. El cuerpo es un espacio en el que «las formas asumen sentidos y significantes en cualquier plano imaginable, y producen tal vibración que no operará en un

55 El registro, elemento del proceso creativo y parte de la obra, le da continuidad en su carácter residual, pues es lo que queda de lo anterior, pero continúa su proceso aportando el sonido al híbrido, tema que se desarrolla en el Cuaderno III.

56 Cabe mencionar que *El cuerpo del dolor III* fue proyectado durante mi comunicación en el Seminario Avanzado sobre Estudios del cuerpo, en la Torre II de Humanidades, en Ciudad Universitaria. Fue un performance-conferencia, parte del proceso creativo de la investigación del Centro de Investigación Interdisciplinar en Ciencias y Humanidades (Ceich) y del Seminario Avanzado sobre Estudios del Cuerpo (ESCUE) de la UNAM, coordinado por la doctora Maya Aguiluz Ibarquén, que se llevó a cabo el 22 de junio de 2017 en Ciudad Universitaria, en México, con una duración de 60'00''. Y la performance-conferencia como proceso creativo en la investigación en arte en el II Congreso de arte acción, fugas e interferencias, en Santiago de Compostela, en España, en el Centro Gallego de Cultura y Arte, coordinado por Carlos Tejo, que se llevó a cabo el 1 de diciembre de 2017, con una duración de 60'00''.

único plano sino que conmovirá todos los planos del espíritu».⁵⁷ La perspectiva que se ha tenido del cuerpo desde la historia del pensamiento occidental difiere a lo comprendido por el pensamiento oriental. El primero se enfoca en lo tangible, en el análisis y escrutinio minucioso de su anatomía y fisiología, en el cuerpo como objeto estético, pero sobre todo en la disyuntiva marcada por el medioevo: cuerpo vs. mente. En el segundo hay una comprensión del cuerpo como un todo, sin análisis, desde una visión cosmogónica que se basa en la conciencia, y en el cuerpo sintiente.

La reflexión que gira en torno al cuerpo desde una visión índica sólo una postura más de pensar y vivir al cuerpo, «ha sido desde el principio –desde las antiguas *Upanishada*– considerado como un microcosmos; y a veces, el macrocosmos, a su vez, como un cuerpo inmenso».⁵⁸ Se le suele llamar cuerpo sutil, que se basa en una conciencia imaginal; André Padoux también plantea que se le puede llamar *cuerpo yógico*. El término va adquiriendo diferentes lenguajes impulsados por el gran *boom* espiritual, a medida que las prácticas del hatha yoga y de la meditación tántrica se han ido consolidando en occidente.

Para profundizar más en la filosofía del yoga, conviene analizar el origen de la palabra: «yuj quiere decir “ligar”»;⁵⁹ los elementos que quiere ligar presuponen como condición una ruptura de los puntos que unen al alma individual con el alma universal. El término es usado para designar cualquier práctica de meditación corporal realizada por medio de una disciplina comprometida.

Que el artista del cuerpo recurra a estos métodos cobra sentido. «Por ejemplo, un tratado tántrico javanés, el *Sang hyang kamahâyânikan*, [...] identifica cada elemento somático del cuerpo humano como una letra del alfabeto y una pieza del monumento arquitectónico, *stûpaprâsâda* (que, a su

57 Atonin Artaud, *El teatro y su doble* (México: Grupo Editorial Tomo, 2002), 71.

58 André Padoux, *El tantra*, 122.

59 Mircea Eliade, *El Yoga, inmortalidad y libertad*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 18.

vez, se equiparara con Buda y con el Cosmos). Muchos “cuerpos sutiles” se superponen aquí: el cuerpo sonoro, el cuerpo arquitectónico, cosmológico y místico fisiológico». ⁶⁰ De acuerdo con esta experiencia, el cuerpo, como espacio de investigación, atraviesa un proceso de transformación alquimista, ya que lleva a la materialidad con una sensibilidad extrema de las vibraciones, que son lo mismo pero con diferente cualidad; van desde la materia más densa a la más sutil.

Se adquiere una corporeidad basada en la experiencia, que varía según el punto de enfoque desde el que se percibe la realidad inmediata que circundamos. El cuerpo es el contenedor, el prakriti tiene cualidades y capas, es la materia, purusa es el hombre. «La prakriti es tan real y eterna como el purusa. [...] esta substancia primordial posee [...] tres “aspectos” que le permiten manifestarse de tres formas distintas y que se denominan gunas: 1) sattva (modalidad de la luminosidad y de la inteligencia); 2) rajas (modalidad de la energía motriz y de la actividad mental); 3) tamas (modalidad de la inercia estática y de la opacidad psíquica)». ⁶¹ La prakriti es retenedora de la memoria e inteligencia acumulada, es un espacio donde se albergan las historias de vida.

El cuerpo es lo que llevamos puesto y nos lleva; es materia y energía en sus diferentes capas y densidades. El cuerpo está formado por cinco capas o koshas: 1) la material, los sistemas que regulan el cuerpo y sus tejidos (anamayakosha); 2) la mental, el pensamiento y los sentidos, (manumayakosha); 3) la conciencia, la inteligencia (vignanamayakosha); 4) la energía vital (pranamayakosha); 5) el espíritu (anandamayakosha). La interpretación y traducción personal se mencionan por separado, para tratar sobre sus peculiaridades, pero jamás con la intención de fragmentarlos, pues los cuerpos son uno solo.

⁶⁰ *Ibid.*, 176.

⁶¹ Mircea Eliade, *Técnicas del yoga* (Barcelona: Editorial Kairós, 1999), 32 y 33.

La energía fluye en el cuerpo sutil a través de tres canales principales o nadīs, llamados: susumnā, situado al centro de la columna; pingāla, a la derecha, prepara para la acción externa en relación con el sistema parasimpático; idā, a la izquierda, prepara a la acción interna en relación con el sistema simpático. Desde la base de la columna se van entretejiendo los tres canales, de derecha a izquierda, en dirección ascendente y de manera espiral hasta llegar más allá de la coronilla. Cada punto en el que se unen estos canales es un chakra; siete de estas uniones son las más relevantes, pues coinciden con el cuerpo orgánico; es decir, por medio de la médula espinal el sistema nervioso central lleva señales a los nervios para controlar al organismo de manera autónoma. De esta manera, una rueda de luz se relaciona una con la otra, trazando una forma que asemeja a una serpiente. Al entrar a la estructura de los canales del cuerpo, los sentidos se alertan, dotando a éste de una fluidez tal que puede expandir nuestro campo de percepción y la forma en la que asimilamos el mundo que habitamos.

En el siguiente cuadro describo las características del cuerpo sutil:

Nombre	Elemento	Símbolo	Lugar	Nota/ frecuencia	bija (semilla del sonido)	Cualidad
Sahasra	Luz	Loto blanco de mil pétalos	Coronilla, fuera del cuerpo, glándula pineal	SI	OM	Espiritualidad
Agni	Pensamiento	Loto morado de dos pétalos	Cabeza, entrecejo o tercer ojo, glándula pituitaria. Pensamiento, los sentidos, sistema endócrino y nervioso	LA	OM	Intuición, sabiduría
Vaidya	Eter	Loto azul de 18 pétalos	Siete vértebras cervicales, cuello, boca, cuerdas vocales, glándula hipófisis y paratiroides, manos, sistema endócrino	SOL	HAM	Voz, escucha
Ananda	Viento	Loto verde de doce pétalos	Doce vértebras dorsales, altura del corazón, pulmón, corazón, bazo, sistema respiratorio, y circulatorio	FA	YAM	Compasión, perdón
Manoja	Fuego	Loto amarillo de 10 pétalos	Entre vértebras lumbares y dorsales. órganos abdominales, hígado, vesícula biliar, intestinos, glándulas suprarrenales, sistema digestivo y linfático	MI	RAM	Voluntad, poder de transformación
Sushutika	Agua	Loto naranja de seis pétalos	Cinco vértebras lumbares, órganos genitales, vientre bajo, riñón, líquidos corporales, fluidez y sensualidad	RE	VAM	Creatividad
Mudra	Tierra	Loto rojo de cuatro pétalos	Base de columna vertebral, sacro y coxis, musculatura perineo hasta la planta del pie, intestino grueso, función de eliminar y de supervivencia	DO	LAM	Seguridad, autoestima, estabilidad

Por otro lado, la definición del tantra es difícil de plantear debido a que en diferentes momentos ha adquirido acepciones específicas. Mircea Eliade plantea: «Entre los múltiples sentidos del término tantra (raíz tan, “extender, continuar, multiplicar”) nos interesa sobre todo uno: el de “sucesión, desarrollo, proceso continuo”. El tantra sería “lo que extiende el conocimiento” (tanyate, vistâryate jñânam anena iti tantram)». ⁶² El filósofo francés se refiere a una moda

62 Mircea Eliade, «Capítulo VI. El Yoga y el tantrismo», en *El Yoga, inmortalidad y libertad*, 152.

panindia que surgió en el siglo VI; y aunque existen diferentes linajes o escuelas del tantrismo, el que interesa para esta investigación deviene del sivaísmo de Cachemira, porque su pensamiento está inclinado a considerar al cuerpo como no dual, es decir, no ve por separado al cuerpo de la mente, lo cual le otorga al primero un papel protagónico en sus prácticas meditativas, alquimistas y ritualistas, pero sobre todo para implementarlo en la práctica cotidiana, es decir, en la vida misma.

El tantrismo del sivaísmo de Cachemira es una práctica que involucra al cuerpo como un todo, al verlo tanto por fuera como por dentro, pero sobre todo su práctica se inscribe en un orden tan mundano como cotidiano, práctica que se realiza a partir de la experiencia, una experiencia que busca detonar una percepción mayor. Así lo manifiesta Merleau-Ponty, en la *Fenomenología de la percepción*: «En cuanto tengo unos “órganos de los sentidos”, un “cuerpo”, unas “funciones psíquicas” comparables a los de los demás hombres, cada uno de los momentos de mi experiencia deja de ser una totalidad integrada, rigurosamente única, en donde los detalles sólo existirían en función del conjunto, me convierto en el lugar en el que se entrecruzan una multitud de “causalidades”». ⁶³ Así, en lugar de describir meras acciones, al contextualizarlas se sitúan en una noción de experiencia real, más allá de la representación; se trata de ser uno mismo en el espacio en el que se intervendrá de principio con el cuerpo.

Hay una ferviente necesidad, por no decir obsesiva, de tomar conciencia del cuerpo en la misma forma que de la vida. Jean-Luc Nancy nombra esta necesidad como *formidable angustia*, y menciona que el cuerpo en situación enferma o de dolor se siente aturdido, ajeno, fragmentado. Aunque esté en el mismo lugar en el que uno está, se siente como «un cuerpo extraño el

63 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Barcelona: España: Editorial Planeta de Agostini, 1993), 102.

que se muestra, monstruo imposible de tragar».⁶⁴ Esta angustia experimentada por el dolor se desenvuelve en un drama motivado por el deseo de sentir la plenitud de la existencia, más allá de la médula espinal, de las articulaciones, de las cadenas musculares o del tejido conjuntivo, para ponerle énfasis en el poder energético que hace cohesionar a los filamentos nerviosos, al sistema central y/o periférico. Hay algo que provoca que todo ese conjunto perfectamente organizado de nuestra anatomía y fisiología nos mueva, es *prana*,⁶⁵ la energía vital, es la conciencia, es Brahma.⁶⁶

Al cuerpo se le ha llamado de diferentes maneras, se le ha imitado, representado, virtualizado, vestido, desvestido, maquillado; ha sido ultrajado, diseccionado, torturado, momificado; se le ha enjuiciado, en la búsqueda de la liberación del significado que se le pueda otorgar, delimitado por la percepción e interpretación. Me sumo a la necesidad de Jean-Luc Nancy de saber cómo lograr que «se escriba, no del cuerpo, sino del cuerpo mismo. No la corporeidad, sino el cuerpo».⁶⁷ Después de todo, somos cuerpo; pero con experiencias de vida que suceden en un espacio y un tiempo determinado, porque no hay pureza en la experiencia en tanto que interactuamos en una cotidianidad y pertenecemos a un cuerpo social.

Por lo tanto, Jean-Luc Nancy plantea: «El cuerpo del sentido no es para nada la encarnación de la idealidad de sentido: al contrario, es el fin de esta idealidad, el fin del sentido».⁶⁸ Hay que indagar para ir más allá de las conceptualizaciones de la época o etiquetas de una tendencia determinada por la economía del saber, para ir más allá del significado y darle sentido al cuerpo, porque este mismo es signo y, de alguna u otra manera, va tomando signos que hablan por sí mismos, más allá del cuerpo; son cuerpos significantes, denotados por una experiencia determinada, por experiencias dolorosas.

64 Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Madrid: Arena, 2003), 11.

65 Mircea Eliade, *El yoga*.

66 *Ibid.*

67 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 13.

68 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 22.

Así, desde la propuesta artística cuyo principio es usar al cuerpo como espacio de investigación, la performance⁶⁹ ha encontrado arraigo en estas prácticas, como lo hizo Jerzy Grotowski en sus Talleres de Investigación Teatral. Grotowski tenía formación en el teatro ruso y fue precursor del Sistema Stanislavski, el cual tomó forma en escuela al enfocarse en el proceso creativo del actor a partir de la recreación de acciones reales y no sólo aprendiendo viejos trucos y clichés tras bambalinas. Fue además maestro del método de las acciones físicas. Inició en 1950 con su obra más conocida, *El teatro pobre*, diciendo que: «Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros.»⁷⁰ Además de su viaje a oriente, incursionó en una búsqueda en la zona sagrada de los huicholes, así como en otros espacios, con la intención de practicar el *Teatro de las Fuentes*, que consistió en retomar técnicas ancestrales para llegar a la experiencia de la percepción. Fue un ejemplo de cómo, desde mediados del siglo pasado, algunas herramientas de tradiciones arcaicas fueron retomadas por artistas escénicos como estrategia para preparar a su cuerpo para la puesta en acto.

En su última etapa, Grotowski trabajó sobre el arte como *vehículo* de la *verticalidad*, en el que el «Performer, con mayúscula, es el hombre de acción. No es alguien que hace el papel de otro. Él es el *doer*, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos (...) un rebelde que debe conquistar el conocimiento (...) el hombre de conocimiento dispone del *doing*, del hacer y no de ideas o teorías (...) el conocimiento es una cuestión de hacer»;⁷¹ es la propuesta de portar la actitud de un performer para producir conocimiento a través de los métodos del yoga y la meditación.

69 Tema que se desarrolla en el Cuaderno III.

70 Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (México: Siglo XXI, 1970), 12.

71 Alicia Corral Alonso, «*El canto como herramienta de verticalidad en Grotowski y los Baul de Bengala*» (tesina Máster Universitari en Estudis Teatral, Universitat Autònoma de Barcelona, 8. Cita a Jerzy Grotowski,

Con el tiempo, preparar al cuerpo y activar la performance con principios basados en el conocimiento oriental ha marcado una tendencia debido al trabajo de Grotowski y de Artaud. Retomo en mi propuesta la manera en que el tantra concibe al cuerpo ritualizado y en proceso de transformación alquimista, otorgándole a éste un papel protagónico. Da para reflexionar, ya que desde los textos más antiguos, como los *Vedas* o los *Upanishas* se ve al cuerpo del hombre como un microcosmos, y aún seguimos investigando sobre el arte como una disciplina transformadora de conciencia. A pesar de que al tantra se le ha reducido banalmente a una práctica sexual, tiene su profundidad en relación con los efectos físicos del bienestar; por lo tanto, es idóneo para pensar al cuerpo-imagen.

E. El cuerpo del dolor

Por un lado, el vivir la experiencia del dolor en estado crónico ocasionado por un accidente automovilístico me llevó a una aparente inmovilidad corpórea y expresiva (cuando alguna parte de ti para, le da la oportunidad de despertar a otra parte entumecida). Por el tiempo dedicado a la danza, llegué a niveles de frustración por no poder ser, por no sentirme completa a causa de la ruptura provocada por el dolor. Ésta se profundizaba cuando hacía caso omiso de los llamados del cuerpo, porque éste tocaba o desbordaba sus límites manifiestos a través de sus hinchazones, pulsaciones y coloraciones varias. Son situaciones que nadie está exento de vivir; todos las pasamos en diferentes grados. El vivirlo puede ser causa de diversas circunstancias, pero principalmente de estar vivo; hay dolores que vienen porque así debe ser, por naturaleza, porque el tiempo pasa por el cuerpo y simplemente los órganos dejan de funcionar poco a poco

y los sentidos se agravan; hay dolores que son provocados por accidentes traumáticos, por circunstancias externas que nadie puede controlar.

Por su parte, Jean-Luc Nancy se basa en su experiencia de tener un trasplante del corazón, y escribe que se «sale desorientado de la aventura. Uno ya no se reconoce: pero “reconocer” no tiene ahora sentido. Uno no tarda en ser una mera fluctuación, una suspensión de ajenidades entre estados mal identificados, dolores, impotencias, desfallecimiento. La relación consigo mismo se convierte en un problema, una dificultad o una opacidad: se da a través del mal o del miedo, ya no hay nada inmediato, y las mediaciones cansan».⁷² La relación que se tiene con el cuerpo está sostenida por los límites o bordes que hay entre la vida y la muerte, pasando por entusiasmos encendidos por la adrenalina, por el simple hecho de estar vivo, hasta llegar a sentir grados y miedos que imposibilitan cualquier movimiento. Cuando se llega a cierta familiaridad con la experiencia de los estados de dolor, éstos se hacen cotidianos ya sea que el cuerpo se hace cada vez más tolerante al dolor, o por la aceptación de la degradación del cuerpo; entonces, el síntoma se manifiesta y se expande colectivamente.

Al intentar salir de la relación conmigo misma, dirigí mi atención hacia el cuerpo social que depende de cada individuo que padece de dolor. Fue un momento de pensar en José Luis Brea,⁷³ quien, inspirado por un amigo que se contagió de SIDA, infección que en los años 80 se convirtió en una pandemia, escribió sobre el tema del cuerpo enfermo, una enfermedad de la época que respondió a un síntoma social. Por esta razón, se propuso incidir en el cuerpo por medio del dolor, reconocer sus orígenes, sus dimensiones, sus características, sus formas de aparecer y desaparecer. Hay que ser testigo

⁷² Jean-Luc Nancy, *El intruso* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007), 39-40.

⁷³ «Aceptamos la hipótesis que toda enfermedad pertenece a una época, que está sometida a la determinación epocal de los lenguajes que atraviesan el cuerpo, [...] Digamos: que la enfermedad es, en toda su envergadura, un hecho social, que antes y más debería ser objeto de las ciencias humanas, sociales o del espíritu- que de la biología o la medicina, o cualesquiera ciencias “naturales”», en José Luis Brea, *Un ruido secreto, El arte en la era póstuma de la cultura* (España: Colección Palabras de Arte, 1996), 77.

de su degradación crónica para reconocer la situación que nos rodea, pues es el síntoma de la enfermedad social. Lo anterior está guiado por la premisa de que el dolor es una manifestación del estado del cuerpo individual, espejo del cuerpo social; al reconocer el síntoma se podrá atacar la enfermedad.

Una manera diferente de manifestar el dolor fue la de Frida Kahlo, pintora mexicana a la que de acuerdo con Josefina Alcázar «se le debe considerar como una precursora del performance».⁷⁴ Inspira por ser una mujer que hizo de su dolor una obra de arte. Entre tantas de sus historias dolientes, en *La columna rota*⁷⁵ expone cómo se ve a ella misma después de sufrir un accidente automovilístico en el que la columna le quedó lesionada. Obligada a llevar un corsé de acero que le ayudara a sostenerse, en este autorretrato la pintora se ve como una mártir que sufre por dentro y por fuera, para que el dolor sea bien visto. Como lo plantea Susan Sontag, «las incontables versiones pintadas o esculpidas de la *Pasión de Cristo* y el inagotable catálogo visual de las desalmadas ejecuciones de los mártires cristianos, sin duda están destinados a conmover y a emocionar, a ser instrucción y ejemplo».⁷⁶ De acuerdo con este enfoque de la cultura occidental, el dolor martirizado es bien visto, aceptado y hasta alabado, porque se trata de un dolor divino que trasciende a la santidad, no un dolor humano, morboso, que muestra lo expuestos que estamos a la mortalidad; así se ve el llano de fondo de la mujer con clavos en el cuerpo, soledad en el vacío, con un cielo oscuro detrás.

De la misma manera, Simone de Beauvoir plantea que «la gente feliz no tiene historia. En el desconcierto, la tristeza, cuando uno se siente quebrantado o desposeído de sí mismo, experimenta la necesidad de narrarse».⁷⁷ El acto de acercarse a la historia de vida es una manera de introspección. Por eso, en los

74 Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo*, 117.

75 Frida Kahlo, *La columna rota* (2016). Disponible en: <http://www.museodoloresolmedo.org.mx/blog/portfolio-item/frida-kahlo/>

76 Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (México: Trillas, 2004), 22.

77 Simone de Beauvoir, *La mujer rota* (México: Editorial Hermes, 1981), contraportada.

tres cuentos que comprenden la obra de la *Mujer rota* escribe la historia de tres mujeres que llevan su propio quebrantamiento, pero sobre todo reflejan situaciones marcadas por realidades sociales de la época, las que sin embargo son atemporales.

Las historias clínicas que se transforman en arte pueden ser infinitas. El dolor es subjetivo en tanto cada quien puede narrar su propia historia, y la percepción que se tiene del cuerpo dentro de la circunstancia podría ser mal interpretada por uno mismo o por la opinión generada por el otro, como se mencionó líneas arriba. Pero el dolor, aunque es propio en todos, se manifiesta de manera muy personal. Como lo menciona Merleau-Ponty:

Mientras un dolor me abrumba y soy presa de mi aflicción, mis miradas erran delante de mí, se interesan socarronamente por un objeto brillante cualquiera, recomienzan su existencia autónoma. Después de este minuto en el que queríamos encerrar toda nuestra vida, el tiempo, por lo menos el tiempo prepersonal, recomienza a transcurrir, y si no se lleva nuestra resolución, sí, cuando menos, los cálidos sentimientos que la sostenían. La existencia personal es intermitente y, cuando esta marea se retira, la decisión sólo puede dar a mi vida una significación forzada. La fusión del alma y del cuerpo en el acto, la sublimación de la existencia biológica en existencia personal, del mundo natural en mundo cultural, resulta a la vez posible y precaria gracias a la estructura temporal de nuestra experiencia.⁷⁸

78 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, 103.

79 Mircea Eliade, «Capítulo VI. El yoga y el tantrismo», en *El yoga, inmortalidad y libertad*, 22.

El dolor se expresa de acuerdo con la experiencia de vida, con la circunstancia que nos aqueja, y la manera en la que se confronta o enfrenta determina nuestra persona. El dolor ciega, individualiza y segrega. Las experiencias dolorosas, como alquimia, nos transforman; pero a su vez, los dolores son compartidos. Cuando el estado del dolor se toma como aprendizaje de vida, se despiertan sentimientos de compasión. «“Todo es sufrimiento para el sabio” [...] Pero Patañjali no es el primero ni el último en comprobar ese sufrimiento universal. Mucho antes que él, Buda había proclamado: “Todo es dolor, todo es efímero”». ⁷⁹ Las disciplinas orientales encuentran refugio en el sufrimiento y en el dolor de los demás, el dolor se puede mirar hacia dentro y fuera.





CUADERNO III

*LA IMAGEN
EN LA
PERFORMANCE*

Imagen de portada:

Foto registro por Rodrigo Velasco Zaragoza (Yakoh)
Renactment de El cuerpo del dolor I, II y III por Carolina Arteaga
Performer cuerpo: Eztli Ukben
Performer visual: Edgar Olvera Yerena
Performer sonoro: Carolina Arteaga
Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM
8 de agosto de 2018

«En cambio, esta nueva forma que alcanzan las electrónicas las devuelve a su condición puramente mental, fantasmagórica, espectral, y a nosotros a la capacidad de reconocerlas y distinguirlas como tales, como puras imágenes mentales, separando el ser de éstas del sistema de los objetos y permitiendo, al tiempo, que el propio ser diferencial de las “imágenes de cosas”, su viajar autónomo por los mundos reales, recupere una escenografía propia, así sea sólo como fondo de contraste de este devenir pensante de las imágenes electrónicas –acaso su condición para nosotros más “natural”, si hablar de una naturaleza de las imágenes pudiera estar justificado». ⁸⁰

José Luis Brea.

A. Nuevas plataformas

Si bien, en la era de la electrónica y la globalización, los medios para la construcción de la performance se van actualizando de manera constante; todos «los medios actuales se traducen a datos numéricos a los que se accede por ordenador. El resultado: los gráficos, imágenes en movimiento, sonidos, formas, espacios y textos se vuelven computables; es decir, conjuntos simples de datos informáticos. En definitiva, los medios se convierten en nuevos medios». ⁸¹ En relación con las apropiaciones sociales y artísticas de las TIC, ⁸² la dicotomía del espacio-tiempo se altera, los cuerpos son reterritorializados y el cambio de los espacios físicos a plataformas digitales es cada vez más recurrente.

Así, se van generando nuevas necesidades sociales a causa de la violencia, consecuencia de la falta de derecho en un país que vive una emergencia nacional. En este vendaval, hay algo que siempre se conserva, el cuerpo, la actitud del artista de exponer con su cuerpo imaginal sus inquietudes y experiencias. Mi trabajo como performer tiene al dolor como motivación primordial porque pienso que es una característica que cruza diferentes líneas

⁸⁰ José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen, imagen-materia, film, e imagen* (Madrid, España: Ediciones Akal, 2010), 67.

⁸¹ Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, 71.

⁸² Ver nota 2.

de investigación; hablar de experiencias traumáticas que afectan a cada persona que habita en la parte enferma de la sociedad como residuos emocionales albergados en la memoria corporal. «En este sentido el performer aparece como un individuo que no es diferente de los demás en cuanto a las preocupaciones que demuestra en su práctica artística». ⁸³ En cuanto se expone con y para el cuerpo, se genera el compromiso social de provocar la reflexión y estimular corporal y visualmente a la acción social.

A continuación se abordan elementos que componen la performance, vista desde el proceso de producción generada para la investigación.

A.I. Idea/Partitura

Aquí inicia el proceso de la performance, en la generación de la idea; una inquietud, un accidente, un error, cualquier casualidad. Y la causalidad se puede dar en un momento en que uno está mirando hacia dentro; con una actitud inquietante se va desarrollando la habilidad de producir cuestionamientos de las situaciones que surgen en nuestra atmósfera. La idea puede devenir de una experiencia tan sutil como el sueño, pero también de algo tan tangible como el consumismo, influenciada por los estímulos visuales propios de nuestro tiempo. La fuente de la idea puede surgir de diferentes necesidades personales, pero considero relevante que se traspole a lo comunitario y participativo, para que aporte al sector social.

La idea también puede surgir en la misma preparación o ensayo, es decir, en la práctica corporal; nace en cualquier momento. La situación ya no se

⁸³ Josette Féral, *¿Qué queda de la performance? Autopsia de una función: el nacimiento de un género. Teatro y Artes II* (Argentina: UBA, FF y L), 18.

basa en tener la gran idea, sino cómo ésta puede ser tomada y transformada en la siguiente faceta. Es interesante que, aunque la idea no pueda ser de inmediato desarrollada, sea registrada en algún diario o en una plataforma. Es como dejarla esperando, y algún día que se regrese a las notas quizá pueda ser el momento de llevarla a cabo. Tomarse en serio el juego de la idea es pensar en las múltiples posibilidades que se tienen para ejecutarla.

La idea del tema de esta investigación fue detonada por los dolores corporales ocasionados por los desgastes físicos causados a su vez por la danza área y, aún más significativo, por un golpe traumático provocado por un accidente automovilístico. Pero más que los dolores en sí, fueron los cambios bruscos que trajeron a mi vida, que básicamente consistieron en relacionarme con mi cuerpo desde la sanación.

Una cosa llevó a la otra; el arte escénico y el yoga son prácticas que me han acompañado toda la vida, desde que era pequeña. Siempre supe que estaba en mi camino; cuando menos me di cuenta, mi vida giraba alrededor de los escenarios y los lugares de ensayo. Aunado a esto, la herencia de mi abuela, que era partera, sumó a los sanadores y chamanes que se cruzaron en mi camino para mostrarme el conocimiento sanador. La práctica del yoga y la meditación se fueron metiendo en mi vida, mostrándome nuevas herramientas para involucrarme con mi cuerpo y con las experiencias de vida que se iban sumando a las transformaciones.

En el mismo momento, pero por otro camino paralelo, la imagen ocupó su lugar protagónico compartido con el cuerpo, desde el acto de desenvolver una historia en movimientos corporales y reflexionar la manera en

la que se construye la escena hasta el momento en que mis manos tomaron la cámara fotográfica. Sin embargo, la formación se inclinó más al periodismo y el encuadre a la foto de escena. Así, un día estaba frente a la cámara y otros días detrás de ella. Durante mi proceso de sanación, cuando la posibilidad de bailar disminuyó y la conciencia de mi cuerpo se transformó hacia el respeto de los límites de la vida, me enfoqué con más atención en los estudios de la performance y en las expresiones de la vida cotidiana.

Es en esta exploración personal en la que intenté caminar por el camino de en medio, donde estos elementos se fusionan para crear un híbrido entre la intención de sanar y transformarse con herramientas del yoga y las experiencias escénicas en la danza, el circo, el teatro físico, la performance, el sonido y la imagen en movimiento. Por otro lado, la necesidad de registrar todo proceso por todo medio posible, y de darle continuidad al trabajo de archivo, se desprende de mi manía y de mi formación como técnica bibliotecaria.

Con respecto a la partitura, dada la influencia de John Cage respecto a la no música en la performance, en manifestaciones como Fluxus y Zaj se emplea este término para plasmar gráficos o códigos de acción, los cuales consisten en premisas o instrucciones que cada ejecutante o performer se asigna. Incluso se pueden realizar maquetas o bocetos en miniatura sobre la instalación. En 1964, Yoko Ono, integrante de Fluxus, publicó *POMELO*, un libro de instrucciones que transcribe el discurso que impartió a la gente de Wesleyana en una conferencia el 13 de enero de 1966, en la cual expresó: «Pienso en mi música más como una práctica (gyo) que una música. El único sonido que existe para mí es el sonido de la mente. Mis obras sólo tratan de inducir en la gente música mental».⁸⁴ Ono retomó la partitura para escribir música, partiendo de

⁸⁴ Yoko Ono, *POMELO* (Argentina: Ediciones de la flor, 1970).

la idea de que se escriben los pensamientos generados por la mente y éstos pueden ser interpretados como imágenes, pinturas, textos.

A.II. Foto/Videoperformance

Al momento de ejecutar la performance no hay expectativas de satisfacer un deseo específico; se puede ir accionando conforme el espectador se va involucrando, hasta transformarse en actor, en parte íntima de la situación, retomando la figura del actor-espectador, característica de participación del arte contemporáneo⁸⁵ que desea resaltar el involucrar a la performance como estrategia y espacio para la transformación de los cuerpos.

Con base en mi propuesta, ejecuté como performer un repertorio basado en la meditación trascendental,⁸⁶ para intentar dar salida a la idea que se origina día a día. Éste fue registrado en el diario y en las partituras. Al final, trató sobre ser lo que somos, retomando a Jerzy Grotowski y su Laboratorio Teatral, que consiste en un teatro con pocos elementos externos, dando máxima atención hacia el cuerpo. Haciendo referencia a su investigación, Grotowski señaló: «El actor se entrega totalmente; es una técnica del ‘trance’ y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación”». ⁸⁷ Con estos elementos vamos provocando la creación de formas orgánicas, propuestas de movimientos que nacen desde

85 «En los años sesenta, reanudando el trabajo de futuristas y dadaístas, nuevas formas como el happening, la performance o la instalación se convirtieron en un arte explícitamente participativo; una transformación que, según algunos teóricos de los nuevos medios, preparó el terreno para las instalaciones interactivas con ordenador que aparecieron en los años ochenta», en Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, 104.

86 La integrante de Fluxus presentó una retrospectiva de su obra; tuve la oportunidad de participar en la performance colectiva, acción que consistió en una caminata por las calles de Madrid, partiendo del Palacio de Velázquez, repitiendo la performance sonora. La partitura era sencilla, pero provocaba tener variaciones; aunque sólo era repetir “tatetitotu”, la constante repetición obligaba a cambiar la partitura. Cuando le pregunté sobre esto, me comentó que la debería ver “como una meditación trascendental”.

87 Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 9.

la visualización de la zona del dolor para que el trauma corporal provoque alquimia y se transforme en poéticas corporales.

Exponer con el cuerpo en el espacio no es lo único que se puso en juego, aunque «el trabajo sobre el cuerpo que estaba en el centro del acto performativo se desplazó hacia la imagen, hacia la pantalla del televisor. Ya no está más en el centro de la performance aún si continúa ocupando en ella un lugar importante».⁸⁸ Pero no se desplazó en su totalidad, sólo en su relevancia. En esta propuesta se intenta que el cuerpo, la imagen y el sonido sean un solo elemento, el cuerpo imaginal. Bajo esta noción de híbrido, pienso en los términos videoperformance y fotoperformance.

Las TIC son actualizadas día a día; obedecen a patrones sistémicos de comportamiento y en las manos de los artistas están dando pie a nuevos géneros o híbridos. Como antecedente de la foto o video, pienso en Louise Anderson con sus visuales, o en Pola Weiss, Cindy Sherman, Vitto Acconci, Orlan, y hoy día en Guillermo Gómez-Peña.

En las categorías de performance, el artista es generador de la imagen, aunque por otro lado tenemos a los fotógrafos, quienes capturan las imágenes de la pieza de otro artista, la foto de la performance. Como el fotógrafo Hans Namuth que fotografió a Jackson Pollock en su *action painting*, o el registro fotográfico actual de Antonio Juárez. El planteamiento se enfoca más en la noción de que el mismo performer hace uso o genera imágenes basadas en las TIC ; todos «los artefactos humanos son extensiones del hombre, salidas o expresiones del cuerpo humano o de la psique»,⁸⁹ como es el caso del mismo obturador y del ordenador.

88 Josette Féral, *¿Qué queda de la performance?*, 11.

89 Marshall McLuhan, *La aldea global* (España: Gedisa, 1996), 43.

A. III. Desterritorialización

El primer espacio que se habita es el cuerpo mismo, el cuerpo imaginal; el segundo espacio que se interviene puede variar en longitud y en extensión, puede ser un espacio público y/o un espacio virtual. Son diferentes lugares en tiempos simultáneos o sincronizados. La desterritorialización⁹⁰ es una característica que distingue a las TIC. Cuando el performer opta por no interactuar con el público en vivo, abre la posibilidad de hacer presencia en otros espacios vía conexión por internet, con el soporte de la imagen digital. Son diferentes perspectivas de asimilar y percibir la imagen generada en la performance; se abren nuevas puertas, paredes o ventanas de posibles interacciones. Por ejemplo, en el momento en que me encontraba en Barcelona, desplazaba simultáneamente mi imagen corporal vía *live streaming* en la Casa de Cultura de Tlalpan por medio de una pared virtual.⁹¹ La imagen de mi cuerpo se fragmentó para estar al mismo tiempo en diferentes espacios. «La sincronización reemplaza la unidad de lugar, la interconexión sustituye a la unidad de tiempo. Pero, a pesar de ello, lo virtual no es imaginario. Produce efectos».⁹² En este caso, el efecto fue la fragmentación de la imagen del cuerpo, pero se puede pensar en cualquier parte, como el sonido de la voz.

Elegir el espacio para desenvolver la acción es pensar en la atmósfera, por no decir en la escenografía natural que nos rodea, que es en sí misma una imagen. «En cuanto a las imágenes -acaso como cosas, como imágenes de cosas-, es preciso todavía pensarlas como habitantes obsesivos de

90 «Ubicuidad, simultaneidad, distribución fragmentada o masivamente paralela. La virtualización somete el relato clásico a una dura prueba: unidad de tiempo sin unidad de lugar (gracias a las interacciones en tiempo real a través de redes electrónicas, a las retransmisiones en directo, a los sistemas de tele presencia). Continuidad de acción a pesar de duración discontinua [...] La sincronización reemplaza la unidad de lugar, la interconexión sustituye a la unidad de tiempo. Pero, a pesar de ello, lo virtual no es imaginario. Produce efectos [...] En consecuencia, era previsible encontrar la desterritorialización, la salida del "ahí", del "ahora" y del "aquello" como uno de los caminos regios de la virtualización», en Pierre Lévy, *¿Qué es lo virtual?* (España: Paidós, 1999), 15.

91 «Lo virtual no es, en modo alguno, lo opuesto a lo real, sino una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación, abre horizontes, cava pozos llenos de sentido bajo la superficie de la presencia física inmediata» en Pierre Lévy, *¿Qué es lo virtual?*, 14.

92 Pierre Lévy, *¿Qué es lo virtual?*, 22.

todos los lugares, potencialmente. Ellas siempre están en todas partes, siempre han tenido ese don -el de la ubicuidad». ⁹³

A. IV. Más allá del registro

Además de considerar a la imagen como parte del cuerpo, el registro es parte del proceso, la obra misma, ⁹⁴ y no únicamente la etapa final que usualmente encripta al archivo, pues aún se puede mirar en su etapa residual e intervenir por medio de la computadora. Por ejemplo, en la performance que ejecuté frente a la cámara en la casa del centro, en su carácter residual la intervine con animación. La performance tiene más soportes, además del cuerpo mismo en tiempo real presente, interactuando con la imagen en tiempo real virtual, desterritorializándola, permitiendo estar en el aquí y el ahora, para ser trasladados al aquí y al allá.

Así, rebasa la premisa conservadora de Peggy Phelan, quien plantea: «La única vida del performance se encuentra en el presente. La performance no se guarda, se registra, documenta ni participa de ninguna otra manera en la circulación de representaciones». ⁹⁵ Al igual que Schechner, pienso que hay maneras de acceder a la historia; cabe mencionar que no se puede registrar una performance con derechos de autoría intelectual, porque éstos se basan en la cita anterior de Phelan.

93 «La era de la imagen del mundo sería, en estas acepciones singular, aquella en que el sistema de respuesta construido por los hombres a su desmedido potencial de fantasear ha generado un sistema-red tan recargado de posibilidades, de "oferta" -eso que llamamos "mercado"-, que su circunscripción extendida ya no cabría en el propio espacio lógico-háptico de los objetos -de no adelgazarse éste tan rotundamente como lo hace "en las imágenes", en el orden de lo especular puro, de la mera fantasía, de las proyecciones del deseo sobre la secuencia interminable de sus objetos (inescrutables, más que cualquier camino de dios)», en José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen*, 69.

94 «El del vídeo utilizado como documentación de una acción, de una performance. En toda la vídeo-performance vuelve a producirse colisión entre el original, su documento y la reproducción de éste. Si estuviéramos frente a una copia de una vídeo-performance, podríamos preguntarnos si estaríamos en presencia del original o sólo de un documento sobre tal original ¿Es la performance el original en sí misma, como acontecimiento irrepetible, o más bien lo es el vídeo que la documenta?»

95 Rebecca Schneider, en su artículo cita a Peggy Phelan, y además menciona que es una cita extedida de Richard Schechner, en "El performance permanece", en Diana Taylor, *Estudios avanzados de performance*, 225.

Por un lado, podemos pensar al registro de la performance como un mero registro de ésta, y por otro lado, podemos mirarlo como parte del proceso mismo de creación. El soporte visual, en video o foto, no es el fin último; al no interactuar directamente con el público, se piensa también en la cámara, de manera que más que un registro, la estrategia visual resulta ser parte de la obra misma. El registro es parte de la obra en su etapa residual,⁹⁶ la cual es intervenida por las TIC. Por ello, al registro podemos pensarlo como un archivo vivo, un archivo en uso, que se difunde.

El registro es una faceta que acompaña a todo proceso creativo; es una materialización del proceso, pues podemos verlo como diario de la obra, el cual es parte de la obra misma. Éste se organiza o sistematiza en un archivo, que no está diseñado como memoria de resguardo, sino para su exhibición y continuidad o alargamiento del tiempo; es la performance en otro formato o material. Es una contradicción el registro de un acto efímero; sin embargo, todo soporte es también efímero por mucho que se piense en su conservación. El soporte bien puede ser sonido, imagen, imagen-movimiento, bitácora, boceto, partitura, dibujo o testimonio del observador, por nombrar algunos.

B. La performance es el proceso de investigación

El proceso creativo que se realiza en la performance puede ser tan diverso como los artistas y las piezas de las que podemos hablar. Existen estudios, investigaciones y archivos que se han generado en la disciplina a partir de mediados o finales de los 90 por grupos como el Instituto Hemisférico de Performance & Política,⁹⁷ asentado en la Universidad de Nueva York y cuyo intercambio se extiende a

⁹⁶ «Hay en efecto a posteriori de la performance [...] que actúa a menudo como rastro, como desdoblamiento. Para el espectador, lo esencial de lo que pasa aquí no sucede sino en otra parte después. Habría que estudiar la performance como "la política de los restos", en Josette Féral, *¿Qué queda de la performance?*, 15.

⁹⁷ Instituto Hemisférico de Performance & Política, <http://hemisphericinstitute.org> (acceso el 8 de abril de 2017).

gran parte de América; Performancelogía, Todo sobre Arte de Performance y Performancistas,⁹⁸ originado en Venezuela; o The Centre for Performance Research,⁹⁹ con sede en el Reino Unido, por nombrar algunos proyectos que han logrado intercambios considerables y que, aunque son performances de diferentes lugares, actualmente podrían accionar sin previa preparación o a la distancia, quizá sólo con ponerse de acuerdo por medio de la comunicación o la partitura. Durante el *workshop Becoming an Image*, llevado por Manuel Vason,¹⁰⁰ los artistas que participamos desde diferentes disciplinas corporales o visuales nos sentimos en colectividad orgánica al momento de prepararnos, ya que aludimos a códigos de acción muy a pesar de que la mayoría nos conocimos en ese mismo lugar, algo que es parte de compartir la disciplina.

Hoy día es constante el darle salida al documento de registro generado en un soporte digital, en imagen-movimiento. Pero sus variantes pueden ser igual de interdisciplinarias como el proceso de ejecución del repertorio de la performance. Sin embargo, se puede considerar que los soportes, como el video y la foto, siempre han sido retomados. De esta manera, valorar «el proceso creativo es establecer entre el fin y los medios un principio de equivalencia, ampliando los márgenes de la producción hasta que éstos excedan la performance y la sitúen a medio camino entre la fase de ideación y la posible edición de la acción documentada».¹⁰¹ Por ejemplo, tenemos el trabajo de Ana Mendieta, artista americana de origen cubano; en su serie *Siluetas*, su cuerpo deja una huella en la tierra, la cual es registrada en fotografía; es visible ante los ojos de los demás por la misma huella que se queda en el registro.

La performance es el proceso que se forma por diferentes facetas o momentos que suceden en tiempos indeterminados, es decir, las facetas se

98 Performancelogía, <http://performancelogia.blogspot.mx/> (acceso el 3 de abril de 2017).

99 The Center for Performance Research, <http://www.performance-research.org> (acceso el 10 de abril de 2017).

100 Taller internacional, *Becoming an Image*, con Manuel Vason, en Centro de Producción de Danza Contemporánea, CEPRODAC, INBA, del 24 de octubre al 3 de noviembre de 2016.

101 Álvaro Terrones, «Usar en caso de performance. Estudio del proceso creativo en el arte de acción», *Revista Efímera*, Vol. 4 (2013): ISSN-L:217-5934. 39. ible en: Dispon <http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/32> (consultado el 6 de abril de 2017).

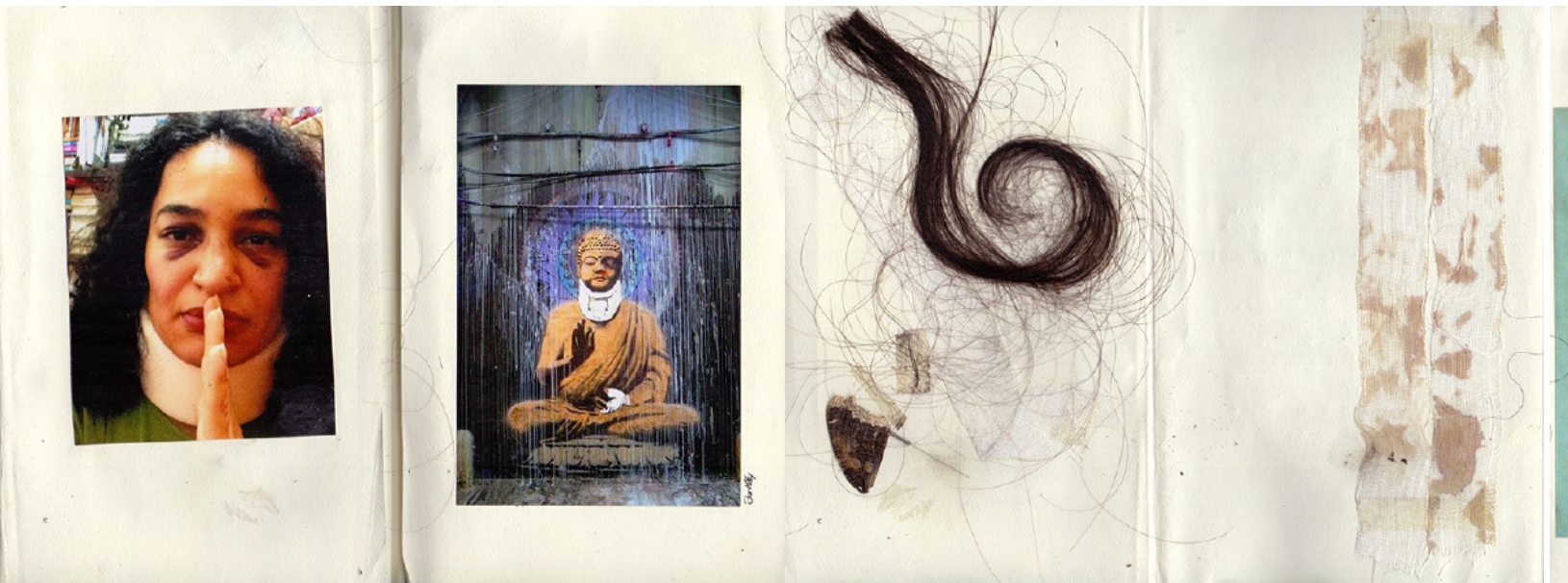
cruzan, suceden una después de la otra o simultáneamente; no hay regla, pero este ciclo orienta a la investigación del artista. En cada faceta se van jugando muchos roles, desde el explorador, el acechador de una idea que se prepara o ensaya hasta realizar todo en un acto de transformación, hasta el mediador, que se desarrolla al momento de accionar. Pero su principal elemento de trabajo es el cuerpo en el espacio-tiempo.

B. I. Diario de navegación

El espacio sobre el que se registró gráficamente todo lo relacionado con mi dolor es un diario que tiene hojas con textura arrugada, del color de la piel; también se despliegan éstas como lo hace un cuerpo en flexión y fragmentación, dando la oportunidad de encontrar diferentes texturas, como el forro negro o la caja como funda. La primera versión comenzó cuando tuve el accidente automovilístico en 2013 y el dolor detonó la investigación; registraba las mil y una maneras de recapitular mis traumas corporales.

La segunda etapa del diario tomó una nueva dirección en 2016. Las visitas al médico continuaban, pero aquella vez, como la performance, me tomaron radiografías de toda la columna y del pie derecho, así como pruebas de orina y sangre, y un análisis hormonal. A lo largo de ese tiempo me habían recetado desinflamantes, somníferos, vitaminas; cada vez que me sentaba frente al médico comenzaba una nueva performance, comentaba algunas molestias y terminaba en casa con mi bolsa cargada de pastillas de colores, siempre con una nueva cita para regresar. Cuando el diario quedó terminado, lo animé con mis manos, pasé hoja por hoja, en una performance para la cámara.

Diario del dolor, primera versión, 2013-2016.





Siento enojo cuando salgo a la calle
 empobrecimiento al ver a todos los seres sembrar.
 ellos han empobrecido por el mundo tan caudalico
 El mundo del mundo me va solo y abandono grande por
 la fuerza de la voluntad.

Cada día es un paso, cada separación en un instante
 entre-vida - amor - muerte - shikam soham
 ahora quiero agradecer cada oportunidad
 de un día. Reconociendo me dan
 sentimientos de finiseco,



ahora uso en ^{mi} ^{largo} ^{de} ^{mi} ^{largo}
 melancolia. **सो है**
 la vez de **सतोष**
 mucho **सतोष**
 con un **सतोष**
 falta de flores para me-
 llarme a mi misma **सतोष सतोष**



Pude indagar que ese doctor con bata blanca no podría ayudarme. Aún seguía con ese nudo en la garganta, pues en la última cita había leído todos mis análisis y la conclusión había sido que era la mujer más sana de mi edad que pudiera conocer. Sentí que algo se rompió y le pregunté al doctor que entonces qué era lo que sentía. Todo el proceso de la performance estaba dirigido al dolor, a la transformación continua del dolor en una poética corporal. En este caso, el seguimiento de la bitácora de navegación fue como un expediente más.

B.II. Esquemas dinámicos complejos

El proceso mismo de la creación de la performance se dio de la mano con el proceso de la investigación de esta tesis. Una de las principales fuentes de registro del dolor fue el diario de navegación, por un lado, para generar la idea y vaciar la investigación en relación con el dolor como un expediente clínico; pero por otro, la investigación documental consistió en generar un marco teórico que respaldara con argumentos teóricos y/o artísticos el trabajo y los conceptos que tomaban un movimiento aislado y se relacionaban entre sí a la vez. El esquema dinámico complejo se basó «en los planteamientos de la epistemología genética

Boceto para la serie *El cuerpo del dolor I*
Diario del dolor, primera versión, 2015-2016.

Carolina Arteaga

El cuerpo del dolor I, Autoreferencial

Cámara Nikon D3200

Pintura acrílica en la piel, mantra en sánscrito

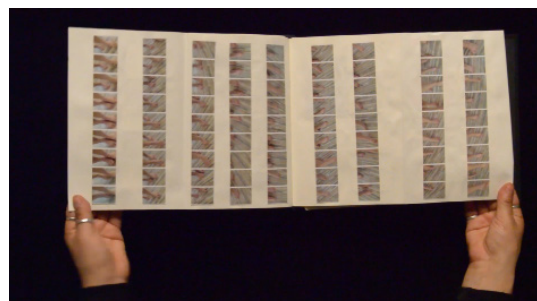
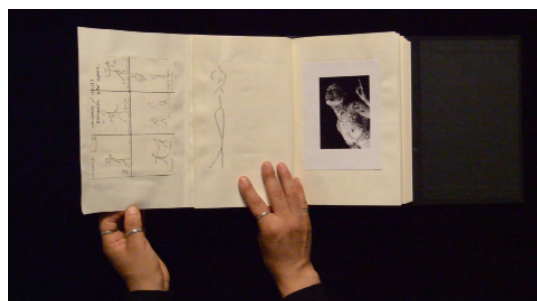
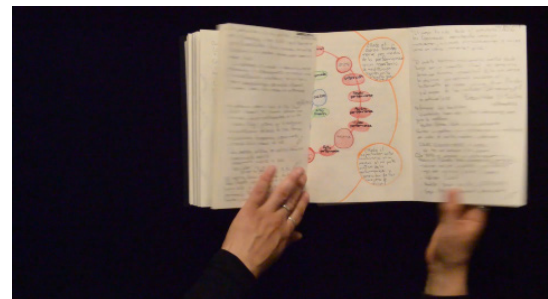
Fondo negro aterciopelado, una luz directa

Papel fotográfico mate 11 x 14, sobre sintra blanco 1mm

Enero 2015



Diario de navegación sonora y visual
Performance registro extraída de la videoperformance
Segunda versión del diario
Véase en:
<https://www.youtube.com/watch?v=GwemrV4g3jl>

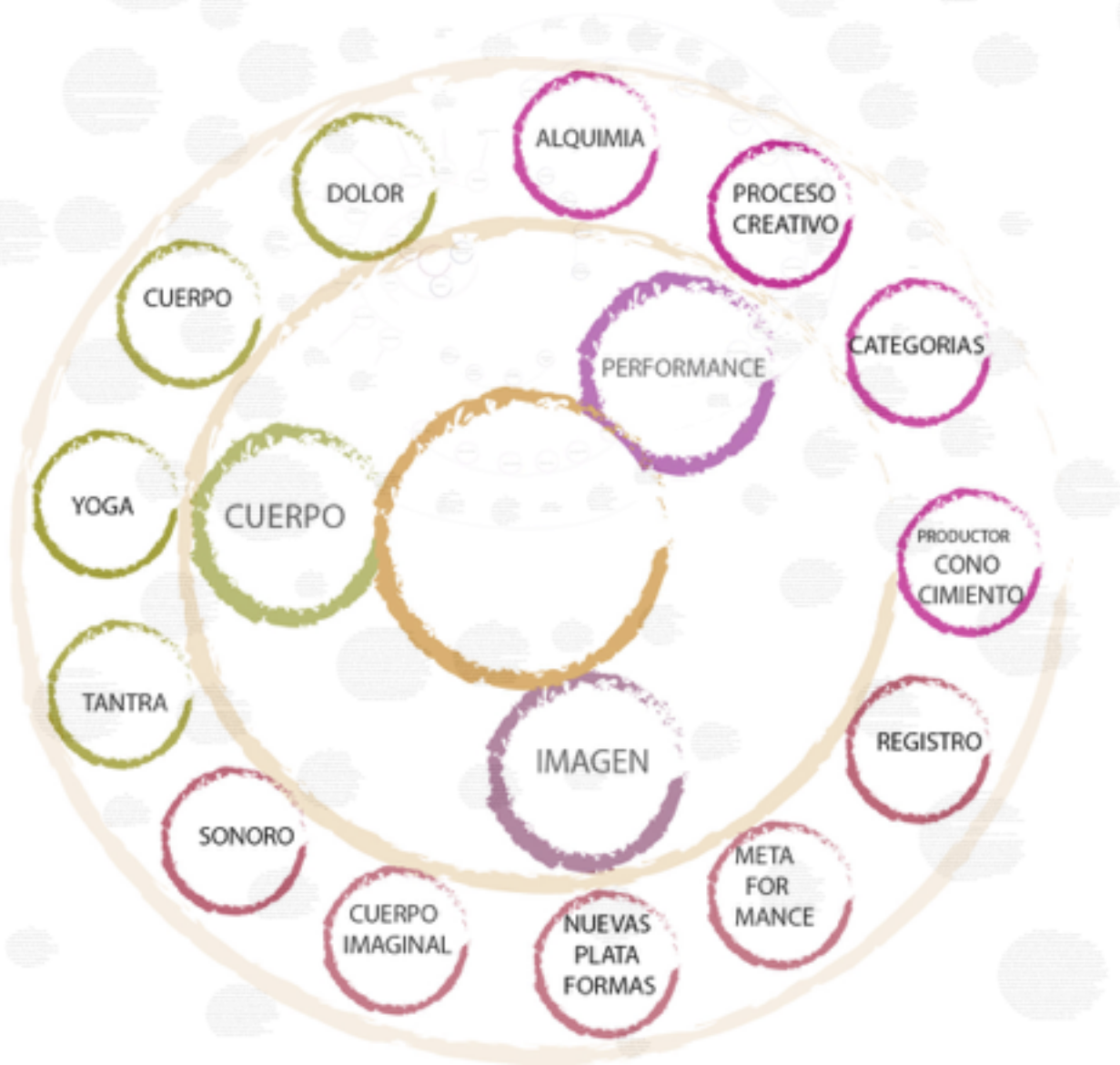


constructivista piagetiana [EGCP] aplicada en investigación interdisciplinaria y sistemas complejos»¹⁰² a través de tres conceptos que iban tomando el centro del esquema en la medida en que se investigaba, permitiendo visualizar la relación entre los conceptos, así como el diálogo que se daba entre diferentes autores de diferentes campos disciplinares, como la filosofía del lenguaje, la filosofía tántrica, la fenomenología, el arte de la performance, el psicoanálisis, la teoría de la imagen y la historia del arte, hasta sustraer citas textuales que se vincularan entre sí.

Durante el proceso rizomático en la traspolación de conceptos que se movían al centro, tal como indica la primera foto registro del pizarrón, los tres conceptos con los que inicié fueron: *cuerpo*, como desdoblamiento o fragmentación causada por el dolor, *sanación*, desde el punto de vista de la meditación, y *performance*, como estrategia para lograrlo, con el interés de rescatar el archivo.

Finalmente, el cuerpo adquirió una postura desde la filosofía tántrica para generar acciones que partían de la práctica del yoga y la meditación con la finalidad de trabajar con el dolor. La performance tomó la categoría de *metaformance* al tomar en cuenta la hibridación de otros elementos, como el sonido y la imagen en soportes basados en las TIC.

102 Luis Ernesto Serrano Figueroa, «*Esquemas dinámicos complejos, III*», (Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales, ANIAV, 2017, Glocal [codificar, meditar, transformar, vivir]), PDF.



B.III. Laboratorio de alquimia corporal

En el tiempo dedicado a la performance se entra a un espacio de exploración, con la finalidad de transformar para liberar. Justo en el centro del abdomen, en el cuerpo sutil, se alberga una piedra que precisa ser trabajada para transformar el cuerpo de diamante.¹⁰³ Es una labor del alquimista, no sólo el trabajar con los metales, la magia o los herbajes, sino también, como en este caso, partir de algunos ejercicios, como el control de la respiración, pranayama, o las posturas y los movimientos físicos del yoga.

La propuesta es poner al dolor, hacer ensayos basados en las herramientas del tantra para entrar en la memoria corporal que alberga al trauma, de manera que el dolor transmute, se transforme, mediante la alquimia, en poética corporal que involucre elementos del cuerpo hecho de vibración y de visualización.

B. IV. Manifiesto

La búsqueda constante de la fortaleza física, mental y emocional del cuerpo es relevante en cada faceta del proceso creativo, pues es la herramienta con la que contamos para entregarnos a la acción sin impedimentos. Se recomienda la meditación diaria, la recapitulación, la respiración consciente y el registro en bitácora.

- En el silencio de la meditación surgen preguntas, quizá sin respuestas.
- La repetición de los actos nos involucra en la meditación del

103 «El Vajrayâna tántrico perseguía la obtención de un “cuerpo diamante” incorruptible, ajeno al devenir. El Hatayoga fortalecía el cuerpo a fin de prepararlo para la “transmutación” final y ponerlo en condición para la “inmortalidad”», en Mircea Eliade, “Capítulo VI. El Yoga y el tantrismo”, *El yoga, inmortalidad y libertad*, 204.

«También, el indagar sobre el yoga y su relación con la alquimia invita a verlo desde el mito, ya que es más elocuente que la realidad histórica y nos permite adentrarnos mejor en el sentido profundo de un hecho histórico que los documentos que lo registran», en Mircea Eliade, “Capítulo VI. El Yoga y el tantrismo”, *El yoga, inmortalidad y libertad*, 202.

cuerpo imaginal o en entrar en trance para llevar la conciencia a nuestros patrones. Sólo, quizá, después de acecharlos, se apresuran a transformarse en expresiones corporales.

- La performer es una acechadora, se acecha a sí misma.
- La performer se mantiene en forma, se entrena todos los días, física, mental e intelectualmente.
- La performer se registra en un diario, un texto, un audio, una foto, un video; siempre porta en sí misma un soporte de registro.

C. Imagen sonora

Puedo pensar que todo comenzó en el silencio de la meditación; los mismos registros me dieron cuenta de ello. Aunque decidí explorar elemento por elemento, los puse a dialogar en cada experimentación en el laboratorio sonoro de LIVE CINEMA,¹⁰⁴ hasta que quedó el híbrido del cuerpo, de la imagen y del sonido. Aunque un híbrido es un elemento completo, debí partir con un orden. Cada elemento es relevante y se relaciona íntimamente con el otro hasta llegar a perder las características de cada disciplina por compartir sustancias similares; esto le sucede tanto al arte sonoro, como al plástico y al escénico.

Para poder indagar acerca del dolor, la investigación me llevó a la creación de un híbrido, primero con tres cuencos tibetanos conectados por una interfaz y por sonidos que evocaran la meditación, los cuales estaban producidos por medio de Ableton Live, un *software* de audio que sirve para editar en tiempo real. Además, evocé con mi voz mantras de sanación.

¹⁰⁴ El LIVE CINEMA/Arte Sonoro (imagen-movimiento sonorizada en tiempo real) es un proyecto de la Facultad de Artes y Diseño, iniciativa del Doctor Manzano. Al momento de escribir esta investigación, estaba en la sesión 87. Ahora lo coordina el Maestro Edgar Olvera Yerena, quien imparte el taller Experimentación de imagen sonora, en el Posgrado en Artes y Diseño, de la Academia de San Carlos, de la UNAM.

En un segundo momento involucré a la imagen-movimiento: proyecté una animación con la técnica de dibujo transformable,¹⁰⁵ realizada con gis blanco sobre una base de madera pintada de negro. La base era un portarretratos con tres espacios en los que sucedían cada una de las historias simultáneamente. Entonces, la historia se contó en tres partes; por un lado, un hombre meditaba y oraba; en la segunda parte, varios hombres caminaban montaña arriba y se convertían en esferas que seguían ascendiendo; en la última, se relataba el tiempo a través de las fases de la luna. La animación fue intervenida en vivo con el programa Resolume Arena, y en ella interactuaba el sonido con el movimiento. Además, la *webcam* captaba mi imagen en tiempo real y la proyectaba en la pantalla, por lo que las proyecciones se mezclaban.

Como en las anteriores exploraciones, el espectador participó activamente como parte de la performance, en el siguiente laboratorio me enfoqué explícitamente en involucrar al espectador en la experiencia. Para ello, instalé la cámara de video en el proyector dirigido hacia los espectadores, para que éstos se proyectaran en la pantalla. Mi voz funcionaba como guía y se convirtió en la interfaz que provocó la interacción del espectador con mis respiraciones y ciertos movimientos, los cuales los llevaron a una postura propia para la meditación. Así, en lugar de ser únicamente una imagen en movimiento proyectada, se produjo un híbrido con el cuerpo presente del espectador, generando al cuerpo una sensación de inmersión en la imagen.

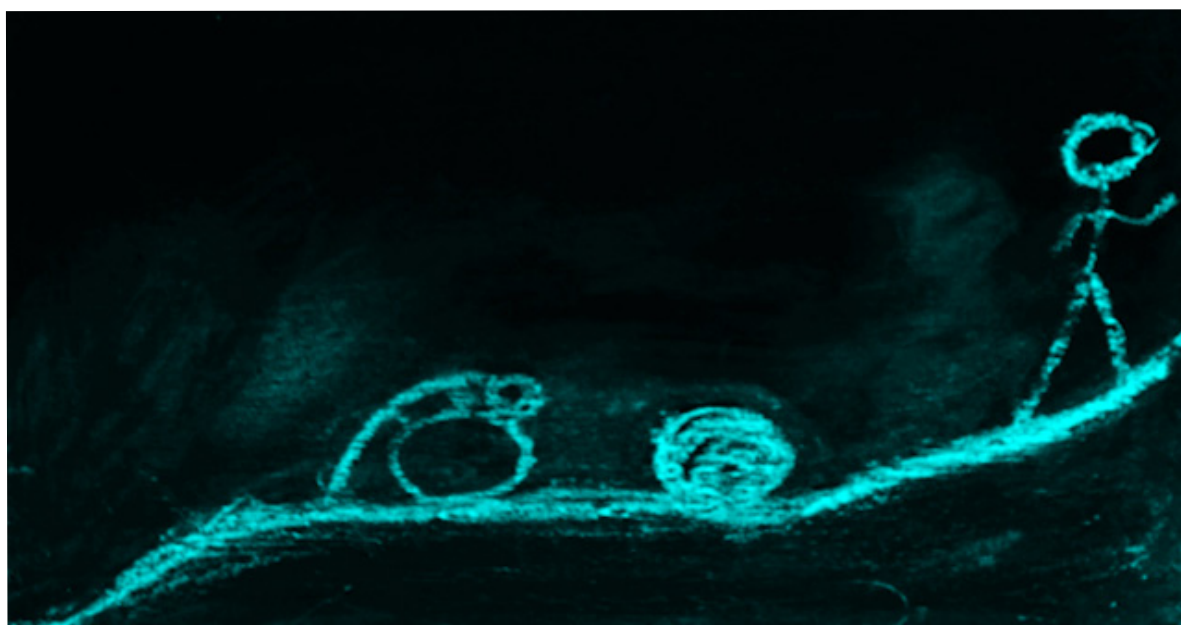
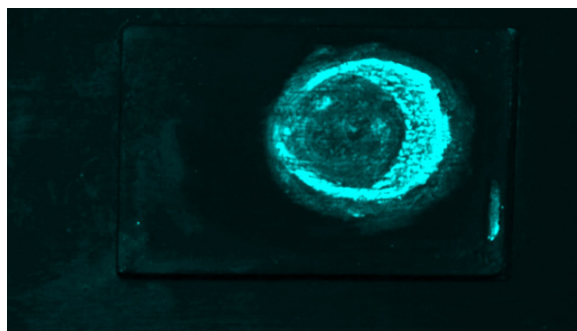
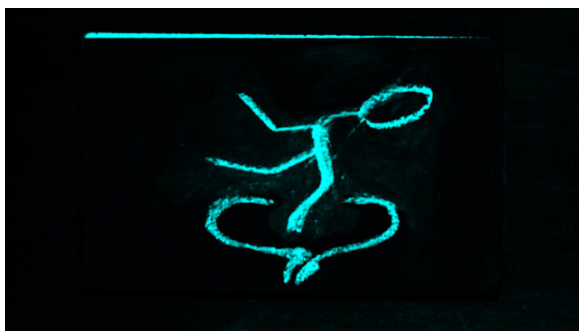
Por otro lado, una vez que decidí experimentar con imágenes de registros de mis performances y viajes, retomé la performance que ejecuté frente a la cámara en un parque en Nueva York, el cual consistió en una meditación caminando a través del diagrama de un laberinto mientras evocaba un mantra

105 El dibujo transformable es una técnica de animación bajo cámara que se basa en su esencia efímera, pues del último dibujo nace el otro, y el anterior es eliminado pues se ha transformado en el nuevo movimiento, con una edición diferente a la original.

Fotos extraídas de la animación transformable;
dibujo en gis sobre madera pintada de negro;
edición de color

Diciembre de 2016

Animada en vivo el 13 de abril y el 18 de mayo
de 2018 para el LAV LIVE CINEMA & Arte So-
noro 80 y 82, en la Facultad de Música, UNAM



de prosperidad; tenía tonos cálidos y fue intervenida en vivo y sonorizada con los cuencos y sonidos digitales, los cuales principalmente tenían la nota do como base. De esta forma, con esta frecuencia cromática y vibratoria, se tocaron emociones vinculadas con el primer chakra muladhara,¹⁰⁶ la rueda de luz que compone al cuerpo sutil, ubicado en el piso pélvico, pero que abarca hasta las plantas de los pies, y que está asociado con la estabilidad o las emociones de compasión. Además, la performance fue transmitida en Facebook por *live streaming*, lo cual permitió que llegara a más espectadores.

Entre los artistas, sonoros o plásticos, que han realizado meditaciones sonoras, destacan Marcela Armas junto con Arcángelo Constantini, quienes desde 2012 han ejecutado su proyecto *Meditatio Sonus*¹⁰⁷ en la Fundación Alumnos 47, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo y el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, entre otros espacios.



106 El chakra es una rueda o círculo de energía que corresponde a la estructura del cuerpo sutil o energético; está constituido por canales y puntos nodales, como catalizadores de energía. Obedece a una imagen-cuerpo, que se vincula con el cuerpo orgánico para su funcionamiento.

107 *Meditatio Sonus*, <http://meditatioonus> (consultado el 10 julio de 2018).

Performance documental LAV LIVE CINEMA &
Arte Sonoro
Sesión 84
Sala Huehucóyotl
Facultad de Música, UNAM
15 de junio de 2018

Performance documental
Nueva York
27 de diciembre de 2015



REFLEXIONES FINALES A PARTIR DE LA PERFORMANCE

Una performance más; durante la inauguración de la exposición de las series de foto y videoperformance de *El cuerpo del dolor*,¹⁰⁸ en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, se llevó a cabo una última experimentación, un *reenactment* de la producción para la investigación; pero esa vez, cada elemento fue creado por un performer: Eztli Ukben en el cuerpo, Edgar Olvera Yerena en la imagen sonora y yo en el sonido, el cuenco y la voz.

La colaboración potencializa las ideas y permite profundizar en la construcción de los elementos. La colaboración entre artistas multidisciplinarios enriquece la interacción entre los elementos, como la imagen, el cuerpo y el sonido. En este caso, ninguno resultó protagonista; el cuerpo salió del centro, porque cada uno de los participantes tuvo algo que decir, que aportar desde diferentes perspectivas dadas por la naturaleza del lenguaje.

Cuerpo-imagen-sonido, triada que se entretrejió en el espacio; el cuerpo actuó en relación con la imagen sonora, el sonido reaccionó en relación con el cuerpo. Se creó una ambientación emocional que envolvió a las expresiones del cuerpo, produciendo acciones poéticas con el sonido y la imagen en movimiento, y así todas las relaciones variables.

Las imágenes que se proyectaron y que se animaron en vivo fueron las videoperformances mencionadas en los cuadernos anteriores, en su carácter residual intervenido por el LIVE CINEMA. En ese momento se convirtió en otra pieza de la performance.

En los archivos sonoros incluí el registro de las meditaciones, y el performer-cuerpo trabajó con el repertorio de la memoria corporal de sus

108 Series I, II y III mencionadas en el Cuaderno II como estrategia para la transformación del dolor.

dolores. Estaba presente el cuerpo desnudo, cubierto de arcilla, como elemento natural, meditando sus dolores para la sanación; se proyectaba en la pantalla la videoperformance intervenida en tiempo real; estaban los dispositivos, como la cámara, el proyector, el micrófono para mi voz, o el sonido. No fue únicamente cuestión de ponernos a dialogar, nos pusimos a reflexionar más a profundidad sobre los múltiples sentidos; los diálogos que concurrían provocaban una complicidad, un ensayo reflexivo sobre la alquimia del dolor en una poética corporal desde una perspectiva transformadora y sanadora.

El trabajo del dolor en relación con la performance ha sido abordado por artistas que provocan la herida explícita para llevar el dolor a los límites; mi propuesta es sanar la herida por dentro, cerrarla. Así, planteo un cambio de paradigma del dolor en la performance.

El orden en el que se experimentó y se creó el cuerpo-imagen y el cuerpo-sonido llevó un discurso narrativo no lineal relacionado con la meditación enfocada en el dolor. El evento que se produjo fue una metaformance, una performance que giró alrededor de la hibridación como un lenguaje propio de interactividad entre los cuerpos.

La performance que investigué se dio a partir del dolor; trabajar con el dolor ya es una experiencia atrevida, aunque usualmente pensar en performance y dolor nos lleva a la herida, pero también nos quiere llevar a esos antecedentes en que el artista llevaba al extremo los límites del cuerpo hasta exponer su propia vida. Esta propuesta fue para sanar a partir de la no violencia y generar imágenes poéticas y liberadoras de la memoria traumática.



Foto registro cortesía de Karla Mares
-Foto registro extraído del Facebook del Centro Cultural Acatlán
-Foto extraída del videoregistro
Renactment de El cuerpo del dolor I, II y III
Performer-cuerpo: Eztli Ukben
Performer-visual: Edgar Olvera Yerena
Performer-sonoro: Carolina Arteaga

Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM
Centro Cultural Acatlán
8 de agosto de 2018

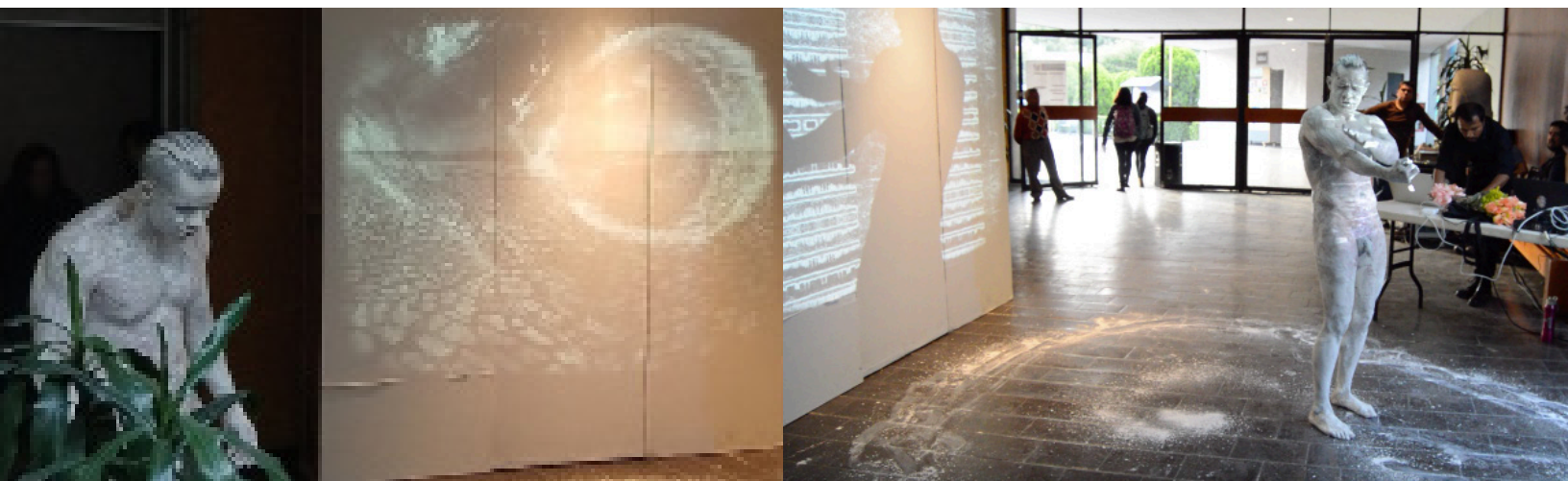




Foto registro por Rodrigo Velasco Zaragoza
(Yakoh)
Renactment de El cuerpo del dolor I, II y III por
Carolina Arteaga
Performer-cuerpo: Eztli Ukben
Performer-visual: Edgar Olvera Yerena
Performer-sonoro: Carolina Arteaga
Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM
08 de agosto de 2018



FUENTES DE INFORMACIÓN

Libros:

- Alcázar, Josefina. *Performance, un arte del yo, autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores, 2014.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. México: Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V. 2002.
- Austin, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*. Santiago de Chile: Edición electrónica Escuela de Filosofía, Universidad.
- Brea, José Luis. *Un ruido secreto, El arte en la era póstuma de la cultura*. España: Colección Palabras de arte, 1996.
- Brea, José Luis. *La era postmedia, acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca, España: Edición Consorcio, 2002.
- Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen, imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid, España: Ediciones Akal, 2010.
- Cage, John. *Para los pájaros*. México: Monte Ávila Editores, C. A., 1981.
- Carlson, Marvin. *PERFORMANCE, Anuario Gallego de Estudios Teatrais*. Consello da Cutlura Galega, 2001.
- De Alvarado Chaparro, Dulce María. *Performance en México, 28 testimonios 1995-2000*. México: 17, Instituto de Estudios Críticos, 2015.
- De Beauvoir, Simone. *La Mujer rota*, México: Editorial Hermes, S. A., 1981.
- Féral, Josette. *¿Qué queda de la performance? Autopsia de una función: el nacimiento de un género. Teatro y Artes III*, Argentina: UBA, FF y L.
- Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance, elementos de creación*. Valencia, España: Ediciones Mahali, S.L., 2009.
- Ferrer, Esther. «El arte de la performance: teoría y práctica (2)» Ponencia presentada en Museo Reina Sofía, como parte de la retrospectiva del artista «Todas las Variaciones son válidas, incluida esta.», Madrid, 24 de noviembre, 2017.
- Franchi, Donatella y Barbara Verzini. *El pensamiento de la herida en el body art*.
- Fraser, Andrea. *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Museo d'Arte Contemporani de Barcelona, Siglo XXI Editores, 2016.

- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1970.
- Kaprow, Allan. *On How to Make a Happening*, 1966.
- Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* España: Paidós, 1998.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, la imagen en la era digital*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica. S.A., 2005.
- Marshall, McLuhan. *La aldea global*. España: Gedisa, 1996.
- Medina de la Maza, Carlos. *Cartografía, animación*. Madrid: Fundación Autor, 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, traducción Jaime Cabanes. Barcelona, España: Editorial Planeta de Agostini, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, S. A., 1966.
- Mircea Eliade. *El Yoga, Inmortalidad y libertad*, Capítulo VI. El Yoga y el tantrismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Mircea Eliade. *Técnicas del Yoga*. Barcelona: Editorial Kairós, 1999.
- Nancy Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena, 2003.
- Nancy Jean-Luc. *El Intruso*. Buenos Aires: Amorrortu. Colecciones nómadas, 2007.
- Ono, Yoko. *POMELO*. Argentina: Ediciones de la flor, 1970.
- Padoux, André. *El Tantra: La tradición hindú*. Barcelona, España: Editorial Kairós, 2011.
- Picazo, Gloria. coordinado por. «Herman Nitch. Todos los sentidos», en Estudios sobre performance. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, S.A. Productora Andaluza de Programas, S.A. Junta de Andalucía, 1993.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. España: Suma de Letras S.L., 2004.
- Schechner, Richard. Trad. Rafael Segovia Albán, *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Taylor, Diana. En *Estudios avanzados del performance*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Taylor, Diana. *Performance*. Argentina: Asunto Impreso, 2012.

Tesis:

- Corral Alonso, Alicia. «*El canto como herramienta de verticalidad en Grotowski y los Bāul de Bengala*» (tesina Màster Universitari, Estudis Teatral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010). https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97227/TREBALL_DE_RECERCA.pdf
- Larios Robles, Vanessa Itzigueri. «*El cuerpo cósmico, aportaciones de la India en torno a la corporalidad*» (tesis, tutor Dr. Óscar Figueroa Castro, Doctorado en Filosofía, México: UNAM: FFL, IIF, 2017).

Sitio web o blog:

- «Abramović, Marina, Belgrado (Serbia y Montenegro), 1946», <http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/marina-abramovic.html>.
- Günter Brus, *Self-Painting 1*, 1964, acceso 8 abril del 2018. <https://www.moma.org/collection/works/132526>
- Real Academia Española «Diccionario de la Lengua Española», <http://dle.rae.es/?id=SbFtbrL>

Ensayo electrónico:

- Giannetti, Claudia «*Metaformance – El Sujeto-proyecto, texto publicado en: “Luces, cámara y acción (...) ¡Corten! Videoacción: el cuerpo y sus fronteras.”* IVAM Centre, Julio González. Valencia, 1997, 9» <http://www.artmetamedia.net>
- Meditatio Sonus, acceso 10 julio del 2018. <http://meditatioonus>
- Sasiambarrena, Gabriel. Ensayo. La imagen del cuerpo en tanto el cuerpo de la imagen. La acción en Fotoperformance y Videoperformance, <http://www.gsasiambarrena.com.ar/cont/Escritura/Textos/marco.html>

Conferencias:

- Ferrer, Esther «Performance colectivo, TA TE TI TO TU» (Acción presentada en el Museo Reina Sofía, como parte de la retrospectiva del artista «Todas las Variaciones son válidas, incluida esta.», Madrid, 23 de noviembre, 2017).
- Serrano Figueroa, Luis Ernesto. «*Esquemas dinámicos complejos*» (III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales, ANIAV, 2017, Glocal [codificar, meditar, transformar, vivir]).

Artículo en revista electrónica:

- Cobo Romani, Juan Cristóbal «El concepto de tecnologías de la información. Benchmarking sobre las definiciones de las TIC en la sociedad del conocimiento. », ZER-Revista de Estudios de Comunicación Vol. 14, No. 27 (2009): ISSN: 1137-1102. p. 312.
<http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/2636/2182>
- Terrones, Álvaro «*Usar en caso de performance. Estudio del proceso creativo en el arte de acción*», *Revista Efímera* Vol. 4 (2013): ISSN-L:217-5934. p 32-45, <http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/32>

Catálogos:

- *Perder la forma humana*. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Catálogo de la exposición Museo Nacional de Arte, Reina Sofía. AECID, 2013.







UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO