



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Performance en México (Historia y desarrollo)

Tesis
que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales

Presenta
Dulce María de Alvarado Chaparro

Directora de Tesis
Dra. Teresa del Conde

México, D.F., mayo, 2000

278751



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**ESTA TESIS HA DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

A la memoria de mi abuelo Julio F. Chaparro, de mi padre Alonso de Alvarado, de mi tío Francisco Garduño Canedo y de Horacio Martín.

A mis sobrinas Andrea y Gabriela de Alvarado Nuñez.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Nota preliminar	11
PANORAMA HISTÓRICO	
Diversas épocas y latitudes	12
Siglo XX	18
PANORAMA EN MÉXICO	30
Los sesenta	32
Los setenta	36
Los ochenta	39
Los noventa	44

ENTREVISTAS

Chrysler	
Mis <i>performance</i> los brindo a la gente dentro de la cultura de los <i>raves</i>	56
Miguel Ángel Corona	
El <i>performance</i> es un trabajo serio, no he podido todavía armar una acción improvisada	60
Armando Cristeto	
El asunto tridimensional y de acción que se dio en Peyote y la Compañía sin duda, se evidencia en mi producción	68
Felipe Ehrenberg	
No uso la palabra <i>performance</i> , uso la palabra arte-acción	78
Roberto Escobar	
Todo era un enorme juego, toda la sangre, la violencia	84
Manuel Felguérez	
Yo soy cien por ciento objetual. El arte conceptual, no lo niego, pero me es ajeno, no me interesa en lo más mínimo	88
Renato González Mello	
El concepto de realismo cae hecho pedazos	98
Melquiades Herrera	
Yo participo de la estética que sí separa la vida del <i>performance</i> , debe haber un distanciamiento brechtiano entre éste y la vida real	104
Alberto Híjar	
Transgresión o masturbación	118
Francisco Icaza	
Las drogas siempre se han usado ritual o religiosamente para aliviar dolores y para despertar la imaginación	128

Marcos Kurtycz Somos realmente traductores	134
Manuel Marín Los setenta empezaron en 68 y se acabaron en 83	154
César Martínez Me encanta aparecer en el escenario performativo como si fuese presidente, como un ideal romántico	182
Mónica Mayer Soy como de las más conceptuales y no de show en vivo	194
Alejandro Montoya Quería usar caballos embetunados, semisumar la carcasa en planchas de concreto	204
Yoko Ono Siempre he pensado que mi trabajo es un gran deseo-objeto	212
Lorena Orozco El <i>performance</i> es una manera de pensar, me interesa crecer como persona a partir de este trabajo	216
Tomás Parra Nuestra idea era romper con todo lo que significaba la Escuela Mexicana y sus seguidores	222
Adolfo Patiño Él es Andy Warhol and The Factory, yo voy a ser Peyote y la Compañía	228
Gustavo Prado ¿Por qué hago <i>performance</i> ? Por tener un público, una reacción inmediata hacia mi obra	250
Mario Rangel Faz Mis ideas las puedo poner tanto en pintura como en arte efímero, por mi formación académica, por la experiencia del Grupo SUMA	264
Martín Rentería El <i>performance</i> es escaparate y laboratorio conceptual, es como un experimento en público	278
Carlos Rush <i>Rave</i> , droga y <i>performance</i>	288
Elvira Santamaría Para hacer <i>performance</i> uno tiene que meterse a hacer una introspección	300
Armando Sarignana Convierto mi cuerpo en un acto poético	308
SEMEFO La "vida" del cadáver es lo que estamos trabajando	316
Eloy Tarcisio Para mí el <i>performance</i> es una filosofía de contacto directo	334
Raquel Tibol Alimento de un público que no quiere coleccionar, que quiere vivir el instante estético	342

¿ESTÉTICAS PERFORMANCERAS?

A manera de conclusiones

La palabra <i>performance</i>	358
¿Por qué artes alternativas?	358
Información y difusión	358
La experiencia como <i>performance</i> o el <i>performance</i> como experiencia	359
El <i>performance</i> explicado a los niños...	360
¿Las travesuras infantiles son <i>performance</i> ? Dos relatos...	361
La estructura del <i>performance</i>	361
Droga, religión, ritual y arte	363
¿Definición?	366
Conclusión inconclusa	367
Bibliografía	369

Agradecimientos

Este *performance*-investigación, con todas y cada una de sus acciones, ha durado más de tres años en su parte inicial y podría quizá resultar interminable. En todo este tiempo he recibido invaluable ayuda y apoyo de maestros, colegas, compañeros, amigos y familiares, quienes se involucraron de varias maneras en esta aventura que, no por ser académica, ha dejado de ser lúdica y fascinante.

Quiero expresar mi gratitud, en primera instancia a la Dra. Teresa del Conde, mi maestra, a quien respeto y admiro profundamente y quien me sugirió esta investigación para realizar mi tesis de licenciatura, trabajo que ha dirigido con entusiasmo y paciencia. Es un honor para mí haber contado con tan valiosa asesoría y dirección. A sus señalamientos teóricos y puntuales observaciones, que frenaron mis extravíos y divagaciones, se deben en gran parte los aciertos en el contenido y la estructura resultante. Para ella todo mi agradecimiento no sólo por su enseñanza dentro y fuera de las aulas, sino también por su confianza y amistad.

Agradezco su contribución al Mtro. Cuauhtémoc Medina, quien con gran interés y generosidad me facilitó datos de gran utilidad para estructurar la primera guía del entonces naciente proyecto.

A todos y cada uno de los artistas y críticos de arte entrevistados, mi más sincero agradecimiento por su interés, por el tiempo que me dedicaron y la información que compartieron. Sin su colaboración hubiera sido imposible llevar a cabo esta empresa en la que son indudablemente protagonistas y copartícipes de esta indagatoria aún inconclusa. Es una pena la ausencia de Marcos Kurtycz y Armando Sarignana, quienes ya no pudieron ver el resultado de su invaluable testimonio.

Al pintor Manuel Centeno Bañuelos compañero en los *intrínquilis* de la investigación de la teoría del arte, que habitualmente responde a las dudas proporcionando una inmensa bibliografía... mi agradecimiento y afecto por su inapreciable asesoría y crítica que han sido esenciales para enmendar mis tropiezos en estas sinuosas veredas performanceras. Agradezco a Martín Flores Carapia, diseñador gráfico, quien además de meter al orden del diseño estas páginas, me brindó su ayuda en múltiples formas.

También quiero expresar mi agradecimiento a Elvia Díaz Olvera, por su entusiasta apoyo y eficiente ayuda para reunir la *curricula* necesaria y otros indispensables documentos; a Liliana Macotela, quien realizó la primera etapa de captura del material; a Silvia Pérez Chavarría y Deborah Alba Meraz quienes amablemente leyeron el borrador final, así como a todos mis compañeros de trabajo. Doy las gracias a Patricia Felguérez, de la Biblioteca del Museo de Arte Carrillo Gil por su apoyo para localizar importante información documental. A

Henry L. Reggam, traductor de inglés, su constante asesoría para la traducción de material bibliográfico. A mis compañeros de carrera, en especial a Daniel Morales por su cariño y amistad; a Fernando Martínez Aroche, por su asesoría.

Mi agradecimiento al Mtro. René Sánchez Durán, al Mtro. Carlos-Blas Galindo, al Mtro. Santiago Espinosa de los Monteros, por sus acertadas orientaciones. Al fotógrafo Marco Antonio Pacheco, por el material fotográfico que me proporcionó.

Por las atenciones que tuvieron en todo momento para conmigo las autoridades de la ENAP, Mtro. José de Santiago Silva, Director y al Mtro. Santiago Ortega Hernández, Jefe de la División de Estudios Profesionales, en la anterior administración y al Mtro. Marco Antonio Albarrán, actual jefe de esa área, por sus enseñanzas y amistad desde el inicio de mis estudios en esta escuela. Y a todos los maestros con quienes tuve la fortuna de cursar mis materias, especialmente a mis sinodales: Luis Argudín, Marco Antonio Albarrán, Francisco Castro Leñero y Melquiades Herrera.

Reconozco su valiosa ayuda, consejos y amistad a los doctores Víctor M. Acosta, Mónica Alvarado, Sergio Contreras y Jorge Gutiérrez.

Las gracias también a mis primos, en especial al científico René Garduño López, quien ha sido un formador desde que compartimos las travesuras infantiles, acaso mi primer acercamiento a las acciones. A Lilia Gutiérrez, a la familia Pintos Gutiérrez, a Susana y Miguel Quiroz y a Alejandra Ríos, que alentaron mis empeños en todo momento. A mi familia por su apoyo, en especial a Marithé de Alvarado, mi madre, por su comprensión.

A los "chicos de la cibernética" Gaby Córdoba, Marco Cabadas y Eric Ibarra, que me facilitaron la máquina donde pude terminar este trabajo.

Y a todas las personas que de distintas maneras contribuyeron para poder concluir esta etapa académica, muchas gracias.

El propósito de esta investigación es conformar a manera de reportaje un testimonio vivo de artistas que han trabajado en México con expresiones artísticas que se basan en acciones, en obras no objetuales, en situaciones, intervenciones, acontecimientos, eventos, arte conceptual, procesal, etc. Obras de carácter "efímero" con muy diversas intenciones y matices. Esto no quiere decir que sea el único medio utilizado en su trayectoria, aunque en algunos casos sí lo han privilegiado.

Recurrí al testimonio directo por el carácter que tiene este tipo de obras cuyo registro impreso, fotográfico, en audio o video es escaso. El panorama presentado aquí es sumamente amplio aunque no pretendí abarcar la totalidad de artistas y producción, pero sí integrar lo necesario para estructurar un documento consultable que aporte información sobre el tema específicamente en México en las últimas décadas del siglo XX.

La información sobre otros artistas aquí no prioritariamente comentados, personajes o acontecimientos aparecen en el cuerpo y notas de las entrevistas o bien en los textos de introducción o conclusiones.

No pretenderé abarcar el currículum de cada uno de los personajes entrevistados. En su propio testimonio, ellos hablaron de su formación, ensueños o proyección; dieron prioridad a algunos aspectos, u olvidaron otros, autojerarquizaron ideas, conceptos, actividades, historias, anécdotas. Destacaron o criticaron a otros artistas, y así dieron rica narrativa a estas entrevistas-acciones que de alguna forma encierran sus acciones porque las revivieron o en algunos casos las armaron a partir de platicarlas. Algunos recrearon su propia historia al ordenar sus recuerdos, al valorar sus cambiantes ideas o sostener las que han perdurado. Ha sido enriquecedor para ellos, para mí y espero poder transmitir esto para compartirlo con todo curioso que guste del arte y en especial de una de sus ramas, que engloba a otras de manera mixta.

Tal vez haya muchas partes "blandas", otras de "espuma" con filtros "rosa" o formas kitsch, otras tan "duras" como un cadáver, a veces todo es "húmedo" o apetitoso como las "gelatinas", "transparente" como el agua o "secote" como un "no". Silenciosos o escandalosos, con matices y tonos, con larguras o brevísimos, austeros o con adornos. Como se verá, el arte efímero, de la acción, del movimiento, puede ser tan estático y pesado como el plomo o tan colorido y fugaz como una sonrisa que dura segundos y cuya experiencia puede quedar grabada para siempre.

El registro de estas vivencias, sus diversas características conceptuales y formales así como su desarrollo en México en las recientes décadas es la finalidad de este trabajo.

PANORAMA HISTÓRICO

- Diversas épocas y latitudes

No es posible hablar de expresiones artísticas actuales (*happening, performance, arte acción, etc.*), sin mencionar las que se dieron en otras épocas y latitudes. Y la intención de anotarlas brevemente es tenerlas a la mano, recordarlas y acaso renombrarlas. Al ser revisadas quizá se pueda encontrar -como es mi propósito- similitud con las actuales sólo que en su tiempo y lugar se denominaron de otro modo.

A lo largo de la historia, el hombre ha necesitado expresar y "comunicar". Los mensajes, las formas, maneras y medios de hacerlo han variado tanto como las necesidades de los individuos, sus intenciones, las circunstancias y momentos históricos de su entorno. La historia del arte ha utilizado nombres, denominaciones, clasificaciones de estas expresiones para entenderlos y entendernos. Y son necesarios para su disfrute, su exposición, su estudio, su compra-venta, su coleccionismo, clasificación, etc. En fin, para su registro dentro de la historia.

Desde tiempo inmemorial el artista -antes de ser denominado como tal- ha buscado esas maneras vivenciales de comunicación y expresión, para esto ha implementado lenguajes artísticos -acaso antes que otros lenguajes- clasificándolos de distintas maneras, pero a fin de cuentas las intenciones y los resultados son similares. Aunque los modos cambien y la humanidad cuente ahora con máquinas y tecnologías que se renuevan cada 24 horas, el hombre es el mismo desde el principio de los tiempos. Siempre hemos querido comunicarnos y expresarnos como sea.

Si nos remontamos a la época de las cavernas, la necesidad de comunicación se tradujo en una serie de acciones rituales que incluían no sólo la impresión gestual con tierra, sangre o el propio cuerpo sino también en una suerte de actuación. En aquellas cuevas de Altamira y Lascaux, quizá no había lenguaje articulado todavía, ¿Cómo relatar la caza, el suspenso, la valentía? ¿Cómo instruir a los herederos en el arte de atrapar a esos grandes animales? ¿Cómo invocar a las fuerzas superiores para cobijarse con su protección? Sobre estas dudas que aún no se pueden despejar citaré otro "quizá" de Octavio Paz, que puede perfectamente ampliar la duda sobre la génesis y el desarrollo del lenguaje:

Antes de hablar, el hombre gesticula. Gestos y movimientos poseen significación. Y en ella están presentes los tres elementos del lenguaje: indicación [indican o designan, son nombres], emoción [respuestas instintivas o espontáneas a un estímulo material o psíquico] y representación [signos y símbolos]. Los hombres hablan con las manos y con el rostro. El grito accede a la significación representa-

tiva e indicativa al aliarse a gestos y movimientos. Quizá el primer lenguaje humano fue la pantomima imitativa y mágica. Regidos por las leyes del pensamiento analógico, los movimientos corporales imitan y recrean objetos y situaciones.¹

Además de invocar a fuerzas superiores, esta actitud ritualista buscaba transmitir y expresar pánico, éxito, comunicar experiencias con todas las emociones implícitas. Esto cumplía una función de *katharsis*, que se compartía y se transmitía como experiencia comunitaria. A eso le han llamado los historiadores, antropólogos o científicos: pintura rupestre, ritos mágicos, religiosos, etc. El poeta lo proyecta como un lenguaje a base de pantomima y en algunos casos, la visión del artista del siglo XX, como Marcos Kurtycz quien lo denominó *performance*; "... yo considero uno de los primeros *performance* los que se realizaron hace aproximadamente 20 mil años, en unas grutas de Altamira..." Y vio al artista como un traductor, pero que transmite cosas innombrables. De manera similar lo mencionó Martín Rentería: "Hay cosas que ni siquiera con palabras las puedes decir, menos escribirlas". Estos lenguajes corporales se utilizaban ancestralmente en la vida cotidiana. Aquellas primeras acciones realizadas, -en aquel entonces con fines mágico rituales-, también eran vías de expresión y "comunicación" como ahora una de las intenciones del *performance* es esa, pero no presupone creencias mágicas.

Este aspecto ritual ha tenido mucha influencia en el actual *performance* sobre todo en México y América Latina. Como se verá, muchos artistas actuales trabajan con una fuerte tendencia ritualista, aún y cuando no se les puede calificar como rituales propiamente dichos, un ejemplo es el de Elvira Santamaría que en su testimonio narró: "[...] mi primer *performance* en X'Teresa fue un ritual para despedirme de mi compañero que había muerto, [...] tenía las características de un rito, con mucha simbología, utilizando cosas, tratando de hacer magia." Por su complejidad, hablar del tema del ritual requiere de un amplio conocimiento, es por eso que pedí al Dr. Horst Kurnitsky² su punto de vista sobre la posible relación entre *performance* y ritual, al respecto manifestó:

El ritual está para asegurar o para defender una estructura tribal y de éste nacen formas, de escultura, de pintura, de arte. El arte mismo tiene su nacimiento en lo que conocemos como campos antiguos de rituales, por ejemplo, pinturas rupestres o de esculturas que reconocemos tienen una función exactamente de ritual. Un elemento importante dentro de esta expresión de arte es la repetición.

Hace algunos años en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, hicieron un encuentro *Arte y violencia* y en mi opinión, ellos han mal interpretado estas representaciones de los guerreros, porque sus danzas no representan una

1 Paz, Octavio. *El arco y la lira*, FCE, México, 1990, Séptima reimpresión, pp. 33-34

2 Escritor berlinés, arquitecto y autor de ensayos sobre cine, radio, arte, cultura y sociedad.

guerra, son bailes que tienen una función ritual. Hay una nota de Lumholtz, etnólogo que visitó México a fines del siglo XIX, viajó a la región de los Tarahumaras y contó una cosa muy interesante, que ellos para trabajar y bailar tienen la misma palabra y cuando una parte de la tribu trabaja en la cosecha, la otra parte tiene que bailar. Ellos dijeron a Lumholtz que bailar es el trabajo más importante porque el baile es el ritual que garantiza el éxito de la cosecha.

Nosotros sabemos que frente a la muerte, o para un bautismo, o una boda, se siguen rituales. Por ejemplo, cuando alguien muere hay una serie de rituales que tienen la función de defenderlo frente al miedo de la experiencia de la muerte, última experiencia si así pudiéramos llamarle. También en un pueblo, los rituales se relacionan con su vida económica, la cosecha, la lluvia, etc. Son rituales que en general seguían los sacerdotes, los magos o especialistas. Por ejemplo, en varias tribus, el viaje de un muerto se considera como el tránsito por un río al otro mundo. Hay una teoría sobre estos magos, estos chamanes que han hecho algo como lo que llamamos hoy día teatro, y ese *performance* o ese teatro estabiliza la estructura social de esa tribu. La garantiza. Tenemos conocimiento también del teatro griego antiguo, era obligatorio para toda la comunidad de una ciudad, participar en el teatro, en las obras, por ejemplo, de Sófocles o de Edipo. Estas formas de teatro también eran rituales, la gente estaba obligada a participar. Eso normalmente funcionaba así: en la noche, a las ocho, asistían a un acto social que era el teatro y la gente tomaba tragos, de ahí surge la palabra tragedia: trago, es una cerveza hecha de un trigo y de ahí viene según la investigación realizada por Jane Ellen Harrison.

Si vemos esas grandes fiestas del rock también son comunidades de fieles, por eso dicen por ahí que el Papa es el rockero más grande de nuestro tiempo...

En los tiempos modernos tenemos todos esos rituales: rituales parlamentarios, rituales de la política, etc. Normalmente los gobiernos tienen una persona que solamente se ocupa de los rituales que se hacen formalmente. En general la gente de ministerios de relaciones exteriores manejan estas cosas, por ejemplo, las Naciones Unidas. Toda forma social genera primero una ritualización, para facilitar muchas cosas y evitar el aprendizaje de nuevo. Si entramos en el ritual ya sabemos para qué es y cómo participar.

El *performance* es algo que -esa es la relación- tiene elementos de ritual, de teatro o de otras formas de expresión, pero a diferencia del ritual que conlleva una repetición permanente, el *performance* es una obra única y por eso está relacionado al arte. En el arte se conjuga otro elemento que es introducirse en experiencias fuera de lo convencional. La función del arte también es abrir horizontes y abrir el espacio social, abrir otro pensamiento, otras experiencias. Por eso los artistas son como aventureros se van fuera y regresan con su obra; cuando está bien hecha entonces sí ayuda a la gente a recibir parte de esas experiencias, aunque esa vivencia es única, no se repite. En el *performance* tenemos una mezcla de ambas, el ritual y la experiencia única. El artista como chamán está ejecutando algo, y sucede que, aunque como los chamanes que realizan mil veces el mismo ritual, cada experiencia es única, entonces, el *performance* proviene de esa estructura ritual de lo social y es llevado al mundo artístico. Por ello tiene otra función: la de amplificar. Aunque también tiene restos de palear el miedo, no tiene una función estabilizadora como sucede con los rituales. El *performance* cuando está bien hecho, nos lleva

a otros horizontes, nos abre la vista, en ese sentido también ayuda a lo social y ayuda también a sacar el miedo a la gente, pero no lleva más allá, tienen otra función distinta a los rituales sociales, que son para mantener el *status quo*.

El Circo Romano, que implicaba el sensacionalismo, exhibicionismo, sadismo, masoquismo, la perversión y el erotismo, lo escatológico, el terror, el peligro y las acciones riesgosas de fakir de épocas remotas abundan en expresiones contemporáneas de la acción. Dentro de este rubro hay varios ejemplos en nuestro país: Melchor, personaje muy conocido entre los artistas mexicanos actuales, que fue modelo de José Clemente Orozco, realiza acciones de fakir descritas por el grupo SEMEFO, quienes a su vez se expresan en esta línea: "No sólo es violencia. Mediante el morbo penetramos en lo que le gusta a la gente, pero lo oculta. Gustamos de la pornografía, el sadomasoquismo, la necrofilia. Situaciones humanas que son comunes a la gente, pero que no gusta de aceptar." De otra manera y con humor Roberto Escobar y su grupo El sindicato del terror, utilizó elementos caseros como spaghetti, líquidos como sangre, etc. con la intención de jugar a: "vamos a hacer las cosas más grotescas, las más torcidas y vas a ver cómo van a poner cara de !Qué horror!" Alejandro Montoya ha incursionado en este rubro como parte de su producción artística: "Yo usé los perros como símbolo de muerte, yo estaba interesado en la temática de la muerte y la guerra específicamente y por ser los animales aparentemente más fáciles de obtener." Aquí vale citar a Jesse Lerner, que en su artículo *Performances peligrosos* relaciona prácticas medievales de las confraternidades del Libre Espíritu con el actual *performance* a nivel internacional:

Hoy, casi seis siglos después de las herejías del Libre Espíritu, han vuelto a aparecer muchas de sus prácticas, presentadas en esa ocasión como *performance*. Los votos de resistencia y sufrimiento, las frecuentes perforaciones y sangrías, el abuso de cadáveres humanos y animales, y la constante obsesión con el peligro, el escándalo y el rompimiento de tabúes vinculan a los herejes medievales con los artistas contemporáneos de *performance*.³

Otro ingrediente que se ha filtrado desde tiempos remotos a nuestra cultura -por varias vías-, es el circo. Sus espectaculares acrobacias, la mímica, la magia, el humor, el maquillaje, el riesgo y el espectáculo. Por otro lado, una serie de modalidades específicas como el bufón en el Barroco o el circo de tres pistas, han sido líneas retomadas parcial o totalmente por artistas actuales. Chrysler al describir su acción mencionó: "son 15 mil voltios los que pasan a través del cuerpo, entonces sí es un evento evidentemente cir-

3 Lerner, Jesse. *Performances Peligrosos*, Revista Poliester, vol. 4 #13 otoño 1995, pp. 8, 11

cense". Lo sensacionalista, el sado-masochismo, erotismo y hasta la perversión de épocas remotas llega a nosotros sobretodo por la vía del *performance*. La artista mexicana Rocío Boliver (La Congelada de uva) realiza actualmente acciones eróticas, que pudieran llamarse "soliloquios perversos congelados" que sin embargo "calientan" el ambiente a su alrededor...

Posteriormente se dieron actitudes y acciones cuyos orígenes tan diversos han venido a parar en influencias actuales, por ejemplo los elementos de las majestuosas procesiones religiosas -que de algún modo se siguen practicando, con similar enjundia y mística- son tomadas muy en cuenta por algunos artistas ahora. Cómo no pensar en las grandes decoraciones que las cortes encomendaban a los artistas para hacer arcos triunfales utilizados en las recepciones a personalidades reales o para las coronaciones. Aquí quiero señalar que en estas procesiones y ceremonias todos los personajes participantes "representaban" cada quien su papel, es decir, no eran actores, aunque se puede decir que actuaban.

El arte fantástico y los espectáculos de medios múltiples en Versalles, se integraban de efectos sensoriales, presentación simultánea de: fuentes con juegos de agua, juegos pirotécnicos, espectáculo ecuestre, ballet, eventos musicales, poéticos y culinarios. Artistas actuales dan a sus acciones carácter de gran espectáculo. Algunos se valen de la poesía como Armando Sarignana que declaró que sus primeras acciones fueron: "una acción poética más que un *performance*" o bien de lo culinario como César Martínez cuya intención es que el público viva una: "experiencia polisensorial, no nada más a nivel de nervios ópticos, sino auditiva, táctil y olfativa". Otro artista mexicano, Carlos Jaurena, ha realizado acciones que consisten en preparar algún manjar que al final comparte con el público. Y recientemente Pancho López lleva a cabo sus picnics en sitios públicos de la ciudad de México como, por ejemplo, en el Angel de la Independencia o alguna estación del Metro; coloca una mesa, mantel, cubiertos y platillos que come ante el asombro del desconcertado público.

El lenguaje del cuerpo y su intención de "comunicar" se ha enriquecido y extendido con infinidad de elementos de acuerdo a la época, a la creatividad de quienes lo ejecutaban atendiendo a sus necesidades de expresión o las de quienes lo solicitaban como la iglesia o la corte. El artista, entonces, incorporó a su trabajo creativo de manera parcial o total el divertimento, las celebraciones, los festivales, los rituales, las ceremonias y los carnavales. Integró elementos que van desde el humor, la magia, el diseño de fiestas, la construcción de escenarios efímeros, la decoración, la música, la poesía, los vestuarios. El quehacer artístico encontró aquí un modo alternativo de expresión. Un sinfín de vías efímeras, de experiencias compartidas, de trabajo coordinado con otros artistas, con otras disciplinas. Paralela o simultánea-

mente a la creación y construcción de objetos, siempre han existido las manifestaciones compuestas de otros elementos. Cabe anotar que algunas de ellas se han recreado en nuestro siglo dentro de producciones cinematográficas, donde se incluyen como parte de la vida cotidiana, como ilustración de usos y costumbres, creencias, rituales, como algo que "acompaña" o sirve de escenario, etc. No con la intención de ser arte acción y cosas similares, pero es evidente que han tenido gran influencia en muchos artistas actuales. En varios de los testimonios aquí reunidos, los artistas mencionaron al cine como referencia, preferencia e influencia para su trabajo. El medio es otro y cambia su intención, sin embargo para el artista -no sólo de la acción- el cine es fundamental. Si las expresiones de la historia ancestral y remota no le son ajenas, mucho menos el arte del siglo XX como lo es el cine.

La ciencia también ha tenido mucho que ver con el arte, no sólo en las manifestaciones artísticas convencionales o clásicas, sino también como solaz. Galileo presentaba a la corte los resultados de sus investigaciones a manera de un ameno divertimento. Estos juegos científicos, producto de sus descubrimientos y su ingenio para mostrarlos, hacían el deleite de aquellos espectadores. Leonardo Da Vinci con toda su creatividad y genio realizó producciones alternativas a las manifestaciones artísticas tradicionales. Fue su faceta científica y técnica la que se inclinó por la creación de máquinas para el entretenimiento. Complejas en su concepción y realización fueron objeto de asombro de aquellos que las conocieron directamente y dejaron registro de ellas, cosa que hizo el propio Leonardo a través de dibujos y de aforismos. Cuando escribió a Ludovico Sforza (El Moro), le cuenta de todo lo que podía hacer: sonetos, tocar cítara, hacer una escultura de hielo, engalanar un salón. Y termina la carta diciendo: "también soy pintor". Giorgio Vasari escribió refiriéndose a Da Vinci lo siguiente: "[...] Solía hacer con una pasta de cera, diminutos animales llenos de aire, a los cuales, soplando hacía volar por los aires; cuando el viento cesaba, esos animales caían al suelo. [...] Con frecuencia se ponía a purgar y desgrasar las tripas de un carnero, hasta dejarlas tan delgadas, que podían caber en la palma de la mano. Luego, desde un cuarto contiguo, las inflaba utilizando fuelles de herrero, de modo que las tripas aquellas iban inflándose hasta ocupar todo el espacio de ese cuarto, y los que allí estaban se veían obligados a refugiarse en los rincones, llenos de espanto. Hizo muchas locuras de esta índole." Actualmente artistas como, por ejemplo, Melquiades Herrera o Martín Rentería, mencionaron en sus declaraciones, esa relación ciencia-espectáculo-arte dentro de su trabajo y cómo combinan lo espectacular, lo lúdico, la investigación científica y la acción.

Siglo XX

Es justamente en este siglo donde encontramos el antecedente más cercano con manifestaciones similares, con una intención semejante y con denominaciones menos lejanas a lo que hoy llamamos *performance*.

El artista del siglo XX retomó, en muchos casos, actitudes naturales, primitivas, como gestos, movimientos corporales, etc. para volver a intentar una "comunicación" por medio del arte. Se desprende de tecnologías y cuestiones racionales con objeto de transmitir o "dar a entender" como lo expresó Alberto Híjar en una conferencia cuyo registro forma parte de este documento.

Los movimientos de vanguardia, Futurismo, Dadá y Surrealismo, fueron los que realizaron las primeras acciones con propósitos artísticos más allá del objeto y sus formas establecidas. Tal vez esto se ha repetido hasta el cansancio, sin embargo no puede dejar de mencionarse... y lo que es importante anotar son los momentos en que el arte efímero, de acción, comienza a considerarse como género artístico, aunque su intención fue proponer una acción anti-arte.

Es indudable que, por un lado la filosofía de Federico Nietzsche y por otro la publicación en 1900 de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, influyeron en los poetas, escritores y artistas que encabezarían más tarde los movimientos iniciales donde se dio, como parte importante de su actividad artística, una expresión que hasta ahora, lejos de estar caduca, se extiende por todo el mundo, el arte acción.

Nietzsche, al poner en tela de juicio los valores morales de la decadente y anquilosada sociedad europea, plantea un concepto dionisiaco del arte y la vida. Dionisio, dios del caos y la destrucción, así como de la fertilidad y de la productividad "combate" los conceptos racionales de Sócrates y Platón. Por medio de la expresión artística el hombre amanece a una nueva época de libertad personal. Mediante elementos instintivos y subconscientes el arte adquiere valores regenerativos sobre la existencia humana. Esto se refuerza cuando Sigmund Freud dio a conocer sus ideas y abrió las puertas a otro mundo, el inconsciente.

En 1896, en París, el poeta Alfred Jarry presentó *Ubu Roi*, lectura de poesía con máscaras, títeres y cortina pintada por el propio Jarry asistido por Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec y Paul Sérusier. Sobre el particular Maurice Nadeau acentúa el carácter humorístico del trabajo de Jarry:

El humor es realmente la cuarta dimensión de ese mundo [totalmente absurdo de Jarry], que sin él sería absolutamente vacío e inhabitable. El humor parece el testamento de Jarry, el secreto conquistado a costa de un largo sufrimiento y la réplica de los espíritus superiores a este mundo en el que se sienten extraños. El humor,

más que una secreción natural, como muy a menudo se ha querido considerarlo, importa por el contrario, la actitud heroica de los que no se avienen a transigir. [...] Jarry jamás representó ningún papel, como tampoco vivió su propia vida. Se hizo otra vida aparte, que desempeñó perfectamente.⁴

A partir de 1909, con Marinetti y su primer manifiesto comenzó el movimiento futurista, cuyas ideas y propuestas encontraron en la acción la mejor vía para difundirlas. Como respuesta la audiencia lanzaba papas, naranjas y otros misiles, a esto respondió Carrà: “¡Tiren ideas en vez de papas, idiotas!”⁵ En otros manifiestos: *Teatro de Variedad*, *La declamación dinámica y sinóptica*, *Arte y ruidos*. *Escenografía futurista* y *Atmósfera escénica futurista*, *Danza futurista*, *Pantomima futurista*, *Arte negativo*, *Teatro sintético futurista*, *Simultaneidad*, *Vasos comunicantes*, *El teatro de sorpresa*, proponían ideas que llevaron a la práctica en espectáculos donde mezclaban elementos de cine, acrobacia, canto y baile, payasos, marionetas “artillería onomatopéica” y “toda la gama de estupidez, imbecilidad, tontería y todo lo absurdo e insensible, empujando la inteligencia hasta el borde mismo de la locura” para destruir “la Solemnidad, lo Sagrado, lo Serio, y lo Sublime del Arte”. Llegaron al extremo de que el ‘actor’ al descubrir al público dijo: “no tengo absolutamente nada que decirles... bajen el telón.” Estas actitudes influenciaron a muchos artistas franceses, norteamericanos, ingleses y especialmente a los rusos, entre ellos a los jóvenes pintores Mikhail Larionov y Natalia Goncharova y a los poetas David Burlyuk, Vladimir Maiakovsky, Livshits y Klebnikov, que salieron a la calle con maquillajes y vestuarios, “Decoramos la vida y predicamos, por eso nos pintamos”. Realizaron diversos espectáculos circenses y escenografías; Kasimir Malévich diseñó el vestuario para la ópera futurista *Victoria sobre el sol*, de Alexei Kruchenykh. Los constructivistas retomaron el circo, el concierto, el teatro de variedad, los títeres, el teatro japonés, buscando un espectáculo popular para llegar a las grandes audiencias. Nikolai Foregger presentó *Danzas mecánicas* en 1923, muy criticadas por considerarse antisoviéticas. Otros artistas realizaban “periódicos parlantes”, filmes y carteles que pasaron al escenario. Con la obra *El gran cornudo* dirigida por Vsevolod Meyerhold, coordinada por Popova, se convierten en líderes del diseño escenográfico. El grupo La blusa azul, mezclaba la vanguardia con las técnicas populares y la tradición del club teatral. Y por otro lado, Eisenstein realizó la puesta en escena de *Diario de un bribón*, de Ostrovsky, que incluía en su montaje veinticinco atracciones diferentes, entre ellas filme, payasos, actos circenses, etc. En 1930 Maiakovsky en *Moscú arde*, hizo un despliegue de toda clase de elementos circenses. Participaron alrededor de 500 ac-

4 Nadeau, Maurice. *Historia del Surrealismo*, Ed. Altamira y Editorial Nordan-Comunidad, México, 1970. Tit. original: *Histoire du surréalisme*, p. 44

5 Las frases de artista que aparece entrecomilladas son citas recogidas de: Goldberg, RoseLee. *From Futurism to the present*, traducidas del inglés por la autora de esta tesis.

tores, estudiantes de arte dramático y circense en este evento conmemorativo por encargo de la Agencia Central de Circo del Estado Soviético.

Hacia 1910, durante su estancia en Munich, Hugo Ball estaba muy interesado en el teatro, incluso hizo amistad con los dramaturgos Herbert Eulenberg y Frank Wedekind, este último hacía espectáculos provocadores sobre asuntos sexuales en el Café Simplicissimus, Ball quedó impresionado y convencido de que el teatro implicaba una inconcebible libertad para la "regeneración de la sociedad", mediante la unión de fuerzas y medios artísticos. Veía estas representaciones como una vía para demostrar las ideas filosóficas de Nietzsche:

Sólo el teatro tiene la posibilidad de formar a la nueva sociedad. Habrá sólo que lograr infundirle vida de tal manera a los segundos planos, colores, palabras y sonidos del subconsciente, para que devoren a la vida rutinaria con todo y sus miserias.⁶

Más tarde, Ball fue sacudido por el drama real de la guerra: "Los ideales no son más que etiquetitas prendidas con alfileres. Todo, hasta lo más insignificante, se tambalea."⁷, después de esa experiencia todo perdió sentido: "¿quién puede hoy actuar en el teatro o quién desea ver actuar a la gente?"⁸ En 1915, Hugo Ball y Emmy Hennings huyeron a Suiza. En febrero de 1916, junto con un grupo de refugiados iniciaron en el famoso Cabaret Voltaire la serie de actividades, acciones y manifiestos de una de las actitudes que más influencia ha tenido en nuestro siglo. A la convocatoria de Ball y Hennings respondieron de inmediato los artistas refugiados: Jean Arp, poeta y pintor alsaciano y su amiga Sophie Taeuber, Tristan Tzara, poeta rumano, el pintor Marcel Janco, el pintor Hans Richter, el poeta y médico Richard Huelsenbeck. Más tarde se unió Francis Picabia. Aquellas manifestaciones que eran protestas ante un mundo que había olvidado al hombre para entregarse a la guerra, a la ciencia, a la tecnología estaban regidas por la ley que rigió a Dadá: "La ley del azar, que abarca todas las leyes y que nos resulta incomprensible como la causa primera de la que surge la vida, sólo puede ser percibida cuando uno se abandona absolutamente a lo inconsciente. Yo afirmo que quien sigue esta ley se procura una vida pura (Arp)."⁹ El arte se convirtió en la experiencia vital: "[...] el propio arte se somete a los mismos riesgos de las leyes de lo imprevisto, al azar y al juego de las fuerzas vitales. El arte ya no es el "serio y grave" movimiento de sen-

6 Rodríguez Prampolini, Ida / Rita Eder. *Dadá documentos*, IIE, Monografías de arte/I, UNAM, México, 1977, p. 78

7 *op. cit.* p. 83

8 *op. cit.* p. 83

9 Hofmann, Werner, *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*, traducción de Agustín Delgado y José Antonio Alemany, ed. península, Barcelona, 1992. Título original alemán: *Grundlagen der Modernen Kunst*, p. 333

timientos, ni una tragedia sentimental, sino simplemente el fruto de la experiencia y de la alegría de vivir (Janco).”¹⁰

Este dejar que la vida “decida” llevó a Ball a la conclusión de que: “El camino más corto de la autoayuda: [es] renunciar a las obras y convertir la propia existencia en objeto de enérgicos intentos de revivificación.”¹¹ Abandonó Dadá y se retiró a las montañas de Ticino:

La huida del tiempo no es sólo un título literario que pone Ball a su diario, es el partido que toma. Se exilió voluntariamente a las montañas del Ticino; opta por la religiosidad y el misticismo, pide agua de Lourdes para curarse del cáncer que lo aqueja y muere oyendo el canto de los ángeles. Ball escoge uno de los polos de la contradicción máxima que encontró en la vida: la oposición de los derechos del hombre a los derechos de Dios, y así deja asentado en su diario: “También hay otros caminos de la contradicción. El ascetismo, por ejemplo, la iglesia.”¹²

¡¡¡¡Dadá!!!! ¡¡¡¡Dadá!!!! ¡¡¡¡No!!!! ¡¡¡¡No!!!! Es imposible, interminable, inútil hablar de nada, hablar de dadá... no da nada... no... DADA. Siento e imagino tambores, máscaras, poesía simultánea, abstracta, vestuarios de cartón... Dadá se extendió a Berlín, Colonia, Hannover, París, Nueva York, Japón... ¿Adónde no ha llegado?

Para no dejar de anotar la serie de afluentes que se conjugaron en el movimiento Dadá, cito a continuación los párrafos donde Teresa del Conde anotó los antecedentes en su artículo *Sobre Dada*:

Como acciones proto-dadaístas conviene señalar el Manifiesto futurista de Marinetti en 1908 y el de la pintura futurista de 1911, firmado por Severini, Boccioni y Picabia, entre otros. El *Armory Show* de 1913 en Nueva York, con Marcel Duchamp como figura principal (la rueda de bicicleta, el escurridor de botellas, el urinal, la pala de quitar la nieve, titulada “En anticipación del brazo roto”, son de 1916-1917). A lo que él aportó en 1913, el *Desnudo bajando la escalera* más otras dos pinturas sobre jugadores de ajedrez, se suman sus collages y objetos ensamblados que son anteriores al bautizo de *Dada* y lo mismo sucede con las pinturas, ensamblados y fotografías de Man Ray, que se trasladó a Europa a conocer a los dadaístas hasta 1921. Francis Picabia había realizado acciones protodadaístas en Nueva York, Barcelona y París, pero sus “pensamientos sin lengua” aparecieron hasta 1919, mismo año en que se reunió en Zurich con quienes allí se encontraban. Max Ernst y Richard Huelsenbeck actuaron en Colonia, George Grosz en Berlín, Kurt Schwitters en Hanover.

Confluyen entonces en *Dada* presupuestos que vienen del cubismo, del futurismo, del expresionismo alemán, teatro y cine incluidos; de los ini-

10 *op. cit.* p. 334

11 *op. cit.* p. 334

12 Rodríguez Prampolini, Ida / Rita Eder, *op. cit.*, pp. 31, 32

cios del arte abstracto, del uso del collage, de los epígonos de la poesía simbolista (el *coup de dés* de Mallarmé) y del psicoanálisis mismo, puesto que "Barrer, limpiar" "Ego=-a No Ego" son expresiones psicoanalíticas. *Sweepeng Chimenev* fue la denominación que Anna O (Berta Pappenhein) dio a la cura a través de la palabra cuando fue paciente de Breuer. Por su parte, Max Ernst era decididamente freudiano; empezó a leer textos de Freud desde 1913. Richard Huelsenbeck era médico psiquiatra.¹³

Antes de que André Breton encabezara e iniciara el movimiento surrealista en París, él y muchos otros poetas y artistas, incluso anteriores al dadaísmo, habían realizado ya veladas literarias, espectáculos, desfiles, recitales de poesía como -el anteriormente citado Alfred Jarry- André Salmon, Jean Cocteau, Max Jacob, Erik Satie, Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire, quien incluso había utilizado el término "*drama sur-réaliste*" para subtítular su obra *Les Mamelles de Tirésias*. En 1921, Cocteau presentó la innovadora obra *Les Mariés de la Tour Eiffel* en la que mezcló teatro, ballet, luces, ópera, danza y plástica. En 1924 Francis Picabia presentó su lujoso espectáculo de ballet *Relâche* en el Teatro Champs-Élysées, donde colaboraron Duchamp, Man Ray y René Clair, quien filmó escenas para proyectar en los entre actos, donde aparecieron escenas de Man Ray y Duchamp jugando ajedrez, o una carroza fúnebre jalada por un camello alrededor de la Torre Eiffel, o Jean Börlin saliendo de un ataúd. Apareció en escena el *tableau vivant* de Adán y Eva de Cranach donde Duchamp era Adán. Después Antonin Artaud y Roger Vitrac fundaron el Teatro Alfred Jarry homenajeando al innovador poeta.

Estos movimientos de vanguardia aún y cuando tuvieron como líderes a sendos poetas, desarrollaron diversas disciplinas. En todos ellos hay un derroche de materiales y superproducciones, en las imágenes que se pueden ver de estos espectáculos, los personajes lucen vestuarios costosos y las escenografías son de lujo. La mayoría de estos artistas se desplazaban con frecuencia dentro de Europa o incluso a América con facilidad, exceptuando lugares o épocas de guerra, aunque eso tampoco fue un factor que detuviera su desarrollo en cuanto a los fondos económicos para realizarlo. No se habla de premuras o dificultades para sobrevivir. Ante esta "desahogada vida económica", la creatividad, el escándalo, los grandes escenarios, los periódicos, cumplieron un deseo más allá del arte convencional, una vida de arte total y para la posteridad un lugar en la historia del arte, con efímero arte pero con eternas ideas...

El arquitecto Walter Gropius, con la idea de unificar a las artes en una "catedral del socialismo" fundó en Weimar, la Bauhaus, que reunía a lo que fue la Escuela Superior de Artes Plásticas del Gran Ducado y la Escuela de Artes y

13 Del Conde, Teresa. Art. *Sobre Dada*, La Jornada Semanal, suplemento cultural 221, dom. 30 de mayo, 1999, pp. 8, 9

Oficios, que se había desintegrado durante la guerra. Oskar Schlemmer, invitado por Gropius, dirigió allí el taller de “decorados teatrales” a partir de 1921, donde desarrolló teoría y práctica sobre el *performance*. Para él la danza se convirtió en un símbolo de equilibrio entre lo dionisiaco (su origen) y lo apolíneo (su forma). Sobre estas ideas y teorías escribió en su diario:

El Ballet Triádico, la danza de la trinidad, el cambio de los uno, dos y tres, en forma, en color y en movimiento, debe generar además planimetría de la superficie coral y la estereometría de los cuerpos en movimiento, aquella dimensionalidad del espacio, que debe surgir por necesidad de la persecución de las formas básicas elementales, tales como la recta, la diagonal, el círculo, la elipse y de las uniones recíprocas. Así las cosas, la danza se convierte por su origen en dionisiaca y llena de sentimiento, por su forma final en apolínea-rigurosa, es decir, en el símbolo del equilibrio de polaridades. [...] el Ballet Triádico en su configuración actual no es más que un inicio, una etapa (para mí) y que están puestas las bases para desarrollar un ballet totalmente cómico, y también para un ballet trascendental.¹⁴

Implementó espectáculos con ballet matemático, mecánico, gestual; consideraba al espacio, un lugar para la experiencia. A esto añadía elementos evocativos del teatro o del circo a través de máscaras o utilería. El concepto hombre-máquina, heredado de los futuristas y constructivistas, es llevado a la danza escénica por Schlemmer, convirtiendo al bailarín en máquina mediante efectos escénicos para enfatizar su carácter mecánico, opuesto a la marioneta. A diferencia de los artistas de las vanguardias, el *performance* en la Bauhaus no tuvo una intención de provocar. Hubo paralelamente otros modos de hacer *performance* en esa época, con proyección de luces y música, a base de pantomima, de marionetas mecánicas, etc. En 1924 en Viena, Frederick Kiesel organizó el Primer Festival de Música y Teatro, donde participaron, entre otros, el grupo de la Bauhaus.

En 1932 Hitler ordenó cerrar la Bauhaus, que en 1925 había cambiado su sede a Dessau. La persecución nazi contra los artistas “degenerados”, provocó un éxodo hacia América. Los exiliados europeos que llegaron a Estados Unidos difundieron en terreno fértil ideas y corrientes artísticas. Por un lado Moholy-Nagy fundó en 1937, en Chicago, la New Bauhaus. Mucho antes, en 1933, John Price, formó el centro experimental Black Mountain College, en Carolina del Norte. Allí colaboraron Josef y Anni Albers, cuyo lema era el *como*, no el *que*, –o sea el desarrollo como contenido del arte–, invitaron a Xanti Schawinsky, quien estructuró un curso sobre estudios escénicos cuyo objetivo -desde sus primeros experimentos en la Bauhaus-, había sido estudiar los “fenómenos fundamentales de: espacio, forma, color, luz, sonido, movimiento, música, tiempo, etc.” En

14 Schlemmer, Oskar. *Escritos sobre arte: Pintura, teatro, ballet. Casrtas y diarios*, Título original Oskar Schlemmer. *Briefe und Tagebücher*, traducción de Ramón Ribalta, 1a. ed. 1987, Ed. Paidós Ibérica, S.A., España, p. 61

1938 presentaron el espectáculo *Espectrodrama*, medio didáctico que pretendía un intercambio entre las distintas disciplinas artísticas y las ciencias, utilizando al teatro como un "laboratorio y sitio para la acción y experimentación", a decir de Schawinsky: "era en esencia un concepto pictórico y formal. Era teatro visual, una realización de pintura y construcción en movimiento, ideas en color, forma, espacio y su interacción dramática." Mediante formas geométricas en color y reflexión de luz en movimiento se producían efectos visuales. En *Danza macabra* (1938), agregaron máscaras y vestuarios, con un resultado menos visual.

John Cage, músico y Merce Cunningham, coreógrafo y bailarín introdujeron lo aleatorio tanto en música como en danza. Cage, alumno de Schoenberg, expresó sus ideas sobre la música en un manifiesto *El futuro de la música*, basado en su fascinación por el ruido del entorno. En 1943 presentó en el Museo de Arte Moderno de Nueva York sus conciertos que fueron muy criticados. Al igual que Cage, Cunningham estaba interesado en el Budismo Zen, y propuso movimientos cotidianos, que "si son aceptados en la cotidianeidad, por qué no en el escenario". En 1951 presentó *Seis danzas para solista y compañía de tres*, donde el orden de sus partes fue decidido por un volado. Ambos artistas se presentaron en el Black Mountain College (1948), donde participaron también Willem de Kooning (escenografía) y Buckminster Fuller (actor, creador de las cúpulas geodésicas), Elaine de Kooning (actriz), bajo la dirección de Helen Livingston y Arthur Penn. En 1952, Cage presentó su famosa pieza "silenciosa" 4' 33", donde David Tudor sentado al piano, sin tocarlo, únicamente marcaba los tiempos de los tres movimientos y el público escuchaba el sonido del entorno, que para Cage era música: "es la [música] que uno escucha todo el tiempo si estamos callados". El *Evento sin título*, que hicieron juntos en el Black Mountain College en 1952, sentó precedente para el futuro del evento en sí mismo, bajo la influencia de las ideas Zen, "el arte no debe ser diferente a la vida, sino una acción dentro de la vida". Este acontecimiento se realizó en un escenario cuadrado, el público ocupó cuatro áreas en forma de triángulo, en cada asiento había una taza blanca, colgaban pinturas blancas del joven Robert Rauschenberg. Cage, ataviado en traje negro y trepado en una escalera leyó un texto sobre la relación de la música con el Budismo Zen, y presentó una composición en radio, al tiempo que Raushenberg tocaba viejos discos en un gramáfono y David Tudor tocaba el piano, y luego con cubetas pasaba agua de una a otra, mientras Charles Olsen y Mary Caroline Richards leían poesía entre el público. Cunningham y otros bailarines danzaban entre los pasillos perseguidos por un perro y Rauschenberg proyectaba imágenes abstractas a partir de gelatinas de colores encapsuladas en vidrio y el compositor Jay Watt hacía música emitiendo chiflidos y llanto de bebé; cuatro personajes vestidos de blanco servían el café. Este evento donde no sabían lo que pasaría fue todo un éxito. A partir de 1956, Cage impartió clases de música experimental en la New School for Social Research, donde tuvo por alumnos a Allan Kaprow,

George Brecht, Dick Higgins. Jim Dine, Larry Poons y George Segal asistían también con frecuencia. En el *action painting* -que tenía una década de existencia en Estados Unidos-, el pintor daba importancia al proceso, a la acción de pintar, más que al resultado y pretendía expresar el subconsciente, su postura era apolítica y muy contraria a las acciones de artistas europeos como Yves Klein y Piero Manzoni. El primero, presentó en París (audiencia reducida), en 1958 y en 1960 públicamente su *Antropometrías del periodo azul*, donde la pintura era aplicada a la tela directamente por las modelos desnudas, no cubrió de pintura a las modelos sino ellas fueron instrumento: "Ellas se convirtieron en pinceles vivientes[...] bajo mi dirección la carne misma aplica el color en la superficie y con perfecta exactitud", para revelar todo su proceso públicamente. Otra de sus acciones contra lo material fue "vender" sus sensaciones pictóricas inmateriales y el pago fue en hojas de oro, mismas que arrojó al Sena y el comprador quemó su recibo para completar esa inmaterialidad. Piero Manzoni al igual que Klein consideraban esencial revelar el proceso de su trabajo y prevenir el hecho de convertirse en reliquias de museo. Manzoni, en Milán, hizo algo similar a Klein con cuerpos desnudos, pero en este caso, no había tela, simplemente firmaba el cuerpo de la modelo y les llamó *Esculturas vivientes*. Hizo muchas de ellas, cuyo certificado era de colores distintos de acuerdo a las partes del cuerpo o su totalidad, que había convertido en zonas de arte. En la idea de que el propio cuerpo es producto de arte llegó a envasar su aliento en globos y su caca en latas como productos de artista.

En Inglaterra, Gilbert y George, con otro sentido, también se declararon *Esculturas vivientes* en una singular vena humorística, satirizando al tradicional y conservador *Lord* inglés y perfilaron las "Leyes del escultor" acerca de su vestimenta y buenos modales. Presentaron por primera vez sus *Esculturas cantantes* en Londres (1969); su concepto de ser y vivir en el arte los llevó a realizar acciones como *La comida* (1969), donde convocaron a una *ocasión de arte*, donde el espectador los vería comer sofisticados manjares junto con su invitado, David Hockney, vendieron 100 boletos numerados.

Muy famosa es la pieza *18 Happenings en 6 partes*, que Allan Kaprow presentó en la Reuben Gallery de Nueva York en 1959, donde el artista quiso comenzar a involucrar al espectador físicamente porque "ya era tiempo de incrementar su responsabilidad", y ya lo advertía en la invitación donde daba algunas pistas, también repartió materiales como fotografías, madera y sobres con pedacitos de papel. Kaprow, a quien se le atribuye el sentido y concepto de *happening*, lo practicó profusamente, así como varios artistas, entre los más destacados: Jim Dine, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, y Claes Oldenburg, quienes "abandonaban los talleres y las galerías por la calle, reafirmando su presencia y emprendiendo acciones que se incorporarían a las calles y enriquecerían la propia vida espontánea y abierta de las

calles.”¹⁵ La calle, entonces, dejó de ser un mero escenario para convertirse en tema de las propuestas artísticas. Oldenburg decía: “Estoy por un arte que te diga qué hora es o dónde está tal calle. Estoy por un arte que ayude a las ancianas a cruzar la calle”¹⁶

Por otra parte, Joseph Beuys, artista conceptual, se transformó en una especie de profeta-creador que divulgaba: “todo hombre es un artista”. Para Beuys el arte comprende toda actividad humana. Denominó “escultura social” a su concepto de creación -espíritu, materia e historia-. Su interés por los procesos escultóricos naturales lo llevaron a: “La lectura de las vidas de los insectos sociales (hormigas, termites y abejas) del simbolista belga Maurice Maeterlink, [que] le proporcionó los elementos perfectos para la elaboración de la metáfora sobre la miel, que tan cara le fue y sobre la que tanto abundó.”¹⁷ . Sobre esto, él mismo declaró: “Lo que me interesó de las abejas, o más bien, del sistema en que viven, es la manera general en que el calor se organiza [...] y dentro de tal organización existen estructuras escultóricas.”¹⁸ La naturaleza de los materiales como: -cera, fieltro, cobre, sebo, entre otros, son conductores de calor y energía, que utilizó en sus acciones, objetos, instalaciones, dibujos y grabados. Entre 1962 y 1965 se adhirió al movimiento internacional Fluxus, -organizado en 1961 por George Maciunas- cuyo rechazo tanto a materiales como a conceptos ortodoxos se basó en la máxima de Heráclito: “Todo se encuentra en estado de flujo.”¹⁹ Beuys compartía con este movimiento las ideas de borrar la división arte y vida, así como la de lograr un cambio de conciencia a través de las acciones; “una oportunidad de presentar mis ideas personales a un público amplio [...] la simplicidad y flexibilidad de la utilería [...] y el carácter interdisciplinario”.²⁰ Estas acciones y las posteriores realizadas en forma individual, llevaban el propósito de motivar el potencial creativo del espectador, para despertar su sensibilidad e imaginación. Su provocación era muy distinta a la de otros movimientos y sus acciones las realizaba en galerías y museos. En opinión de Teresa del Conde, Beuys es el mejor artista del siglo XX en lo que respecta al rubro de arte efímero, cito textualmente sus palabras:

Si el *performance*, la instalación, el *happening*, quieren ser algo más que un documento de carácter efímero, es decir, quieren dejar huella más o menos permanente,

15 Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, pp. 335, 336

16 *op. cit.* pp. 336, 337

17 Del Conde, Teresa. Art. *Beuys en México/III*, Periódico La Jornada, sab. 4 abr., 1992, secc. cultura.

18 Catálogo de la exposición *Joseph Beuys. Dibujos, objetos y grabados*, Museo de Arte A. y T. de Carrillo Gil, INBA. ed. Instituto para Relaciones con el Extranjero. Stuttgart, 1989. p. 6

19 *op. cit.* p. 7

20 *op. cit.* p. 7

la crítica, el pensamiento filosófico y el concepto tienen que estar presentes. Hay pocos que lo han logrado. Beuys está entre ellos, ¿Era chamán porque quería curar?, o lo era porque se propuso a sí mismo como curador de la humanidad. (Pero ni los del Partido Verde lo admitieron como líder). Beuys hoy día es objeto de una crítica acuciosa y severa. No sé si justa. Porque el mejor crítico es el tiempo y se ha visto que Beuys perdura como el mejor en el siglo XX en este orden de cosas, con el incómodo antecedente, del inteligentísimo iconoclasta que fue Marcel Duchamp.

Fluxus, se originó en Nueva York en el invierno de 1960-61, a partir de la idea del diseñador y estudiante de historia del arte, George Maciunas, de origen lituano, de reunir a diversos artistas en una revista que se publicaría con el nombre Fluxus. Algunos de ellos: George Brecht, Nam June Paik, Ben Vautier, Robert Watts, La Monte Young, Dick Higgins (se presentó en México en 1996 dentro de Poesía Visual), Ay-O, Robert Filliou, Shigeko Kubota (en 1965 durante el Perpetual Fluxus Festival, realizó *Vagina painting*), Peter Moore, Claes Oldenburg, Joseph Beuys, Tomas Schmit, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, Emmett Williams, Walther De Maria, Yoko Ono, entre muchos otros. Las acciones tuvieron como escenario las calles y lugares como Café A Gogo, Larry Poon's Epitome Café, la bodega de Chambers Street de Yoko Ono y la A/G Gallery, donde George Maciunas organizaba eventos experimentales. Hablar de Fluxus es referirse a una actitud que se manifestó en pintura, conciertos, festivales, objetos, ediciones, manifiestos Neo Dadá, en música, teatro, poesía, arte, ensamblajes, periódico Fluxus, acciones, *happening*, *performance*.

El grupo Gutai, que se había formado en Aishaya, Japón en 1950, dirigido por el pintor Yoshihara, en la década de los sesenta utilizó medios dinámicos, incluso acrobáticos con la idea de concretar, a través de la materia, una espiritualidad. Uno de los modos experimentales de *body art* -si así se le puede llamar- que practicó este grupo de artistas, distinto al occidental, era colgarse de una cuerda para pintar con los pies.

Conviene anotar brevemente al movimiento llamado Internacional Situacionista (I.S.). Las reuniones (en 1956 y 57 en Italia) de artistas provenientes de la Internacional Letrista (el cineasta Guy Debord), la Bauhaus Imaginista (Pinot Gallizio) y el grupo CoBra (Asger Jorn y Constant A. Nieuwenhuis), dan por resultado el movimiento de arte, política y urbanismo, que se extendió por varias ciudades europeas y norteamericanas principalmente. Entre 1958 y 1969 publicaron doce números de la revista Internationale Situationiste. Su "verdad central" se basaba en la idea del *Homo Ludens*; construir situaciones como divertimento en el gran escenario de la vida cotidiana que es la ciudad: deambular (deriva), percepción subjetiva del entorno (psicogeografía) y lenguaje fluido de la anti-ideología (*détournement*). Rechazaron entrar en algo parecido a un ismo más: "El dadaísmo quiso *suprimir el arte sin realizarlo*; el surrealismo quiso *realizar el arte sin suprimirlo*. La posición

crítica elaborada más tarde por los *situacionistas* demostró que la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma *superación del arte*.²¹ Debord divulgó su crítica "clasificada" de lo espectacular: "lo espectacular difuso" (sociedades capitalistas), "lo espectacular concentrado" (socialismo real y dictaduras en países subdesarrollados), y más tarde en 1988 añadió: "lo espectacular integrado", refiriéndose a "la incesante renovación tecnológica, la fusión económico-estatal, el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y un perpetuo presente."²² El movimiento duró de 1956 a 1972 y nunca rebasó los 70 miembros.

En Europa, el grupo de Accionismo vienés (Viennese 'actionism'), formado por Gunter Brus (1938), Hermann Nitsch (1938), Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) realizó acciones donde recontextualizaban al ritual. Este grupo de *performance* que inició su trabajo en 1962 en Viena, Austria, tenía sus acciones con características sadomasoquistas, que denominaban "Orgías Rococó", *Orgía de sangre* se presentó en Viena en 1963. Estas acciones místicas, orgiásticas que duraban varias horas, involucraban en escena animales sacrificados, cuyas vísceras y sangre bañaban a un sujeto, a veces crucificado también, para su purificación. Estos "rituales", eran para ellos como "una manera estética de orar", al mismo tiempo, por su interés en la psicología, los consideraron terapéuticos, liberaban la energía reprimida. Son considerados como los artistas de la posguerra que más lograron influenciar en el arte contemporáneo a otros artistas que siguieron esa línea necrófila transgresora, ritualista, escatológica y peligrosa de distintas maneras: Arnulf Rainer, Otto Mühl y Valerie Export, en Austria, Gina Pane, en París, Marina Abramovic y Ulay, en Belgrado y otras ciudades, Stuart Brisley en Londres, Chris Burden en Estados Unidos, Bob Flanagan, Joe Coleman, Michel Journiac, Ben Vautier, Ron Athey, entre otros artistas europeos y americanos.

La artista norteamericana Laurie Anderson, se inició en los setenta con acciones autobiográficas y posteriormente agregó lo musical para después integrar la multimedia al *performance* y no sólo eso sino su comercialización definitiva cuando en 1981 firmó un contrato con la Warner Brothers. Es cuando el *performance*, que en los setenta había sido aceptado como un medio artístico por derecho propio, se convierte en la estrella del mundo comercial de la multimedia y el espectáculo en los Estados Unidos.

Sería interminable la lista de artistas que recientemente han destacado en el campo del arte acción alrededor del mundo. Lo anterior es un breve panorama introductorio al enfoque principal que está dirigido, como ya se aclaró anteriormente, a México.

21 López Rojo, Alfonso. Art. *Situacionistas: Arte, política, urbanismo*, Revista Internacional de Arte Lápiz, núm. 128, Febrero 1997, España, p. 115

22 *op. cit.* p. 119

Es de tomarse en cuenta que a lo largo de la historia del arte son incontables los creadores que han practicado de modos distintos y con muy diversas intenciones este trabajo. Podemos citar a personalidades tan disímbolas como, Duchamp, Picasso, Beuys, Fellini o Yoko Ono, cuyos tiempos, intereses o talentos tienen enfoques aparentemente muy alejados uno del otro, sin embargo, el denominador común que encuentro es esa actitud performativa en la realización de expresiones con ese carácter. Los materiales intelectuales o físicos y la resolución formal no serán los mismos, pero de alguna manera el contacto con el espectador ocurre, a través, del concepto, del asombro, del espectáculo, de la risa, del humor, de la reflexión y el juego. Son experiencias que se viven y se comparten.

Es importante anotar que esta historia, parecida a muchas que se han formado sobre el mismo tema, son el resultado de consultar fuentes similares que se basan en registro fotográfico o narrativo no siempre de primera mano, y que dista mucho de la experiencia vivida, que es imposible tener... el *performance*, por lo tanto demanda la presencia del espectador. "Una cruda, pero efectiva analogía de la diferencia entre estar en un *performance* y ver su registro, es como la diferencia entre hacer el amor y verlo en un manual".²³

23 Citado por Simon Herbert, respecto a la analogía de Jaques Cousteau cuando la gente le cuestiona sobre lo inútil de aprender a bucear, pudiendo ver tan convincentes documentales del fondo del mar. Art. *Bread and Circuses*, Revista Art & Design, núm. 38, *Performance Art into the 90s*, London, 1994, p. 17

PANORAMA EN MÉXICO

Aunque esta investigación se centra en registrar hechos dentro del campo del *performance* en México en las últimas tres décadas de este siglo, no se puede dejar de mencionar anteriores acontecimientos, indispensables en esta historia, que han tenido un carácter similar. En nuestro país hay varios ejemplos de espectáculos aleatorios ya en la década de los sesenta e incluso anteriores manifestaciones afines a la acción, a la actitud de innovar, cuestionar, que más tarde se transmutarán en una corriente con varios afluentes.

Un antecedente está en el movimiento Estridentista, grupo de poetas y pintores encabezados por Manuel Maples Arce, en la década de los veinte. Además de poesía y pintura, sus actitudes escandalizaron en su momento. La vena futurista alcanzaba a México por la vía del estridentismo...

Poco antes de la llegada de Mathias Goeritz a México hubo un grupo de jóvenes artistas: Tomás Parra, Rodolfo Nieto, Ramos Prida, Juan López Moctezuma y otros, que tuvieron la inquietud de revisar a Dadá, se denominaron El Grupo y realizaron una exposición de objetos "destruibles".

En octubre de 1949, llegó a México Mathias Goeritz, (Danzig, Alemania, 1915-México, 1990), quien venía cargado de cuestionamientos acerca de la condición humana en nuestro siglo. Su reflexión acerca de Dadá, el expresionismo y las ideas de la Bauhaus lo llevaron a la creación de obras emocionales. En septiembre de 1952 inauguró el espacio conceptual, emocional y experimental *El Eco*, que él llamó "museo experimental" y declaró en una entrevista: "El Museo Experimental *El eco* sería un punto de reunión para experimentar la creación artística, libremente y en convivencia. Sería un espacio abierto y transformable: museo experimental, galería de arte, teatro, espacio de danza, restaurante-bar, o cualquier otra ocurrencia que, bajo su techo, integraría artes, artistas, visitantes, obra. Debe ser un museo, un museo vivo"²⁴; "será el eco del Cabaret Voltaire", dijo a Ida Rodríguez Prampolini. Allí se presentó, por ejemplo, el ballet experimental de Walter Nicks, con una coreografía de Luis Buñuel.

En su manifiesto: *Estoy harto* Goeritz, declaró entre otras cosas: "Habrá que rectificar a fondo todos los valores establecidos: ¡Crear sin preguntar en qué! Hacer o, por lo menos, intentar que la obra del hombre se convierta en una ORACION.", que presentó en la Galería Antonio Souza, en 1960 y lo firmó individualmente, pero en 1961 y con el título en plural *Estamos hartos* también lo firmaron: Cuevas, Friedeberg y Chucho Reyes. Al respecto escribió Jorge Alber-

24 Carriazo, Natalia. *El eco: una ecuación del movimiento*, Catálogo de la exposición *los ecos de Mathias Goeritz*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, 1997, p. 97

to Manrique: "Muy en el estilo provocador de Goeritz, el tono del manifiesto es ambiguo y así lo fue el *happening*: con mucho juego y relajo, pero con una seriedad fundamental, la de insistir en el carácter espiritual del arte y proponer a éste como una oración."²⁵ Esto habla de su actitud ante la vida, que abarca la existencia, no sólo la producción artística.

De alguna manera el grito Dadá llegó a México con Goeritz, quien atendió a su llamado. "... A la edad de un año me llevaron junto con mi hermano un poco mayor que yo a vivir a Berlín, ciudad considerablemente más mundana y acogedora donde pasé los primeros 15 años de mi vida también en un ambiente conflictivo. Allí viví bajo una atmósfera burguesa, nuestro hogar se ubicaba en el distinguido suburbio de Charlottenburg, y aunado a ello, el caos desastroso que acaecía a nuestro alrededor: terror, anarquía, violencia, angustia, revolución, bolchevismo, inflación, lo absurdo de aquella vida cotidiana reflejado en el arte de la época: cubismo, expresionismo, surrealismo y sobre todo el dadaísmo que tanta influencia tuvo sobre mí posteriormente" cita Pedro Friedeberg en su texto *Autobiografía de Mathias Goeritz*.²⁶

Rita Eder ex-alumna y muy cercana amiga de Ida Rodríguez Prampolini, a la sazón, esposa de Goeritz, sostuvo varios diálogos con él. En cierta ocasión Mathias le dijo que: "En aquellos años en los que se imponía Hitler cada vez con más fuerza, le acompañaba un librito de tapas negras que atesoraba, y que sentía era su única guía y protección en medio del ascenso del nazismo, se trataba de la *Huida del tiempo (Die Flucht Aus der Zeit)* de Hugo Ball. El diario del fundador del dadaísmo, escrito entre 1916 y 1922 y publicado por primera vez en 1927, lo reconfortaba y sentía que en él tenía una linterna, una vela en la oscuridad."²⁷

Fue más allá del individualismo proclamado por Dadá, buscando entonces el trabajo interdisciplinario que proponía la Bauhaus donde asistió siendo un adolescente, de esta visita expresó: "me impresionó por la atmósfera casi mística que dominaba en las clases de Itten y Moholy Nagy, de Schlemmer y de Paul Klee. Tanto los maestros como los estudiantes acometían sus proyectos y diseños con un fervor religioso, y suponían que la perfección y la pureza de éstos era un deber espiritual para con el nuevo hombre del siglo XX."²⁸ En su madurez esta influencia se concretó en sus convicciones: "Un arte que se desligue de la egocéntrica pequeñez de una ambición individual."

En todas sus actitudes encontramos esa forma alternativa y provocadora

25 Manrique, Jorge Alberto. *Mathias Goeritz, el provocador*, Textos del Seminario Mathias Goeritz, *Los ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y testimonios*, IIE, UNAM, México, 1997, p.149

26 Friedeberg, Pedro. *Autobiografía de Mathias Goeritz*, Textos del Seminario Mathias Goeritz, *Los ecos de Mathias Goeritz*, IIE, UNAM, México, 1997, p. 15

27 Eder, Rita. *Ma Go: visión y memoria*, Textos del Seminario Mathias Goeritz, *Los ecos de Mathias Goeritz*, IIE, UNAM, México, 1997, p. 40

28 *op. cit.* Friedeberg, Pedro, p. 17

que Goeritz no desaprovechó, y que utilizó como otra vía para transmitir sus inquietudes. Sobre una de sus acciones realizadas a manera de *happening* me dio testimonio Manuel Felguérez en su entrevista. Del mismo hecho dio cuenta Rita Eder: "No se trataba de una revuelta contra los valores de una época, sino de experimentos lúdicos, de una calculada introyección de lo inesperado y de la irreverencia que irritaban a Goeritz. En un formidable *performance*, a principios de los sesenta, irrumpió en el Museo de Arte Moderno de Nueva York como un profeta iracundo; lanzó al piso su manifiesto *Please Stop!* en contra de la exposición de las máquinas juguetonas de Jan Tinguely".²⁹ De sus enseñanzas también Felipe Ehrenberg, que fue su alumno -desde niño- dio su testimonio. Es importante señalar cómo su herencia influyó para que después Ehrenberg fuera unos de los artistas más entusiastas de la experimentación, fundador de grupos, expresiones efímeras y *performance*, y que hasta la fecha sigue fiel a esta corriente.

No se puede dejar de mencionar el movimiento de Poesía en voz alta que promovió Jaime García Terrés siendo Director del Departamento de Difusión Cultural en 1956. Su proyecto consistió en reunir un grupo de poetas, artistas plásticos y actores en torno a la obra poética y la idea era hacer teatro. En mayo de 1956 se estrenó el primer programa de Poesía en voz alta, estructurado por Juan José Arreola y dirigido por Héctor Mendoza, con obra de Octavio Paz (*La hija de Rapaccini*), en el Teatro El Caballito. Los siguientes programas fueron presentados en el Teatro Moderno, en el jardín del restorán San Angel Inn que entonces era la Facultad de Arquitectura de la IBERO, en el Teatro Fábregas y finalmente en la Casa del Lago. Héctor Mendoza dirigió los primeros cuatro programas, el quinto (*Asesinato en la Catedral*, de T. S. Elliot) y el sexto (*Las criadas* de Jean Genet) fueron dirigidos por José Luis Ibañez y el séptimo (*Elektra* de Sófocles) lo dirigió Diego de Mesa. Juan Soriano fue uno de los miembros que estuvo desde el principio y hasta el final del proyecto participando en la parte escenográfica.³⁰

Los sesenta

En la década de los sesenta ocurrieron hechos importantes en este campo, entre ellos destaca la presencia de Alejandro Jodorowsky (Iquique, Chile, 1929), al respecto Raquel Tibol escribió: "Creo que el gran detonador de ese tipo de actividades en México fue indudablemente Alejandro Jodorowsky. [...] marca un hito porque él tenía plena conciencia de lo que significaba el *performance*".³¹ En los

29 *op. cit.* Eder, Rita, p. 37

30 Información proporcionada por José Luis Ibañez a la autora de esta tesis. En la nota biográfica de Tomás Parra aparece su colaboración con Juan Soriano a partir de 1955.

31 Tibol, Raquel. Art. *De happenings y performances*, Revista Proceso 929/23 ago., 1994

años que pudo permanecer en nuestro país provocó y escandalizó con su teatro pánico, cine, *happening*, Carlos Monsiváis los cita como efímeros³² inolvidables para los participantes y testigos de aquellos espectaculares despliegues de creatividad. El mismo Jodorowsky declaró que: "El escándalo es para el artista un regalo divino".³³ Su teatro todavía nos alcanza, se puede actualmente asistir a la ininterrumpida puesta en escena de *El juego que todos jugamos*.

Jodorowsky encausó su inquietud vanguardista por la vía, sobre todo, del teatro y también de sus célebres efímeros. Canalizó toda su creatividad para impactar visualmente. Incorporaba magistralmente elementos como el movimiento estético, la música, vestuario, multitud de actores, etc., dando un resultado espectacular. Sobre los acontecimientos de aquella década me hablaron con entusiasmo y acaso con nostalgia, testigos que me relataron su experiencia y mucho más: Raquel Tibol, su amiga y entusiasta espectadora calificada, Manuel Felguérez, artista que tomó parte medular en el trabajo de Jodorowsky y su discípulo Juan Gabriel Moreno.

En el México de la década de los sesenta el teatro experimental y las artes escénicas se encontraban en una fase de efervescencia. Encontramos varios ejemplos de espectáculos aleatorios. El teatro de vanguardia que presentaba Juan José Gurrola en la Casa del Lago. José Antonio Alcaráz hacía espectáculos aleatorios en la sala Manuel M. Ponce. Por otra parte Arnaldo Coen con Julio Estrada, Pilar Pellicer y otros artistas en coordinación con Rocío Sahagón presentaban *La Danza Hebdomadaria* en el Teatro de la Danza, donde encausaron, en ese momento, sus inquietudes experimentales dentro de la improvisación en un foro. Al respecto Arnaldo Coen me relató:

La Danza Hebdomadaria surgió porque a Rocío Sahagón le ofrecieron ese espacio, el Teatro de la Danza, entonces se nos ocurrió, en ese momento, que por qué no los artistas de otras disciplinas pudiéramos hacer danza o los bailarines hacer escenografía a manera de que nos saliéramos de algo muy anquilosado de: cada quien tiene su oficio y ya. De alguna manera involucrarse en todo, entonces se nos ocurrieron muchas cosas. Una de las restricciones que teníamos más fuertes era el presupuesto, entonces teníamos que emplear los recursos mínimos para dar lo máximo que podíamos, en vez de hacer vestuarios se me ocurrió que por qué no pintábamos los cuerpos. En esa época fue una gran innovación, que en realidad no es cierto. Toda la originalidad de la vanguardia es un mito. Generalmente partimos de algo que existe, creo que los cuerpos pintados es de lo más primitivo que existe, antes de vestirse ya se pintaban [innovación en el sentido de usarlo como recurso escenográfico]. No solamente usamos los cuerpos pintados sino hicimos escenografías en movimiento. Es decir, metíamos bailarines dentro de cubos con

32 Monsiváis, Carlos. Art. *Alejandro Jodorowsky: las funciones del escándalo y la creatividad*, La Jornada, 19 de mayo, 1996, secc. cultural, p. 25

33 Abelleyra, Angélica. La Jornada, 9 de agosto, 1995, secc. cultural, p. 25

ruedas de manera que la escenografía también tuviera un movimiento. Hicimos una pieza que le llamábamos *Movimiento telúrico* que fue una falda que cubría todo el escenario con los bailarines debajo de la falda, entonces una bailarina al centro con esta falda puesta y conforme iba haciendo algunos movimientos la falda se movía de diferentes maneras en relación a los movimientos que tenía, que era una coordinación meramente de tiempo. Hicimos también un cuerpo desmembrado que era un esqueleto que estaba constituido por seis bailarines, entonces uno era la cabeza, otro era el tronco, otro era una extremidad superior y el otro la otra, y otros las extremidades inferiores. Todo esto lo hicimos con cámara negra y era un esqueleto, era un personaje que mostraba nada más los huesos vestido de negro. La pierna derecha era de uno, la pierna izquierda era del otro y el brazo... de tamaño natural. Aparecía en escena la imagen y parecía un sólo personaje, después se empezaba a elevar la cabeza, muy alto, luego caía y en el momento que caía se desmembraba todo en el escenario y así esa imagen se desmembraba y se volvía a construir y se volvía hacia el lado izquierdo, hacia el lado derecho, y después al final cambiaba la música; en esa época estaba el Grupo Cuanta (Mario Lavista, Nicolás Echeverría, Juan Herrejón, Fernando Baena y Antero), que eran alumnos de Mario Lavista y formó ese grupo con sus alumnos. Coordinábamos con ellos estas cosas. De repente empezaba una música, así muy de cabaret y entonces este esqueleto empezaba a hacer un *strepitose* de sus huesos hasta que quedaba completamente vacío el escenario.

Los cuerpos pintados fue una de las propuestas, creo que la más exitosa, la que todo mundo recuerda porque además fue la más documentada. Hace poco Paulina Lavista hizo una exposición [fotográfica] en la Galería Pecanins [que incluye una fotografía] donde estoy pintando a Pilar Pellicer. También sacó fotos de eso Héctor García.

Una de las cosas que nos sucedió como generación que ahora le llaman Ruptura, que en realidad éramos... muchos nos llamaban "La mafia" que porque habíamos dominado los medios, las galerías, en realidad lo que nos unió fue precisamente el que teníamos conocimiento de muchas cosas de historia del arte, nos involucramos mucho en el teatro de vanguardia en esa época que era el teatro del absurdo, después el Teatro Pánico de Jodorowsky, entonces de alguna manera sí estábamos enterados de todo. Yo creo que, como decía Ionesco precisamente: "No hay nada nuevo bajo el sol, sobre todo cuando no hay sol". Entonces, sí estábamos enterados de lo que había hecho Schlemmer, que en realidad él no hizo los cuerpos pintados, lo que hizo fue una serie de personajes. Estos aros, por ejemplo, que se movían en el escenario, que era un personaje como un móvil; maravilloso lo que hizo, yo creo que es uno de los artistas más importantes junto con Klee y Kandinsky, de la Bauhaus, a mí me gustan más que, incluso, el mejor amigo de Klee que era Marc. Por eso [los cuerpos pintados] no fue una gran innovación. Lo bueno era hacerlo de nuevo y de otra forma.

Le pusimos danza Hebdomadaria porque la idea fue no repetir, cada semana teníamos el teatro y durante la semana ensayábamos algo que se nos ocurría y entonces a la siguiente puesta en escena poníamos otra cosa. Sí, había muchísimas cosas aleatorias, inclusive había propuestas que eran improvisar específicamente en el escenario. Yo hacía un papel que era el "desbaile", yo salía bailando y hacía el ridículo de que no sabía bailar ballet. Yo había estudiado danza en los años 50 y quise hacer mi ridículo ahí. Se nos ocurrían diez mil cosas. Por ejemplo, tenía-

mos una escena donde alguna de las actrices bailando, de una manera muy sutil, iba ilustrando un poema, entonces, por ejemplo, se hablaba de que tenía un sexo de rosa y le pusimos un farolito entre las piernas, de esos farolitos chinos que era una rosa. A veces ilustrábamos literalmente a través de cosas muy elementales y eso le daba otra escala, otra dimensión a la forma de representar.

Teníamos un público muy controvertido, es decir, unos nos aplaudían y otros nos chiflaban, eso era la ventaja. De alguna manera no caíamos en nada ya demasiado preconcebido en función de que tuviera éxito, la idea precisamente era lo que ahora le llaman *performance* o efímeros, como les llamábamos en aquella época, era hacer algo que no tuviese ese concepto de un ensayo en función de que fuera una puesta en escena perfectamente establecida sino que hubiera esa capacidad de improvisación, esa parte aleatoria del azar que surgiera. A veces había cosas interesantes y a veces, realmente si yo lo viera ahora y fuera un crítico, diría que muy malas.

Realmente tuvimos el teatro poco tiempo, no teníamos presupuesto, lo que nos ofrecieron era darnos lo de la taquilla. Nos repartíamos por partes iguales todo, entonces nos tocaba por ejemplo \$2.75... Estábamos -a ver si me acuerdo- Culumbia Moya, Rocío Sahagón, George Vinavier, Luis Miranda, actor, Pilar Pellicer, al principio estaba Ofelia Medina, Víctor Fosado, joyero y gran conocedor del arte popular mexicano de tradición.

Una importante innovación en la formación académica en la UNAM la constituyó el Curso de arte vivo, instaurado por el Mtro. Alberto Híjar dentro de Difusión Cultural UNAM en 1960, con la idea de sistematizar las visitas guiadas que, por otro lado hacía el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, convirtiéndolas en cursos monográficos, conferencias, incorporando lo contemporáneo, renovándose constantemente. Las visitas se hacían a lugares como museos, calles, edificios, hospitales, talleres de artistas, etc. y no sólo incluían la Ciudad de México sino muchos puntos de la República Mexicana, extendiéndose luego a Centro y Sudamérica, Europa, la Unión Soviética y China. Este proyecto de "acción de modernidad" como lo ha llamado su creador y director Alberto Híjar concluyó en 1973. De sus principales colaboradores se puede mencionar a Ramón Vargas, Salvador Pinoncelli, José de Jesús Fonseca y Oscar Olea.

Entre las muchas actitudes de solidaridad para el movimiento estudiantil, en 1968 un grupo de artistas: José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Roberto Donís, Ricardo Rocha y Francisco Icaza, entre otros, realizaron una pintura efímera y colectiva en Ciudad Universitaria sobre las láminas de zinc que cubrían el monumento semidestruido de Miguel Alemán. Manuel Felguérez lo considera como el último "acto generacional".

Algunos de los artistas llamados ahora de la Ruptura organizaron en octubre de 1968 el Salón Independiente en el Centro Cultural Isidro Fabela como protesta ante los hechos violentos y negándose a participar en la *Exposición Solar* convocada por el INBA. Entre ellos Gilberto Aceves Navarro, Arnold Belkin, Arnaldo Coen, Philip Bragar, Francisco Icaza, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo,

Fernando García Ponce, Roger von Gunten, Leonel Góngora, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Marta Palau, Brian Nissen, Vicente Rojo y varios que posteriormente promovieron, formaron o participaron en el movimiento de los Grupos: Helen Escobedo, Felipe Ehrenberg y Ricardo Rocha, éstos dos últimos más tarde formarían sendos grupos: Proceso Pentágono y SUMA, respectivamente.

En el II Salón Independiente inaugurado en el Museo Universitario de Ciencias y Artes en octubre de 1969, se destacó la participación de jóvenes artistas como el grupo Arte otro, formado por Enrique Carbajal González (Sebastián), Jesús Hernández Suárez (Hersúa) y Luis Aguilar Ponce -de quienes el INBA envió obras el año anterior a la Bienal de Jóvenes de París-, Raúl Tovar, Antonio Moreno Ortega y Alan Glass, que habían participado en el 68 en la *Exposición Solar*.

Para solventar la falta de recursos económicos para llevar a cabo el III Salón Independiente en 1970, el Museo Universitario de Ciencias y Artes propuso el proyecto de organizar una gran exhibición de moda y anti-moda con el nombre de *Moda Sí 1970*. Al respecto Raquel Tibol escribió: "El evento estaba programado como un desfile de modas dirigido por Alejandro Jodorowsky y Juan José Gurrola quienes se interesaban en escribir el libreto y la música. Se presentaría en uno de los espacios más grandes de la ciudad como una especie de *happening*."³⁴ Este nunca se llevó a cabo.

Los setenta

A principios de 1971 se inauguró la Tribuna de Pintores (Dirección de Acción Cultural y Social del DDF). Se llevaba a cabo los domingos en el Bosque de Chapultepec; entre los artistas que participaron estaban: David Alfaro Siqueiros, Gilberto Aceves Navarro, Vlady, Pedro Cervantes, José Luis Cuevas. El público interactuaba con los artistas, Raquel Tibol escribió: "En la Tribuna de Pintores se defendió el muralismo, el cinetismo, la *action painting*, el arte en la calle, el op art, el arte efímero, el arte público, el trabajo en quipo, el taller activo, las acciones contra la contaminación ambiental y visual."³⁵ En ese mismo año la represión estudiantil de El Jueves de Corpus fue conmemorada con una exposición en la Galería Edvard Munch, donde un grupo de artistas (pintores, escritores, poetas, etc.) realizaron un efímero interdisciplinario.

El clima político-social que prevalecía a nivel mundial desde el 68, cuando se encendió un espíritu de lucha social y política, contribuyó para que surgiera el movimiento colectivo de Los Grupos, una propuesta de unión, innovación, experimentación y frescura en las artes plásticas nacionales. Aquí es donde vienen a concretarse diversas corrientes, influencias y anhelos sociales. El artista no

34 Tibol, Raquel. *Confrontaciones*, Ediciones Sámara, México, 1992, p. 178

35 *op. cit.* p. 183

podía estar ajeno a esta conciencia internacional de protesta. El movimiento grupal, comenzó a gestarse en 1973 en las escuelas de enseñanza artística.

Dentro de los trabajos realizados por Los Grupos se dieron de manera generosa las acciones como parte de sus proyectos. La participación del público era muy importante para lograr sus objetivos y para involucrarlo se valieron de acciones plásticas, *happening*, intervenciones en la vía pública, exposiciones callejeras, etc. esta es la razón por la que es pertinente su mención. De sus intenciones y postura ante el arte dieron testimonio Manuel Marín del Grupo Março, Mario Rangel Faz del Grupo SUMA, Armando Cristeto y Adolfo Patiño del Grupo Peyote y la Compañía, Felipe Ehrenberg del Grupo Proceso Pentágono y Melquiades Herrera del No-Grupo. Varios de ellos continúan, aunque de otra manera, dentro de la vena de la acción, el arte vivo, la producción efímera, el *performance*, la instalación, etc. Para otros fue una experiencia temporal alternativa dentro de su trayectoria.

En 1973 murió Picasso y este hecho se conmemoró en la Ciudad de México por la comunidad artística, cultural y público en general. El artista recién fallecido fue "festejado" con un acto performativo, simultáneo y colectivo en el Palacio de Bellas Artes, esto fue, a decir de Raquel Tibol: "una de las convivencias más emotivas que he experimentado", lo considera algo que verdaderamente conmovió a todos los ahí reunidos, artistas, intelectuales, público. Por un rato se olvidaron enemistades, se mezclaron corrientes e ideologías, todos para celebrar a Picasso. Poesía, pintura, instalaciones, acción y la participación del público le dieron un carácter de *performance* en opinión de Raquel Tibol que lo cuenta con el corazón.

A mediados de la década Felipe Ehrenberg utilizó lo que el llama: "arterumor", y las "zonas de arte" en la Galería José María Velasco para su exposición *Chicles, chocolates y cacahuates*, así como en las calles de Xalapa, Veracruz; aunque aclara que desde mucho antes, en el 66, utilizó elementos dadaístas y con palabras desconectadas motivó al público asistente a su exposición *Kinecaligráficas* en las Pérgolas de la Alameda, recinto que actualmente ya no existe. Y dentro de la ya mencionada *Tribuna de la Cultura* [sic] en Chapultepec, Felipe Ehrenberg presentó "Hilos" (Cuarta versión) en diciembre de 1979, dentro de su presentación *La Historia de la Pintura Según Yo* [sic] con la colaboración de Lourdes Groubet y Carlos Fink del Grupo Proceso Pentágono y el electricista Ricardo Pérez Posadas. La acción fue filmada por Epigmenio Ibarra y registrada por fotógrafos ambulantes.³⁶

Por otra parte, Tomás Parra, cuando regresó a México, fundó en 1978 el Foro de Arte Contemporáneo, que se abrió a las acciones, *happening*, *performance*, teatro experimental, arte alternativo donde artistas de trayectoria reconocida se

36 Ver Revista Artes Visuales, núm. 24, mayo 1980, MAM-INBA. p. 42

iniciaron con innovaciones como, por ejemplo, el grupo Las sombras blancas, que formó en aquel entonces Jesusa Rodríguez; el Grupo Peyote y la Compañía y artistas cuyo trabajo era individual como es el caso de Marcos Kurtycz que presentó entre otras acciones: *Acido sobre tela, 1979, evento 10'*. "El sacrificio de un objeto con valor material fue siempre un sacrificio supletorio y con el mismo significado" M.K.³⁷ Este foro que apoyó estas manifestaciones y otras tipo *Main Stream* permaneció activo hasta 1988.

Eloy Tarcisio y Mónica Mayer hacen mención de la exposición *Nuevas Tendencias*, presentada en el Museo de Arte Moderno, organizada por Sebastián en 1977-78. Tanto en la difusión como en la exposición misma se realizaron diversas manifestaciones no tradicionales dentro y fuera de la sala de exposiciones (hoy llamada Xavier Villaurrutia). Específicamente en el estacionamiento del museo hubo *performance*, algunos totalmente improvisados. Hubo muchísima crítica, y la muestra (como todas las colectivas del MAM) tuvo bastante público. Alguien dijo que se exhibía "pura basura." Se exhibió abundante arte correo esa vez. Maris Bustamante en el estacionamiento estuvo muy acertada.

Hubo otras manifestaciones artísticas en esta década y de las que al parecer poco se sabe y son narradas por Alejandro Montoya quien describe la irritación que causaba entre la gente que presenció el trabajo del Grupo Decibel en Tepotzotlán o del Grupo La casa siete, en Guadalajara y en Zamora, Michoacán, provocó gran escándalo e indignación.

En el 78 con motivo del Salón Anual de Invitados, INBA, Hersúa que en principio fue de los miembros del No-Grupo, presentaron en la Sala Manuel M. Ponce una serie de acciones y objetos para "conferenciar" acerca de la obra de Gerzso, Mérida y Tamayo. Utilizaron multimedia para "opinar con nuestra obra". Melquiades Herrera considera estas intervenciones en el tiempo, como sus inicios en el *performance*, aunque aclara que en ese momento él no lo sabía... y lo supieron hasta 1980 cuando en el Museo de Arte Moderno, Carla Stellweg calificó así el trabajo del grupo. Acerca del término Leonel Góngora en su artículo *Arte/Performance, performance?*³⁸ cita la siguiente frase de Carla Stellweg "...pues pienso hacer todo un número sobre la famosa, alrededor de ella, la palabra choca, pero en fin no soy lingüista: "performance"..."

Otro hecho relevante que quedó testimoniado es el Salón Nacional de Artes Plásticas/Sección Anual de Experimentación se llevó a cabo en el Auditorio Nacional en 1979. Aquí cabe aclarar que aunque el Salón sí se efectuaba anualmente, la sección de experimentación en realidad, se llevó a cabo en esa única ocasión. La participación de Los Grupos así como de artistas en forma individual abarcó manifestaciones alternativas muy diversas. Desde la instalación, la

37 *op. cit.* p. 39

38 *op. cit.* p. 51

ambientación, arte-objeto, el registro de sus intervenciones en la vía pública y acciones. En la mayoría de estas propuestas los artistas demandaban una participación del público.

A esa convocatoria hecha por el INBA respondieron diez y nueve proyectos y propuestas, según lo asienta el Acta del Comité de Selección integrado por: Teresa del Conde, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa y Raquel Tibol. Resultaron aceptados: *Aflorando* del Grupo Baobab, *Ambiente de papel* de Moisés de la Peña, *Arte espectáculo* del Grupo Peyote y la Compañía, *Carta monumental* de Mariano Rivera Velázquez, *Circuito interno* del Grupo El Colectivo, *Creación comunicativa* del grupo Yoltéotl, *Laberinto* de Marcos Kurtycz, *Libro objeto* de Alberto Gutiérrez y Humberto Guzmán, 1929: *Proceso* del Grupo Proceso Pentágono, *Movi-comics* de Zalathiel Vargas y *Trabajo colectivo* del Grupo SUMA. De estos proyectos presentados el jurado integrado por: Rita Eder, Nestor García Canclini, Francisco Fernández y Carlos Jurado otorgó becas de investigación a el Grupo SUMA y a Zalathiel Vargas y destacaron la participación del Grupo Proceso Pentágono (que se autoexcluyó del concurso), al Grupo El Colectivo y al Grupo Peyote y la Compañía. En el catálogo editado por el INBA aparece dentro de la propuesta de Peyote y la Compañía su intención de trabajar con "ideas y movimiento", y describen las definiciones de Juan José Gurrola: "arte doméstico" o "domart", "performances": que equivale a "per" y "per" a ausencia, (PER-AUSENCIA) y ellos agregan que "performance" es: "Hacer de un momento dado, un momento dada".

Los ochenta

En ésta década ocurrieron cambios importantes no sólo en México y en el campo del arte sino en órdenes mundiales. Las causas sociales y políticas se van dejando atrás por el interés en la economía. Esto tiene repercusiones directas en la producción artística. Sobre este panorama, dentro de su testimonio, dio su punto de vista Manuel Marín. Y me permito incluir, a manera de introducción a esta década, importante aspectos que me señaló con oportunidad Teresa del Conde al comentar el punto:

No estoy cierta que en los ochenta las vanguardias hayan llegado a su límite. Nada llega a su límite. La transvanguardia es el equivalente (en cierto grado) de los nuevos salvajes o del neoespressionismo, la palabra es afortunada, es un modo de nominar una tendencia figurativa que nació herida. No es para menos: dos guerras, además de Vietnam, los conflictos (que datan del siglo XIV) en Los Balcanes, y que estaban vigentes entonces (recordemos, Dubrovnik desapareció), China, etc. El corte tajante lo marca la caída del Socialismo Real en la Mitteleuropa. Quien pudo ver, como yo, el levantamiento del muro de Berlín y luego lo vio demolido, sin que por ello las diferencias en el propio Berlín en todos aspectos quedasen canceladas (esto fue en 1990) descrea de las

fronteras precisas. Eso a menos que pensemos en los fundamentalismos raciales, religiosos y de cualquier otra índole. Allí sí hay fronteras precisas.

En México, el movimiento grupal se había desgastado por razones personales y económicas. Por otra parte comienzan a abrirse una gran cantidad de galerías, esto provoca que los artistas se ocupen más de su trabajo individual, su producción alternativa, que era grupal, comenzó a decaer. El mercado del arte se volvió parte de una gran manipulación globalizante. El "lavado de dinero" contribuyó en gran medida a que este mercado del arte creciera en todo el mundo. En México surge la corriente neomexicanista atendiendo a la demanda internacional del mercado del arte, sin embargo a la par de éste fenómeno también hubo artistas que salieron a la calle para expresarse a través del arte. No eran precisamente aquellos que habían formado Los Grupos, aunque algunos de ellos formaron nuevos grupos como Atentamente la Dirección (Mario Rangel Faz, Eloy Tarcisio, María Guerra[†] y Santiago Rebolledo). El sentido era muy distinto y su propuesta tomó otro carácter como lo narraron aquí dos de sus integrantes.

Las acciones o *performance* entonces se realizaban además en galerías y en museos, para acompañar exposiciones. A principios y mediados de la década se abrieron espacios alternativos importantes, que además de exposiciones "tradicionales" se presentaban todo tipo de manifestaciones artísticas.

Armando Sarignana[†] poeta y artista que se expresaba especialmente en un género que él mismo bautizó como poesía corporal. Inquieto explorador del arte y la vida y siempre interesado en la difusión cultural, llegó en 1985 a coordinar el Centro Cultural Santo Domingo, que fue uno de los principales foros de arte contemporáneo de esa década. Ahí se realizaron exposiciones, instalaciones, *happening*, poesía en voz alta, conciertos experimentales, en fin, estaba abierto a todas las propuestas, que se presentaban dentro del recinto y se extendían tomando la Plaza de Santo Domingo. Fue pionero de los espacios alternativos en el Centro Histórico de la ciudad de México.

A raíz del trágico acontecimiento del 19 de septiembre de 1985, el sismo que marca una fecha imborrable en la historia mexicana del siglo XX, comienza a rescatarse de entre los escombros lo que se destruyó en el Centro Histórico. La restauración de estos espacios arquitectónicos influye en la apertura de espacios culturales para el arte y el divertimento. Edificios, vecindades y ruinas rescatados y remozados se convirtieron en galerías, museos, bares, discotecas y restaurantes. La gente comenzó a reunirse, artistas y *yuppies* convivían en estos nuevos centros de reunión. Se estrenaba no sólo arquitectura sino también atmósfera y contenido.

Para desenredar mi confusión acerca de si en esta década los artistas deseaban hacerse de una revelación más cercana a la realidad, mi directora de tesis me aclara:

¿Qué se va a entender por re-velar?, ¿volver a velar? o por el contrario, des-velar ¿O se entiende que hay momentos en los que una instancia ajena a uno mismo le dice algo que antes no se había podido escuchar? El ejemplo en México es el temblor del 19 de septiembre de 1985. Entonces sí que se entendieron y revelaron cosas insospechadas.

Además del Centro Histórico, otras zonas como la colonia Roma y Condesa fueron gravemente afectadas, también fueron recuperadas. Ya de por sí pobladas por intelectuales y artistas, revivió otro importante centro de reunión donde proliferan café-galerías, espacios alternativos, galerías de artista, que contribuyeron a la convivencia, divertimento, "comunicación", al desarrollo y difusión de muchas modalidades de expresión artística.

Rubén Bautista⁴, Subdirector del Museo de Arte Moderno en la época de Fernando Gamboa, promotor cultural con un amplio conocimiento del arte internacional, que impulsó las nuevas expresiones sostenía estrecha amistad con los Quiñones, organizó la exposición *Llama nueva*, en 1986 donde participó también Saúl Villa, ésta se presentó en lo que posteriormente sería La Quiñonera y en Los Angeles, Calif. La Quiñonera se abrió como espacio alternativo en 1988 en Coyoacán; ahí vivían los artistas: Nestor y Héctor Quiñones, Taka, Diego Toledo, después llegaron Claudia Fernández y Mónica Castillo, era una especie de comuna. A este lugar fueron invitados varios artistas para hacer *performance*, entre ellos el grupo Los pintores no pintan hoy, formado por Félix Culpa, Ramón Ramírez, Félix María Félix, entre otros, quienes llamaban a su trabajo "teatro de vanguardia". Cuando presentaron *De tal padre tal hijo*, los vio Rubén Bautista, les invitó a hacer *performance*, hicieron *En el cielo y en la tierra*, colectiva de diversas manifestaciones, donde participaban también Aldo Flores, Armando Sarignana. Félix Culpa realizó el *performance El andar de un camaleón* con el músico Damián Grobe. Ahí también se presentó por primera vez el grupo SEMEFO.

Miguel Ángel Corona, reunió a grupos de creadores, para trabajar individualmente en intervenciones urbanas por medio de acciones en diversas zonas de la ciudad. Quizá fueron paralelos a la corriente neomexicanista pero en el campo de las acciones en vivo, no objetuales, hacían participar a los vecinos del lugar y transeúntes. Estos acontecimientos tenían un sentido lúdico y los temas eran de celebración popular como por ejemplo: *Madre sólo hay una*, *El amor hace su santa voluntad*, la idea inicial de Miguel Angel Corona fue apoyada por un gran número de artistas plásticos como lo comprueba su testimonio. Otro acontecimiento en la misma vena neomexicanista de las acciones que puede anotarse fue la iniciativa que en 1987-88 tuvo el entonces curador del Museo de Arte Moderno, Enrique Mariño quien convocó a un grupo de artistas para inaugurar el espacio vestibular de la sala Fernando Gamboa como espacio para instalaciones. Nahum B. Zenil fue el prime-

ro que participó con una instalación que él llamó "acción plástica" *Yo también soy mexicano*: colocó una cama en el centro, con fondo negro, una colcha roja que abarcaba todo el piso central del espacio, encima otra colcha blanca tejida y una sábana verde que tapaba dos cuerpos (pijamas rellenas) abrazados. En la cabecera colgaba una bolsita bordada, un collar prehispánico y una estampa de la Guadalupana. En un extremo había un baúl colonial lleno de banderitas tricolores de papel de china. En el otro extremo estaba la bandera tricolor sin escudo "reposando" en una mecedora austriaca. Para la inauguración se colocó una cortina negra, que al abrirla sólo se veía humo; de esa forma la instalación pudo verse hasta que se desvaneció aquel humo, repartieron banderitas al público. Adolfo Patiño, Marco Antonio Arteaga, Carmen Parra e Ismael Guardado, son algunos de los artistas que continuaron participando en esta serie.

En 1987 el artista plástico y promotor cultural Adolfo Patiño, fundó y dirigió la galería La Agencia, que para el artista significaba tener una especie de caja cuyo contenido cambiaba por semana o por mes. Este espacio alternativo que permaneció abierto por seis años, fue innovador en sus propuestas de *performance* (en 88 se presentó El sindicato del terror), ahí se llevó a cabo el primer Salón de videoarte. En 89 realizó el Salón de desnudo en fotografía. Patiño combinaba el arte "nuevo" con el arte "establecido" de pintores contemporáneos como Irma Palacios, Nahum B. Zenil, Julio Galán, los hermanos Castro Leñero, Ilse Gradwohl; entre los jóvenes estaban, Nestor y Héctor Quiñones, Rubén Ortiz y Mónica Castillo, entre muchos otros que desfilaron en este foro que a decir de su fundador, tuvo un sentido de "gregarismo" para continuar con su idea grupal.

En ese mismo año destacó la visita a México del grupo catalán la Fura dels Baus, con una presentación espectacular en el Auditorio Nacional en el marco del Festival Internacional Cervantino. Entre el público asistente se encontraban muchos artistas que dan testimonio del impacto que causó entre jóvenes que despuntaban y comenzaban a sentirse seducidos por el arte en vivo, la acción y el *performance*. La temática "catastrofista" (término muy utilizado por Teresa del Conde para hacer referencia al arte de fin de milenio), la violencia, la música, la agresión, destrucción vuelta espectáculo envolvente, influyó decisivamente no sólo en los artistas mexicanos para realizar acciones sino también en lo formal a aquellos que ya las hacían. Las acciones "espectaculares" de estos catalanes, recuerdo que, produjeron en el espectador pánico, confusión, terror, al estar en medio de aquella destrucción, ruido, luces, explosiones, oscuridad, era apocalíptico. Al final regresó la paz, un gran silencio nos devolvía la esperanza. En las alturas apareció el hombre nuevo entre líquidos y luces. Raquel Tibol y los críticos de arte Cuauhtémoc Medina y Renato González Mello, con quien lo comenté consideran esta presentación como una de las que más influyeron en los artistas mexicanos. Martín Rentería, Roberto Escobar, Gustavo Prado y el grupo SEMEFO lo corroboraron en sus testimonios aquí incluidos.

Por otra parte Aldo Flores, artista plástico multidisciplinario, promotor y curador creó el movimiento post-moder-ñero con Enrique Cava y Enrique Cantú en 1984-87 dentro del cual organizaron el concierto pro-damnificados del terremoto en el Teatro Angela Peralta. En 1988 el proyecto cambió su nombre por el de Renacimiento Tenochtitlán, al que se adhirieron Eloy Tarcisio, los Quiñones, Taka (Francisco Fernández), Claudia Fernández, Enrique Cantú, Humberto del Olmo y el pintor inglés Pete Smith, entre otros. Abrieron el espacio Salón des Artistes en México, que posteriormente cambió a Salón des Aztecas, espacio alternativo en la calle de Cuba 54, en el Centro Histórico, que se inauguró en abril de 1988, semillero de jóvenes que iniciaron su carrera en este espacio. Otros artistas que se acercaron fueron: Marcos Kurtycz, Mauricio Sandoval, Ana Checci, Alejandro Arango, entre otros. La respuesta de los vecinos fue ofrecer otros locales para presentar arte, así en la misma cuadra se abrió La Mueblería (de Héctor Quintero) donde, entre otros, expuso el artista belga Francis Alÿs. En Los Mosqueteros hacían tocadas, ahí se presentó por primera vez Santa Sabina. En el Famoso 42, antro gay, otrora las Catacumbas, Carlos Arias y Oliverio Hinojosa, entre otros, presentaban en las noches arte erótico y *performance*. De este nuevo foco artístico, al margen de museos y galerías, se ocuparon diversos críticos de arte, entre ellos el desaparecido Nelson Oxman quien además de darle la característica de fenómeno posmoderno y exitoso, también destacó el carácter político circunstancial en su artículo *Montmartre, Soho y República de Cuba*: [...] "Para no quedarse atrás, la Confederación Obrera Revolucionaria de México (CROM), que tienen su sede en esa misma calle, en la última exhibición prestó sus muros a los alumnos de San Carlos. El problema surgió cuando ante la avalancha de espectadores que desfilaron, apareció el líder de la oposición Cuauhtémoc Cárdenas, a quien en la CROM no le permitieron la entrada por razones obvias. Los alumnos en protesta porque había discriminación hacia sus espectadores, retiraron sus obras." [...] Lo insólito del acontecimiento es que estos grupos de artistas, un tanto excéntricos del Centro, venden obra y logran generar los presupuestos necesarios para que continúe creciendo una especie de barrio marginal de artistas, como alguna vez lo fue Montmartre en París, el Soho en Nueva York, y ahora República de Cuba en la Ciudad de México"³⁹ a éste siguieron otros espacios también coordinados por Aldo Flores como Latir Constante, que se inauguró en octubre de 1989 en la colonia Roma con la exposición colectiva *Encuentro de los vivos con los muertos*, lugar que resultó efímero, cerrándose casi el día de la inauguración. En todos estos lugares se presentaba *performance*.

39 Oxman, Nelson. Art. *Montmartre, Soho y República de Cuba*, periódico uno más uno, 6 de mayo, 1989.

LUCC (La última carcajada de la cumbancha), ubicado en el sur de la ciudad, fue un foro-bar creado por Raúl y Eduardo Barajas funcionó entre 1987 y 1992, donde se presentaron artistas del *performance* como David Hevia y su grupo que hicieron las piezas *La tifa cabaret* y *Panteras*, el grupo Danza púrpura, en grupo SEMEFO y Maris Bustamante, entre otros.

Otro espacio alternativo, El Observatorio, fue fundado y dirigido por Antonio Sáiz, César Ichaustegui y César Martínez. Entre 1989-1992 se presentaron acciones de: Miguel Angel Corona, Martín Rentería, Ana Patricia Huerta, Juan Carlos Equigua, Armando Sarignana, entre muchos otros. Hubo varios eventos que duraban toda la noche, el lema del lugar era: "La hora de México, la hora que dejaste".

En 1989 la UNAM por medio de Difusión Cultural y la Secretaría Académica organizaron de septiembre a octubre de 1989, *Performances*, las acciones se presentaron en el vestíbulo y exteriores del Foro Sor Juana Inés de la Cruz en el Centro Cultural Universitario. En este festival participaron: Maris Bustamante y Rubén Valencia, Roberto Escobar, Melquiades Herrera, Carlos Jaurena, César Martínez, Adolfo Patiño, Usuarios y operarios (Juan Carlos Equigua y Ana Patricia Huerta) y Producciones Complot (Nurivan Galván, Antonio Garci, Carlos Martínez y Víctor Solís), quienes entre 1988 y 1992, solían hacer acciones con carácter de *show* de cabaret en El Cuervo, teatro-bar fundado y dirigido por Alejandro Aura situado actualmente en el centro de Coyoacán con el nombre de El Hijo del Cuervo.

Otro foro para el arte experimental *Electrosensibilidad*, fue organizado por el Depto. de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM Azcapotzalco (CYAD), cuyo propósito principal era reunir diseño y arte asistido por computadora. La exposición se presentó en la Galería Metropolitana, julio-agosto de 1989; participaron 30 artistas, entre los que hicieron *performance* estaban: Melquiades Herrera, Marcos Kurtycz y César Martínez.

Los noventa

A los artistas ya consolidados se sumaron otros para constituir una nueva generación de artistas que se expresan con arte acción o *performance* cuya producción ha proliferado y que en la década de los noventa se ha incrementado en cantidad, variedad y en muchos casos en calidad. Los foros se han multiplicado, ya sean museos, galerías, discotecas, teatro-bares, centros culturales, espacios alternativos independientes o no, urbanos o efímeros, escuelas de arte, han contribuido al desarrollo y difusión del género que ahora denominamos *performance*, palabra que ya sonaba por dondequiera y se hacía "popular" aunque todavía no se sabía bien de qué se trataba eso... sin embargo el interés por integrarlo al panorama artístico no se dejó esperar.

En marzo de 1990, Aldo Flores extendió su intervención urbana para to-

mar ahora otros espacios. Se hicieron célebres sus multitudinarias e interdisciplinarias tomas de edificios con la participación entusiasta de innumerales creadores. Fue el caso de: *La toma del Balmori* en 1990 en la colonia Roma y *La toma del Rulle* en 1991 en el Eje Central, edificios semidestruidos donde aglutinó a una serie de artistas que ya trabajaban y producían *performance*, como es el caso del grupo SEMEFO y Chrysler, además de pintores, escultores, músicos, bailarines, etc. En estos dos casos, el pretexto fue celebrar el día mundial del artista. Para entonces ya había formado sociedad con los coleccionistas Ildelfonso y Carmen Aguilar para abrir en Emerson 441, colonia Polanco el Salón des Aztecas es Art Vance, casa que, hasta la fecha ha funcionado como galería y espacio creativo alternativo, escenario de *performance*, desfiles de moda, conciertos, etc.

Por otra parte, en noviembre de 1990, en el Museo de Arte Carrillo Gil, Cuauhtémoc Medina, como jefe de investigación y Renato González como curador del museo, con el apoyo de la directora del museo Sylvia Pandolfi y la colaboración especial de Armando Sarignana y Mongo (Ramón Sánchez Lira) organizaron las *Jornadas de Performance* (21, 22, 27, 28 y 29 de noviembre). Se presentaron no sólo acciones sino documentación con el propósito de: "introducir a nuestro público en uno de los más vigorosos modos de expresión contemporánea" dice en su editorial la publicación *El Maquinazo*, Núm. 1, publicación que editó el museo y que contiene además del texto *De Marinetti a Beuys. Performance y Arte Moderno* de Cuauhtémoc Medina, el programa de participantes y actividades realizadas en ese museo y paralelamente en el Centro Cultural Santo Domingo. Participaron: Roberto Escobar, el grupo Usuarios y operarios, Melquiades Herrera, Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg, Adolfo Patiño y Justiño Balderas, César Martínez, el grupo Proceso Pentágono, Mónica Mayer y Víctor Lerma, entre otros.

El festival *Estética El Performance* (como peluquería), que proyectaron Nurivan Galván y Melquiades Herrera para efectuarse en la ENAP, UNAM en 1990 con la participación de: Maris Bustamante, Ramón Navarro y Eric Villalva (estos últimos formaron posteriormente Inseminación Artificial), Adolfo Patiño, César Martínez, Los Escombros de la Ruptura (Erick del Castillo y Carmen Arellano), Melquiades Herrera y Producciones Complot, no se llevó a cabo, se suspendió a causa de dificultades administrativas por parte del plantel, quienes financiarían el proyecto; fue una iniciativa que es importante mencionar.

En 1992 se realizó en el Museo Universitario del Chopo el primer Festival de *Performance*. Esto se originó con la intención celebratoria de que la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda cumplía su cincuenta aniversario. Los estudiantes Gustavo Prado y Hortensia Ramírez propusieron una exposición y un "festivalito" de *performance*. Este se realizó en el Museo Universitario del Chopo, de las peripecias, anécdotas y trabajos para realizarlo platicó ampliamente Gustavo Prado en su testimonio. Este primer festival se enriqueció con la

participación de artistas extranjeros no porque sus organizadores tuvieran los recursos para invitarlos o el conocimiento de su trabajo sino por la circunstancia afortunada de que habían venido a México para participar en la Bienal de Poesía Visual que a último momento fue cancelada. Esto aunado a la frescura y sinceridad con que trabajaron los artistas mexicanos hizo que este primer festival fuera tan exitoso. Las subsecuentes emisiones del -hasta ahora- único festival de *performance* que se realiza anualmente en México, se han llevado a cabo en el Templo de Santa Teresa la Antigua, instancia oficial del INBA, que ha tenido tres direcciones (Eloy Tarcisio, Lorena Wolffer y Guillermo Santamarina), así como variantes en su rubro, pero que se inauguró en 1993 como *X'Teresa Arte Alternativo* bajo la dirección de Eloy Tarcisio. Se abrió para ser un foro oficial donde se presentan las manifestaciones de arte llamado alternativo, contemporáneo y actual como lo denomina el curador Guillermo Santamarina, que dirige este espacio desde 1998.

En estos festivales realizados en -el ahora llamado- *Ex Teresa Arte Actual*, han participado una gran cantidad de artistas mexicanos y extranjeros; han convivido expresiones jóvenes, de los "principiantes" con las más reconocidas. Las muy diversas líneas del *performance* han podido vivirse entre polémicas y discusiones. Las aportaciones que han tenido esta serie de encuentros son, por un lado, el intercambio entre artistas, por la vía de la obra misma y por medio de conferencias y diálogos entre los ejecutantes y el público. Lo que se puede cuestionar es la pertinencia de hacer certámenes de *performance* imponiendo temáticas, tiempos y locaciones, cosa que en varios de los testimonios comentaron, así como el carácter oficialista que se ha vuelto una expresión cuyos orígenes y antecedentes son justamente contrarios a los espacios oficiales.

Algunos de los autores mexicanos que han desfilado en estos siete festivales y concursos son: Rocío Boliver (La congelada de uva), Maris Bustamante, Ma. Eugenia Chalet, Chrysler (Luis Carlos Gómez), Miguel Angel Corona, Felipe Ehrenberg, Roberto Escobar, Pierre Fabre, Omar González, Juan José Gurrola, Melquiades Herrera, Carlos Jaurena, Marcos Kurtycz, Gerri Lejtik, César Martínez, Adolfo Patiño, Vicente Rojo Cama, Elvira Santamaría, Armando Sarignana, Doris Steinbichler, Katia Tirado, Pilar Villela y en forma grupal: Eduardo Abaroa y Daniela Rosell; 19 Concreto (Fernando de Alba, Ulises Mora, Lorena Orozco, Roberto de la Torre, Luis Barbosa, Alejandro Sánchez) e Inseminación artificial (Ramón Navarro, Juan Nava y Eric Olivares). Entre los artistas extranjeros cuya presencia en México ha sido significativa -y muy documentada-, se puede mencionar a Ron Athey (cuarto festival 1995). Su pieza *Mártires y santos*, representada por su grupo donde él y algunos de sus integrantes padecen SIDA, fue de gran impacto. El trabajo del norteamericano Athey, dentro del movimiento moderno-primitivo, es una especie de mensaje apocalíptico de fin de siglo. Athey considera al ejecutante del *performance* como un chamán posmoderno y primitivo. Ha enfocado sus acciones de carácter ritual al placer, el dolor, la muerte y el

éxtasis. Traduce sus propias vivencias en acciones donde la sangre es protagonista, causando *shock* en los espectadores que en ocasiones han sufrido desmayos. Otros extranjeros como Roi Vaara de Finlandia, José Torres Tama de Ecuador, Cuco Suárez de España, Tadasu Takamine de Japón, Teresa Hincapié de Colombia, por nombrar algunos, han enriquecido la información y el intercambio con otros artistas y corrientes del *performance* actual.

En este mismo foro, además de los festivales ya mencionados han tenido lugar otros encuentros con participación de artistas extranjeros, es el caso del intercambio internacional entre artistas norteamericanos reunidos por *CRASHarts in the Icehouse* de Phoenix, Arizona (Shelly Cook, Steve Frerichs, Brett Goldstone, Helen Hestenes, Rose Johnson, John Kleber, Laurie Lundquist, Chico MacMurtie, Tim North, Barry Schwartz y David Therrien) que se presentaron en México y artistas mexicanos reunidos por *X'Teresa* (Pierre Hubert Fabre Calvo, Andrea Ferreyra, Verena Grimm, Marcos Kurtycz, Victor Lerma, Humberto del Olmo, Juan Manuel Romero, Eloy Tarcisio y Lorena Wolffer) que se presentaron en Phoenix. Con el propósito de explorar, apoyar y difundir las manifestaciones artísticas alternativas, incluyendo *performance*, se llevó a cabo en Phoenix (marzo, 1994) y en México (abril, 1994). Este proyecto contó con el patrocinio de instituciones oficiales y privadas. También en este recinto, en septiembre del mismo año se realizó *Artes del 4º mundo*, con instalaciones, *performance*, mesas redondas y talleres. Doce artistas de varias nacionalidades, radicados en Londres presentaron obras que, en su mayoría, utilizaban multimedia para instalaciones y *performance*. Rita Keegan (E.U.A.), Marcia Bennet (Inglaterra), Rustyna Edwards (Inglaterra), Patricia Winter (E.U.A.), Krystyna Shakleton (Inglaterra), Denzil Everett (Inglaterra), Francoise Sergy (Inglaterra), Kamiku Shimizu (Japón), Pascal Michel Dubois (Francia), Javier Flores (México), Anna Helgesson (E.U.A.), Gavin Randle (Inglaterra).

En la misma línea de intercambio internacional y repitiéndose la conexión entre poesía visual y *performance*, en el Museo Universitario del Chopo, se anunció en junio de 1994 la convocatoria para la *V Bienal de Poesía Vixual y Experimental* (Formas PIAS, *performance*-instalación-ambientación). Estuvo protagonizada por "madrinas y padrinos" de las bienales de poesía visual: Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg, Carlos-Blas Galindo, César Martínez y Leticia Ocharán. Las propuestas de Maris Bustamante publicadas en la invitación, convocaban a los artistas a retomar y meditar acerca de puntos como la "Situación de México política y artísticamente, con referencia al Estridentismo de las primeras décadas y el final del Estridentismo al finalizar el siglo." Se habló de Chiapas, el movimiento chicano, de las "masaspensantes", en la mesa se tocó el -entonces- delicado tema de la nueva dirección de Ex-Teresa -en esa época fungía como directora Lorena Wolffer-, con quien estaban, en ese entonces, en desacuerdo. En esa ocasión se presentó el *performance*, MACAcintosh de Miguel Angel Corona. El pro-

yecto *V Bienal Internacional de Poesía Vixual/Experimental* se concretó en enero de 1996. Abarcó acciones poéticas urbanas en la vía pública; en el Museo Universitario del Chopó; Centro Cultural Jaime Torres Bodet; Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM; Academia de San Carlos, UNAM; Casa de la 1a. Imprenta de América, UAM. Se manejaron términos como videopoesía, acciones callejeras con el público, poesía gráfica, concreta y visual, música gráfica, y dentro de esta experimentación el *performance*. Hubo una participación multitudinaria de artistas, entre los nacionales: Mónica Mayer, Felipe Ehrenberg, SEMEFO, Víctor Muñoz, Adolfo Patiño, Rocío Cerón, Erick Castillo, Carlos Jaurena, César Martínez, Eloy Tarcisio, Usuarios y operarios (Juan Carlos Equihua y Ana Patricia Huerta), Armando Sarignana y extranjeros de América y Europa, entre los que destacó la presencia de Dick Higgins, artista Fluxus. Recibieron participaciones vía fax y correo de decenas de artistas de todo el mundo. Los organizadores de *Poesía Vixual-México/Internacional*, A.C. emitieron varias publicaciones alrededor de la IV y V bienales, manifestando sus ideas, propósitos, alcances, objetivos, participantes, enfatizando que se trataba de un *laboratorio de arte*, fuera de modas y del mercado del arte, a diferencia de otras propuestas, ésta era *experimental y propositiva, no competitiva*. En el marco de la V Bienal se presentaron diversas exposiciones de los integrantes del: Taller de producción del Libro Alternativo (Mtro. Daniel Manzano), del Programa de Alta Exigencia Académica (Mtro. Francisco de Santiago) y del Taller de Experimentación Visual (Mtra. Herlina Sánchez Laurel en colaboración con Eloy Tarcisio y Melquiades Herrera).

Temístocles 44, es el nombre del espacio colectivo formado por 13 artistas (marzo 1993-marzo 1995), situado en ese domicilio en Polanco sustentado económicamente con los fondos que les proporcionó la beca del CONACULTA, obtenida para: “[...] crear un foro independiente propicio para el diálogo, la crítica y la información entre artistas. A los que formamos parte de este proyecto no nos une ninguna consigna o estilo, nos preocupa, sí, la creación de obras a partir de la discusión y la autocrítica encuentren procesos formales, materiales y mentales consecuentes consigo mismos y con el clima en que se desenvuelven. [...] atención a los procesos creativos que se encuentra excluida del proyecto de la crítica, los museos y galerías. [...] cuyo fin no sea la mera exhibición, venta o legitimación de productos o monumentos”, declararon sus integrantes: Eduardo Abaroa, Franco Aceves Humana, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, Hernán García Garza, Ulises García Ponce de León, José Miguel González Casanova, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas, Pablo Vargas-Lugo, Haydeé Rovirosa. Muchos de ellos realizaron acciones, la mayoría individuales, con características intimistas, solitarias, con carácter cotidiano y obsesivo, algunas se llevaron a cabo en la vía pública, sin público (convocado) y otras en lugares tan solitarios como en un cuarto de baño.

La galería Zona, otro espacio abierto en esta década, que aunque tuvo

corta vida (mayo1993-diciembre1995) fue un magnífico foro y centro de reunión concebido y dirigido por los artistas: Ana Casas, Manuela Generali, José Antonio Hernández, Yolanda Mora, Alfonso Mena Pacheco, Gustavo Monroy, Mauricio Sandoval, Roberto Turnbull, Germán Venegas y Boris Viskin, quienes transformaron el viejo local de una panadería en la esquina de Arquitectos y José Martí, en la colonia Escandón. Zona se abrió con sus recursos y la idea de contar con un espacio propio. Su propósito era presentar exposiciones y otras expresiones y actividades alternativas, ahí se presentó el registro documental (en video y fotografía) de la operación a la que se sometió Marcos Kurtycz y a la cual él dio ese carácter performativo convirtiéndola en arte acción. Hubo talleres, conferencias, desfiles de moda de Cristina Faesler. Cuando Alberto Gironella presentó ahí su serie *Madonna*, convirtieron una parte en establo, donde pernoctó una vaca -que por cierto, era el logotipo de la galería- como parte de la exposición. Se presentaron *performance*, entre otros, los artistas jaliscienses Gerardo Enciso, músico y Ricardo Castillo, poeta con su pieza *Borrado*. La "acción" que hizo inolvidable la inauguración de este espacio fue el temblor que sacudió a la ciudad esa noche, la multitud ahí reunida creyó en principio que los mareos eran producto de los brindis, pero cuando las lámparas colgadas del techo indicaron otra cosa, muchos salieron a beber a la banquetta y la tertulia se extendió a la calle... El pintor Boris Viskin por su parte abrió en diciembre de 1994 el restorán-bar-galería La Gloria en la colonia Condesa y la otrora galería Zona es actualmente su taller.

A mediados de la década fue nuevamente Armando Sarignana quien creó otro espacio Caja dos. Espacio alternativo; foro íntimo, versátil, amigable, case-ro y artístico donde actualmente se presenta cada viernes una original exposición, concierto, *performance*, poesía visual, etc. Son pocos los artistas que no han participado en este espacio alternativo que en ocasiones quizá evoca -por lo menos a mí me lo parece-, un ambiente similar al que pudo haberse sentido en el Cabaret Voltaire o también en algunas de las reuniones futuristas... es un oasis para el arte en medio de la colonia Roma. Su propio fundador y director explica cómo surgió, cómo opera y cómo logra sobrevivir. Recientemente han variado el nombre del lugar y actualmente es Caja dos. Arterativo.

Otro proyecto importante donde se ha incluido en años recientes el *performance*, es una "vitrina" muy lucidora en el Festival del Centro Histórico, que aunque este año (1999) festejó sus quince años, es recientemente cuando ha incorporado en su programa de actividades el arte acción en diversas formas, un ejemplo son los desfiles y exposiciones de moda alternativa, donde han participado varios artistas del *performance*, como Miguel Angel Corona y Martín Rentería.

El centro cultural Casa de Agua, fundado y dirigido por Xane Vázquez, promotora cultural, abarca en su proyecto diferentes manifestaciones cuyo objetivo es acercar a los vecinos de la colonia Santa María con el arte contemporáneo.

Dentro de ellas organizó en 1997 las *Jornadas de Nivelación del Oxígeno, Arte performance en Santa María la Ribera*. Estas acciones urbanas se llevaron a cabo en diversas calles de la colonia Santa María, donde participaron Elvira Santamaría, Rubén Castillo, Jonathan Hernández, Mario Rangel Faz, César Martínez y Fernando Ortega. Guillermo Santamarina participó en la parte curatorial.

Han proliferado en los noventa espacios como La Panadería, fundado por los artistas Miguel Calderón y Yoshua Okón en la colonia Condesa, con carácter y propuesta de espacio independiente -no es su propósito operar como galería-, que se ve favorecido por un público joven y muy activo que quiere ver el arte que se acaba de hacer, es decir, el arte que está "saliendo del horno" y se presenta calientito. Foros con este tipo de proyectos ofrecen algunas ventajas para el artista sobre todo joven, por ejemplo, hay oportunidad de un acceso rápido para exponer sin necesidad de grandes trámites o gastos y se puede mostrar la producción experimental en todas sus variedades y "fresquecita". Por otro lado, esto puede durar poco, la euforia y la velocidad a la que se suceden estos acontecimientos agota tanto a los productores como a los espectadores. Su público cautivo y asiduo, que es amplio lo constituyen artistas jóvenes, estudiantes, aficionados o público interesado en la producción artística reciente, pocos críticos y casi ningún coleccionista. Los fondos para mantener vivo este espacio provienen principalmente de un apoyo del gobierno austriaco que costea la estancia de artistas de ese país, quienes viven y producen en México durante una temporada y exponen en el mismo inmueble.

Obra negra, espacio alternativo en la zona de Garibaldi, Centro Histórico, es la construcción del estacionamiento del Bombay que justamente está en obra negra y fue "tomado" desde 1998 por su propio dueño Manuel y artistas que lo acompañan, José Valencia coordina las exposiciones donde han participado entre otros: Antonio Saiz, Gerri Lejtik, Aldo Flores, Enrique Cantú, Manuel del Conde, Adolfo Patiño, Martín Flores Cadáver y Héctor de Anda. La propuesta abarca diversas expresiones que van desde la moda alternativa hasta el *performance*, un ejemplo es el evento *Trapo y Garra* (1998), sobre moda y antimoda, música y *performance* donde participaron cerca de 60 artistas, entre ellos: Felix Culpa, Felix María Felix, Carlos Aranda, Ramón Ramírez, Antonio Saiz, Angel Valra, Doris Steinbichler.

En la colonia Condesa funcionó por corto tiempo MARDÁ, espacio alternativo de arte, que durante 1998 en dos ocasiones congregó artistas y propuestas de diversa índole, con la participación de Aldo Flores, Felix María Felix, Antonio Saiz, Carlos Ramírez, Pol Bassegoda, César Lizárraga, etc.

Hay otros foros cuya vocación es el espectáculo, pero han incluido al *performance*, por ejemplo: la Chozza Rasta (Ciudad Nezahualcoyotl); el Circo volador (Cine Francisco Villa) en La Viga, donde se utiliza el espacio de la dulcería para los *performance* que han presentado: La congelada de uva, Teatro negro de

Armando Ramírez (del grupo gótico *dark*); el Multiforo Alicia (col. Roma), y ocasionalmente el Cine Sonora también han sido escenarios para el *performance*.

En el rubro del espectáculo teatral, con carácter crítico y performático, Jesusa Rodríguez, actriz, promotora y creadora se inicia en los setenta con Julio Castillo como escenógrafa y actriz en el -antes mencionado- grupo Sombras Blancas; a partir de 1981; como directora de teatro convoca a profesionales a un taller de Improvisación. Desde la década de los ochenta junto con Lilita Felipe, ha formado y dirigido grupos teatrales integrando artistas plásticos, poetas, músicos, escritores, investigadores, cineastas y actores. Sus creativas propuestas escénicas son lúdicas, humorísticas, de crítica y divertimento en la línea de cabaret multimedia, el *performance*, la ópera, la video ópera, etc. Su trabajo ha tenido proyección internacional. En 1990 inauguró en Coyoacán, el Teatro Bar El Hábito, donde despliega su creatividad histriónica en espectáculos humorísticos con carácter de revista donde la vena del *performance* se hace presente, ya sea en proyectos propios o de creadores invitados a su foro. Un ejemplo es la presentación de la actriz y cantante mexicana Astrid Hadad (quien declara tener influencia de Jesusa Rodríguez a partir de que trabajó con ella en *Don Giovanni*. Hadad creadora del *Heavy-Nopal*, aparece en escena con deslumbrantes vestuarios plásticos que en ocasiones forman parte de la escenografía, utiliza efectos especiales y el humor como ingrediente principal, todo esto acompañado de música en vivo (sus Tarzanes). Este espectáculo-revista-*performance*-carpa es de las más interesantes propuestas actuales, que aunque no es precisamente *performance*, lo contiene, por lo tanto no puede dejar de mencionarse como parte del panorama creativo y del divertimento en México. Se ha presentado en muy diversos foros de México y el extranjero. El periodista francés Francois-Xavier Gómez escribió a propósito de su presentación en Besanzón, Francia en 1994: "En quince segundos, resume a toda la obra de Laurie Anderson"⁴⁰ En Alemania la catalogan como: "la más sobresaliente y estridente artista del *performance* en México."⁴¹ Olivier Debrouse describe su vestuario como: "museo ambulante de culturas populares".⁴²

Guillermo Gómez Peña, artista mexicano que reside en Los Angeles, California -cuyo trabajo está incluido en diversas publicaciones sobre *performance* a nivel internacional-, es autor del libro *El guerrero de la gringostroika*, el *Border brujo* que habla de su intención chamánica. Su temática chicana aborda la cultura fronteriza para proyectar aspectos raciales, políticos y sociales que aquejan a la comunidad latina que vive en la frontera México-norteamericana. Por su fuerza

40 Haboury, Frédéric. Art. *Entusiasmo Hadad a los franceses*. Periódico Reforma, martes 15 de nov., 1994, secc. cultura, p. 11 D.

41 Ravelo, Renato. Art. *Soy ocióloga y la crítica no me molesta en lo absoluto: Hadad*. Periódico La Jornada, sábado 8 de jun., 1996, secc. cultura, p. 27

42 Beltrán, Rosa. Entrevista con Astrid Hadad, La Jornada Semanal. Nueva época, núm. 26, 16 de mayo, 1993. p. 17

escénica, los recursos formales, la convicción de su postura, la seriedad de su trabajo, no se puede hablar de *performance* en México sin mencionar el trabajo artístico-ritual de Gómez Peña, que en sus propias palabras expresa: "El *performance* es un género en permanente crisis [...] es el arte del instante; una forma de crónica multidimensional que se acerca más al periodismo que al teatro y ayuda a comprenderte en tu contemporaneidad con pistas y claves secretas"⁴³ Este artista no es el único que aborda temas políticos y sociales actuales; en los recientes años el arte de la acción -como otras expresiones- tocan temas como la situación económica en nuestro país y a nivel mundial; problemas fronterizos; el SIDA, el fin de milenio y sobre todo a partir de 1994, Chiapas, el movimiento zapatista y el Subcomandante Marcos han sido temas recurrentes en varias manifestaciones, un ejemplo es el *performance* que presentó César Martínez en un reciente festival: *Las verdades históricas son injusticias sociales ahora, o la Realidad Acteal en México*.

Como muchos otros artistas, que en la década de los 80 se habían expresado primordialmente en pintura, la pareja de artistas plásticos Marisa Lara y Arturo Guerrero, también realizaron acciones en los noventa y se salen del lienzo, sin abandonarlo.

Ricardo Salazar, de formación dancística ha incursionado en el diseño, realización de eventos especiales cuyas acciones abarcan mojigangas, desfiles carnavalescos, vestuarios, maquillajes, danzas, coreografías y música original en vivo. Esta actitud festiva-ritual hoy día es realizada por artistas urbanos que ya no son retribuidos -como antaño- por la iglesia o la corte como fue el caso de Leonardo Da Vinci. El público actual, no sólo en México, demuestra la vigencia del gusto por la participación en actos rituales (las representaciones de Semana Santa o desfiles de Jueves de Corpus) o bien fiestas populares que equivaldrían a las coronaciones, bienvenidas o despedidas a reyes y príncipes (recuérdese el reciente funeral de Lady Di en Inglaterra). Hay un gran interés, gusto y necesidad de participar en expresiones callejeras, atrios, plazas, etc. Recientemente este artista trabajó en el proyecto *Safari fotográfico* en Xochimilco (travesía de 3 hrs. recorriendo la zona chinampera), con el propósito de que el paisaje y fauna evoquen al México antiguo (leyenda viva del Rey Axolote) y los participantes en la travesía accionen sus cámaras fotográficas.

En esta década, no sólo en México, es cuando vienen a confluir, convivir, interactuar y revivir modos de accionar que provienen de todo tipo de manifestaciones que se han dado desde tiempo inmemorial, corregidos, aumentados, mecanizados, sintetizados o tecnologizados. El artista actual rescata prácticas de siglos atrás (ritos, oraciones, plegarias, magia, ceremonias, homenajes, juglares,

43 Abelleyra, Angélica. Entrevista *El performance dejó de ser un arte de cofradía: Gómez Peña*, Periódico La Jornada, martes 12 de marzo, 1996, secc. cultura p. 27

desfiles, carnavales, juego, circo, ciencia, teatralidad, vestuarios, bailes, máscaras, música, máquinas, elementos escenográficos, poesía, danza, mímica, fiestas, artes marciales o militares, entierros, pompas fúnebres, espectáculos, mítines, protestas), un sinfín de modalidades que practicaron sujetos dentro y fuera del arte. El tipo de lugares donde se llevaban a cabo, -en muchos casos- eran sitios amplios y abiertos, no había un lugar específico para exhibir aquello como arte en sí mismo, ni tampoco había la idea de autor-ejecutor-protagonista, es decir, alguien dirigía o diseñaba u oficiaba (sacerdotes, hechiceros, chamanes, reyes), pero participaban grupos, ya fuesen tribus, grupos teatrales, cortesanos, o multitudes. Esto puede situarse, dependiendo de la época, en cuevas, casas, circos, plazas, atrios, iglesias, calles, castillos, palacios, jardines, foros teatrales.

A partir del siglo XX, las acciones sí comienzan a ser propuestas por artistas, aunque no solamente plásticos sino también poetas, escritores, actores, intelectuales y estudiosos de diversas disciplinas. En sus albores se inician en lugares de reunión social o laboral, es decir, no en recintos para el arte como los museos contra los que precisamente luchaban, por ejemplo, las vanguardias. Se divulgaron una serie de manifiestos, se "anunciaba" su propósito y su carácter de protesta social a través del arte (o del anti-arte), su postura ante la vida. Aquí cabe señalar que abrevaron de las "culturas primitivas" como muchos artistas del siglo XIX y principios del XX. A esto se suman, como ya se ha dicho, importantes factores de otra índole como la filosofía, la ciencia, la tecnología, las comunicaciones, las dos Guerras Mundiales y nuevos medios de expresión como el cine. La fotografía, aunque ya estaba totalmente asentada desde mucho tiempo atrás, es incorporada al arte no sólo como registro sino como propuesta plástica. La experimentación en el teatro, la música, el cine, la arquitectura, las nuevas corrientes filosóficas, el diseño y la moda, vinieron a enriquecer o confundir las inquietudes de expresión e innovación en muy diversos campos. En la posguerra los cambios geográficos, políticos, tecnológicos y artísticos se multiplicaron. Hasta los juguetes cambiaron, nació Disneylandia..., la hamburguesa, el hot-dog y la Coca-Cola. A mediados de siglo el neo-expresionismo se proyectó con el *action painting*, movimiento neoyorquino que contribuye a convertir esa ciudad en el centro del arte.

La crisis mundial de la década de los sesenta vino a estimular la protesta en lugares públicos en muchos países. Nació el *happening* en la calle, esta propuesta artística se lanzó, una vez más, hacia la comunidad, a la sociedad. A estas alturas ya se habían registrado infinidad de manifestaciones artísticas experimentales y de vanguardia en universidades, teatros, museos y galerías que integraban toda clase de elementos incluyendo, desde luego, a las nuevas corrientes musicales, el *rock and roll*, que unido al *pop art*, a la publicidad y mercadotecnia comenzaban otros cambios. Los consumos de la moda de diseñador, de mercancías de todo tipo, desde viajes en avión (nunca antes del siglo XX habíamos visto

nuestra tierra desde el cielo) o viajes "psicodélicos"⁴⁴, hasta televisores a color para ver cómo el hombre llegó a la luna... sin embargo, una vez más, el artista salió a la calle, salió a protestar, a convocar a la comunidad, a gritar a su público, no podían ir a la luna... porque siempre la han tenido... comenzó a despojarse del objeto y propuso el arte conceptual. Es el 68, el año de la culminación de protestas y el inicio de cambios mundiales de todos los órdenes. A partir de la década de los setenta las acciones se ejecutaban en todo tipo de foros a la vez que comenzaron a realizarse en lugares alternativos a los oficiales o comerciales. Prolifera-ron en casas particulares, antros, centros de reunión, en barrios marginales o fuera de las zonas urbanas. En esa década, el ya nominado *performance art* se integró a ferias o muestras mundiales de arte como Documenta o la Bienal de Venecia. Para la década siguiente se instrumentaron toda clase de festivales de *performance* sobre todo en Europa, Estados Unidos y Canadá, donde participa-ban artistas de varios países. Entonces se integraron otros "nuevos" elementos como la mecánica y la tecnología en sus diversas modalidades desde el video hasta la transmisión satelital o la realidad virtual, ahora tan en boga. Paralela-mente tenemos, los conciertos de música rock, que con ese carácter, se iniciaron con las presentaciones masivas que a principios de los años 60 realizaron Los Beatles, pasando por el Festival de Woodstock, en agosto de 1969 (que reunió a casi medio millón de jóvenes unidos por la música y sus ideales pacifistas), no han dejado de sucederse hasta los relativamente recientes *raves*.

Después de este preámbulo armado como panorámica amplia, desde un punto de vista muy personal y donde seguramente faltan o sobran datos, invito al lector a enfocar, ahora de cerca, a cada uno de los personajes que, junto con los ya citados, son parte medular del asunto creativo, la teoría y la crítica.

44 Sobre el término ver nota del capítulo: Sobre drogas, religión y ritual.

ENTREVISTAS

Chrysler



Foto: Marco Antonio Pacheco

Mis *performance* los brindo a la gente dentro de la cultura de los *raves*

- DM Tú empezaste a hacer *performance* con los 15 mil voltios. ¿Cuál es tu formación, por qué *performance*, en qué momento lo tomas y por qué después te vuelves D.J.?¹
- CH Empecé con el *performance* a finales de los 70, con eventos parateatrales, dentro de la corriente *punk*² así fueron mis inicios, como principios de *happening*, resultando *performance*. He estado involucrado en el arte del *performance* desde esas épocas y también dentro de la cuestión del videoarte y un poco la instalación. A raíz de todo esto fue como en mis eventos comencé a usar la música, mi hobby ha sido D.J. **Ahora he sacado mis *performance* del contexto de los centros oficiales de arte alternativo y los brindo a la gente dentro de la cultura de los *raves*³, estoy muy convencido de que el *rave* es algo que en México se dio muy especialmente, aunque la gente de los museos y de los centros culturales lo vean como algo totalmente sub-cultural, contracultural y divertido. El *performance* 15 mil voltios, es el único de repertorio que tengo, y se ha venido deconstruyendo al paso del tiempo desde finales del 89 que lo presenté por primera vez. Ahora la versión que tengo es totalmente diferente en cuanto a la indumentaria, pero el concepto sigue siendo el mismo. Es una indumentaria eléctrica en gas neón.**
- DM La primera vez ¿tú lo portaste o fue una modelo y dónde fue?
- CH Primero fue un vestuario, lo hice para un videoarte. Después decidí presentarlo en vivo porque es bastante llamativo, así lo presenté por primera vez en el *Balmori*⁴ eran dos ejecutantes. La segunda vez lo presenté en el

1 *D.J.-discjockey*. Especialista en programar y mezclar música, personaje indispensable en las discotecas y lugares similares donde la música es la principal atracción.

2 *Punk*. "El no futuro, no hay futuro... Corriente musical que se inició en Inglaterra en 1978. Se extiende a toda una estética, a lo grotesco en la moda, a la arquitectura y mobiliario, es un estilo de vida. Su [no] propuesta es no pretender componer nada ni tampoco descomponerlo, no propone nada. Su inquietante surgimiento recurría a una provocación muy fuerte a la moral victoriana, al colonialismo. Proponen que ya no es posible ir más allá porque todo está en crisis, todo está enfermo. Sus principales exponentes fueron el Grupo Sex Pistols. El *punk* es declarado oficialmente muerto en 1980, tras la muerte de Sid Viciuos, cantante de Sex Pistols, personaje que se considera bandera del movimiento. En México los chavos banda son los *punk*, los chavos *chemos*." Descripción de Rogelio Espinosa, miembro del consejo de redacción de La Guillotina, órgano de análisis político del Colectivo *La Guillotina* (conformado por estudiantes de Comunicación, Ciencias Políticas, Sociología, Economía y Diseño de la UAM y la UNAM), quien recomienda consultar: *¿Qué transa con las bandas?* García Robles, Ed. Posada y Revista La guillotina, num. 4, ago-sept. 1983.

3 *Rave*, ver entrevista a Carlos Rush.

4 *Toma del Balmori*, evento multidisciplinario convocado por Aldo Flores, artista plástico, curador y promotor cultural. Edificio Balmori, col. Roma, México, D.F. en 1990.

Museo de la Ciudad de México, lo simpático de esta presentación fue que yo era de las instalaciones vivientes, lo traía puesto, muy peligroso, fue la primera vez que lo hice así, ya después, lo he presentado con uno o dos ejecutantes. Para San Antonio en John's Park Performance Company, hice una versión totalmente solista donde yo soy el portador, el único ejecutante, el que mezcla...

- DM ¿Cuál es el sentido de esos 15 mil voltios en tu cuerpo?
- CH Está tomado de indumentaria azteca y maya en diferentes versiones y ahora es indumentaria *house*⁵.
- DM ¿Cuál es la indumentaria *house*?
- CH Primero eran: penachos, pectoral, brazaletes, taparrabo y ahora son: *hot pants*, gorra *house* y *body*, pero no deja de ser una indumentaria eléctrica en gas neón, se llama *15 mil voltios* porque son 15 mil voltios los que pasan a través del cuerpo, entonces sí es un evento evidentemente circense, en eso radica su virtuosismo, la silla eléctrica son 10 mil voltios... ese es el riesgo y eso es lo catártico que produzco en el público en el momento de dar ese efectismo...
- DM ¿Cómo nació en ti esa idea, tu formación de qué es?
- CH Bueno dicen las curadoras y las que venden cuadros en los centros de consumo, que... bueno me choca decir que es arte, yo estoy involucrado en el arte visual y como formación académica curricular soy diseñador de la comunicación gráfica por la UAM Azcapotzalco y como tesis presenté un videoarte [1989] del cual empezaron a salir varias cosas.
- DM ¿A partir de ahí empiezas a incursionar en esto?
- CH Bueno en cuanto a este *performance* [15 mil voltios] de repertorio, porque he hecho *performance* desde fines de los 70, en fiestas *punk* y en eventos enlazados con *happening* y *performance*.
- DM Platicame un *happening* que hayas hecho en los 70.
- CH Hice *La Cantante calva*, de Ionesco, en una versión con discos de 45 revoluciones. Esas cosas están documentadas entre la gente que lo vio y en copia fotostática, porque no era mi intención documentarlo. También estuve involucrado en cosas de expresión corporal en el laboratorio de artes escénicas de la UNAM, una compañía que es de expresión corporal y en teatro del absurdo, teatro experimental.
- DM ¿Crees que el *performance* se vale de -como dijiste-, cosas circenses, musicales?
- CH Bueno, los míos sí, porque ahora el *performance* es embarrarte lodo y cositas

5 *House*, corriente musical que resulta de la fusión de la música *disco* y la música *dark*. Se extendió a la moda generalmente negra y colores neón. Es una actitud de protesta ante lo establecido.

así, que a mí se me hacen muy aburridas y muy contradictorias en el sentido de que el *performance* nace como una cuestión totalmente contracultural, rechazando a la pieza de arte como objeto de consumo y ahora no entiendo cómo hasta becas hay para eso, muy oficial el asunto. Ahora son como sucesos de carácter curricular, y lo mío es el *show*. Hago *performance*, mi trabajo de D.J., de musicalizador en vivo para mí es *performance* y el nombre de Chrysler lo retomé por la frase [publicitaria] de "Chrysler es *performance*", yo soy D.J. Chrysler.

DM ¿A quién consideras un buen artista del *performance* en México?

CH Bueno, pues a Marcos Kurtycz q.e.p.d., y yo creo que párale de contar.

Centro cultural: El octavo día
Colonia Condesa
10 de octubre de 1997.

Luis Carlos Gómez, D.J. Chrysler, (México, D.F., 1959), D.J. (Disc Jockey) y artista del *performance* y videoarte. Estudió Diseño de la Comunicación Gráfica en la UAM Azcapotzalco. Toma su nombre artístico de la frase publicitaria "Chrysler es Performance". Comienza a incursionar en el *performance* desde la década de los setenta. Es creador de espectáculos multimedia, video, instalación y *vaudeville*. Se ha presentado en escenarios nacionales e internacionales como: The Bronx Museum of the Arts (Nueva York), Saint Jerome (Quebec, Canadá), Jump Starts Performance Company (San Antonio, Texas), X'Teresa Arte Alternativo (México, D.F.) y espacios alternativos. Se le conoce como D.J., es pionero de los escenarios *rave* por sus aportaciones en la microfonía y el *performance*. A partir de 1989 comienza a desarrollar el evento *15,000 voltios*, que consiste en una indumentaria eléctrica de gas neón para 'N' ejecutantes, destacando Alejandra Bogue y Javier Marroquí.

Miguel Ángel Corona



Foto: Tito Corona

El *performance* es un trabajo serio, no he podido todavía armar una acción improvisada

DM ¿Cuándo empezaste a hacer *performance* y al tomar conciencia de ello, cuáles fueron tus influencias?

MAC No tiene principio ni fin aparente, cuando uno conscientiza que está haciendo arte o arte de acciones partes de experiencias inevitablemente autobiográficas. En 1986 se hace el primer evento que se llama *Pelea entre artistas*, no era precisamente un *performance*; evidentemente era un rompimiento de la convención formal de una inauguración de una exposición colectiva que tuvo por título *Patologías*. Dimos gelatinas de leche en forma de cerebro y vino tinto en vez de sangre, evidentemente causaba cierto terror, era un juego necrófilo. Considero que fue el primer *performance* o la primera acción de ruptura. Queríamos establecer otra relación con el público. Esta primera acción, no tuvo ese nombre de acción, sino reacción. Hubo la intención de mostrar una enfermedad que es la de tener esta sensibilidad creativa o destructiva. Fue en la Galería del Queso, Unidad Cultural Jaime Torres Bodet del IPN, Zacatenco. Como no hubo autoridades inauguramos peleándonos, y la gente se sacó de onda, no entendía. Raúl Tame, Irma Cervantes y yo hicimos los moldes de las gelatina a escala natural, yo casi propuse que nos encueráramos delante de la foto para estar en vivo, en la cuarta y quinta dimensión... aparte de la foto bidimensional.

A partir de ahí vino en 88 un espectáculo interdisciplinario que se llamó *Los hijos de la Catrina*, un boceto de tzompantli colectivo que armé con varios artistas, armé una catrina del tamaño de un edificio en la fachada de Hacienda para que tuviera una perspectiva desde el Zócalo. Para tener a la Catrina contenta -la muerte es el único patrimonio asegurado de los seres humanos y no quiero que me lleve- le armé este numerito escribiendo un rockanrolito. El grupo Oxonodanza, con Raúl Parrau que empezaba a trabajar como grupo de danza bizarra, se dejaron dirigir, fue toda una acción necrofílica pero lúdica, hasta rompimos una piñata en forma de calaverita y salían calaveritas. No era la vida y salía la vida sino que era la muerte y salía la muerte. De ahí se sucedieron una serie de acciones callejeras efímeras. Con Dulce Ma. López, que tenía el grupo La sociedad del espectáculo, un término burlón. En su primer proyecto [*Central telefónica wrapped de TELMEX. Christo, 1989*] no intervine, pero sí en el segundo en 1989, lo armamos en la Merced, *La muerte su santa voluntad*, en toda una calle, con instal-acciones (apartir de ahí les atildo el término porque las

acciono) efímeras de un grupo de artistas plásticos. Evidentemente no éramos ni los primeros ni los últimos en salir de los espacios convencionales. En la Plaza Tolsá por ejemplo, Eloy Tarcisio, Mario Rangel y Santiago Rebolledo hicieron las instalaciones de Día de muertos. Jorge Alberto Manrique dio las facilidades. Este proyecto fue de los más sonados. En ese época también hacía proyectos Aldo Flores, con sus tomas de edificios [Balmori, Rulle].

En los 90 se consolida el trabajo del performer. Prácticamente toda esta década hasta el 97 es cuando más he desarrollado el arte-acción, se me facilitó por mi experiencia como museógrafo y mis estudios de escenografía en la Escuela de Arte Teatral.

En 1990 organicé *El amor, desdicha o fortuna*, exposición efímera en una calle de la colonia Guerrero, que en la noche concluyó con los *performance* en el restaurante de Paquita la del barrio. Hubo instalaciones, *performance*, actos efímeros desde la mañana hasta muy tarde en la noche. De los participantes que recuerdo: César Martínez, Inseminación artificial. Yo con las sillas con penes y vaginitas, la gente se sentaba, era el juego de las sillas, se iban eliminando con la música, fue la primera vez que yo utilicé unos falos tremendos y la gente no se espantó. Los puse paraditos, eran de cera a escala natural, eran venosos, vigorosos, y con cinta de colores los fijé, eso les restaba cierta violencia y la gente se sentaba, hombres y mujeres. Ganaron las mujeres. Fue uno de los *performances* más lúdicos.

En el mismo año hice otro evento de carácter urbano: *Madre sólo hay una*, donde los artistas invitamos a nuestras mamás, para performatearlas, el 10 de mayo, las integramos a nuestro discurso, ese día hice una *action painting* de una foto familiar donde yo todavía no había nacido, estaban mis 7 hermanos, hice un autorretrato en vías de gestación, una probetita con semen, y mi autorretrato ahí con mi mamá a escala natural en la pintura mural y yo me ponía en posición fetal. La lluvia también nos puso "en la madre" como parte del concepto y aun así siguieron los *performance*, recuerdo que César Inchaustegui presentó la madre enajenada de la limpieza y de la planchada y la responsabilidad del quehacer, muy grueso. Martín Rentería comenzaba a hacer sus "desfiles de moda", él estaba explorando por ahí. Hubo algunas dispersiones pero que todas encajaban en la dinámica de la exploración de la calle, del garaje, del árbol, de la banqueta, la coladera, las texturas urbanas y cómo se involucran en una acción virtual y real con estas "temáticas-pretexos". Eran efímeros, había instalaciones, acciones, *performance*, proyectos que iban generando lecturas con el peatón, con toda la escenografía urbana, con los artistas, los invitados, y jugábamos a cerrar la calle, a armar eventos, porque se nos daba la gana en primer punto, y segundo porque la gente estaba de acuerdo (pedíamos permiso).

También armé Lúdica-Diseño, una identidad de diseño interdisciplinario, como paráfrasis de esas empresas que tienen [departamento de] ventas, mercadotecnia, etc. Lúdica es como un pretexto de cobertura que sea institucional, empresarial, para jugar con un respaldo que a mí me ha funcionado cuando pido apoyos, y también cuando no los hay.

En Guatemala 8, abusando de la confianza que me tenía la directora del Centro Cultural de Hacienda, Juana Inés Abreu, siempre traté de convertir las inauguraciones en performativas. En 1990 armé un *performance* con modelos y joyerías comestibles, joyería de bisutería y alambres de los juegos imposibles, de tornillitos y clavos doblados, alambritos enrollados, y se los ponía a la gente. Había de plata, oro, bronce, lámina galvanizados, unicol, cobre, industrial, *kitsch*, popular, de todo tipo.

También ahí armamos en 1991 la colectiva *Día de la Santa Cruz*, en torno a la celebración del 3 de mayo, integrada por instalaciones y *performance*, se abatió literalmente la fachada del edificio que estaba en remodelación, desdobló la fachada en el piso, bajé los sonotubos de construcción, de cartón, andamios, tubo conduit, etc.

En 1991 organicé *Hay amores que matan*, en la Plaza del Centro Cultural José Martí, a un lado de la Alameda, invitamos a diferentes artistas plásticos y a "los otros", porque como no los queríamos clasificar les decíamos "los otros". Se dieron cita gente que hacía esas cosas por primera vez. Me di cuenta de las posibilidades del arte efímero, de cómo utilizar los espacios públicos oficiales, porque hacíamos los espectáculos públicos anónimos. No es lo mismo un jardín que un museo, o la plaza de un museo que el vestíbulo de un teatro. **Hay lecturas del espacio que prejuician un evento y lo hacen más propositivo o más alternativo. Me di a la tarea de armarlos dentro de los espacios urbanos.**

Dentro de esto en 1992 organicé los 10 años del MUNAL. La propuesta de armar el cumpleaños les encantó, pero como el INBA estaba acéfalo no se atrevían. Fui irreverente, irrespetuoso, convencí a la maestra Griselda Alvarez de que finalmente mi trabajo demostraba más que la grilla. Emboleté a mis alumnos de la ENAH para que pretextaran su producción a partir de obras del museo: instalaciones, acción efímera, danza, poesía, hubo un juego interdisciplinario. Le pusimos "Museografía peatonal", eran obras expuestas de otro modo, tensadas, flotantes, puestas en *El Caballito* [de Tolsá], en el piso, etc., con la envolvente arquitectónica abierta de la fachada del Palacio de Minería, del Palacio de Comunicaciones y la obra maestra de bronce de Tolsá. Fue de 10 am a 10 pm, concluimos con un *performance* de Maris Bustamante y otro de unos colados. Tuvieron que abrir el vestíbulo del museo por la lluvia. El espacio se desacralizó por primera vez en diez años. Se repartieron diplomas performativos, con in-

geniería de papel suajado, con El Caballito. Hubo pastel, mariachi con mañanitas, todo eso. Hubo mucha energía desplegada ese día, nos rebasó a todos, era un montón de eventos paralelos, simultáneos. No por la espontaneidad se le resta calidad a los proyectos.

Cuando rompí mi primera Macintosh por hacer un berrinche, fui a dar al hospital. Fue toda una experiencia del homo Neanderthal que todos llevamos dentro, violento, jodido, incapaz de reflexionar en sus actos. Pero también la virtud de poder reciclar esta experiencia y de ahí nació en 1994 el MACAcintosh, Maca (Miguel Ángel Corona de Alba). Estaba de moda Miguel Ángel, el virus que le rompía su madre a la información. Fue un 6 de marzo, aniversario del nacimiento de Miguel Ángel Bounarroti. Coincidíamos el virus y yo. De ahí nació este proyecto performativo. El monitor de la computadora se convirtió en un casco, le puse una serie de impresos en la pantalla a manera de rotafolio, con luz negra. Calcé unos coturnos como los que se utilizaban en las batallas grecorromanas. A estos coturnos *tecno*, transparentes les metí luz y bichos dentro. Vestí un overall, arneses y un soplete. Hacía referencias sobre la contaminación de los sentidos mediante los sistemas de información. La tecnoestética es uno de los lenguajes contemporáneos. Uno tiene que recurrir a soluciones primitivas del foquito y la pila para hacer "arte virtual", como dice Mónica Mayer: en *Ciberchilanga*.

DM La experiencia personal la conviertes en experiencia colectiva.

MAC Exactamente, esa es la materia prima del accionista, que nos escuchen, que nos saboreen. El artista es una gente que quiere ser escuchada, comprendida o no. A veces nada más quiero divertirme y hago *performance*. Como *La máquina*, fue en X' Teresa en 1993. Puse a unas muchachas como carretes, con tocados en forma de cintas de máquina de escribir y un rollo de plástico de 15 mts. de largo y se iban enrollando una y desenrollando la otra. Pasaron las "portadotas" del periódico Generación, era un homenaje por sus 33 números.

[El *performance*] es un trabajo serio, no he podido todavía armar una acción improvisada, improviso sobre el concepto que traigo mascado pero sí hay un trabajo de metodología atrás. Me considero ecléctico, no estoy casado con ninguna línea, me retroalimenta de todas, me he fusilado las que he podido en términos sanos, por ejemplo de Melquiades Herrera, que es la parte del merolico y de la utilería. Siempre lleva líneas de discurso bastante dirigidas y claras, simbólicas, metafóricas y eso me ayudó mucho a definir algunas líneas de *performance* cómico que maneja Melquiades. Por ejemplo, en 1991 armé en la Galería Frida Kahlo de la Unión de Vecinos y Damnificados (UVyD), con una exposición de Maritza López, un *performance* en la calle que consistió en globos-glúteos para

ponchar y la gente comenzaba a tronar globos, yo daba premios, iba vestido de muerte. Empecé abajo de un camión y conforme pasaban los coches iluminaban el piso previamente tapizado con papel fluorescente con textos alusivos a la muerte tapados con una sábana de plástico transparente entonces pasaban los coches y la luz rasante prendía automáticamente esos papeles, y yo pasaba cerca de las llantas y obviamente se tenían que parar o pasar despacio. Me les pasaba casi abajo de las llantas de los coches, era como un juego con la muerte, obviamente con precaución, uno no es un suicida; tengo que cachondeármela para tenerla chida y que no me lleve, tengo muchas cosas que decir, cuando llegue -como decía el Ché-, bienvenida.

Otra experiencia fue cuando Carlos Martínez Rentería organizó por segunda ocasión *Encuentros de primavera* [21 de marzo de 1993] en el MAM. Presenté un *performance* que tenía que ver con el equinoccio de primavera. **Hay toda una conceptualización. Yo siempre explico mis acciones en "hojitas", que vienen a ser *performance* gráfico, de alguna manera es la conceptualización, la cobertura, el antecedente histórico, si lo hay. Siempre gráfico todos esos puntos. Es como darle herramientas al público, aunque tampoco es la intención de entenderlo "a huevo", porque puede hacer mil lecturas, pero son reforzadores, es una manera de auxiliar. Esas hojitas que entrego son parte de un rito, en términos de producción. Desde que estás tecleando en la máquina, estás visualizando tu acción, porque es irrepetible. El concepto hay que desarrollarlo y trabajarlo. Los artistas no se preocupan por llevar su hojita. Marco Kurtycz por ejemplo, daba objetos, sus víboras, etc. Es como testimonio gráfico visual, porque la gente no se puede llevar el *performance* a su casa, pero se lleva una obra conceptual. El *performance* que presenté en X'Teresa (1996), era un homenaje a Juan Cordero, y qué mejor que el Día de muertos para hacer una "resucitación", armando siete virtudes, que ya son siete "virtuales"; ya no hay fe, esperanza, caridad. Desde la cúpula bajé los 400 sinónimos antítesis de esas siete virtuales, fui accionando cada una y yo personificando a Juan, el corderito.**

En 1993 hice en el Chopo *La redada*, me vestí como "zorro" con un amigo, Carlos Notario; estaban de moda las redadas contra los grupos gays, entonces comenzamos la redada a todo el público, paranoicos con cuetes de utilería y con nuestras macanas... la gente se sacó de onda y evidentemente cuando me descubrieron, sabían que era un *performance*. Iba a meter una patrulla por la puerta principal y de hecho abrí el portón le había dado una "lana" para que llegara con la sirena, pero nunca llegó. Después *in situ* con Adolfo Patiño como Frida Kahlo, fuimos a rezarle al falo de una escultura de Reynaldo Velázquez, como acciones espontáneas que iban creando expectación en la gente. Frida y yo como "zorro", era una pareja nunca antes vista, ¿Cuándo habíamos visto a Frida Kahlo abrazada con un policía y represor?

La tarea de promotor cultural, museógrafo, artista visual y de alborotador de proyectos inevitablemente me encaminó a seguir desarrollando líneas de exploración desde la dinámica museopedagógica, o sea, llevar a la gente desde al espacio museable y didáctico hasta la calle a numeritos efímeros y eventos callejeros. Siempre he concebido el evento como integral, que la gente desde que abre la invitación comience a procesar el concepto hasta que entra al espacio, la fachada... yo toco todos esos aspectos por mi formación arquitectónica, museográfica, escenográfica, como promotor y artista plástico objetual .

Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec
11 de septiembre de 1997

Miguel Ángel Corona de Alba (México, D.F., 1959). Artista plástico, performer, instalacionista [sic]. Estudió arquitectura en la Facultad de Arquitectura, UNAM. Su formación abarca la escenografía, museología, fotografía y gestión cultural. Ha realizado museografías en diversos museos, galerías y centros culturales oficiales y privados. Es curador y promotor cultural independiente. Como artista visual su producción adopta diversos géneros: fotografía, diseño gráfico, instalación, arte objeto, moda alternativa, *performance* y video. Ha expuesto en forma individual y colectiva o grupal desde 1986. Es fundador y director de Lúdica Diseño.

Armando Cristeto



Foto: Alfredo Debatuc

El asunto tridimensional y de acción que se dio en Peyote y la Compañía sin duda, se evidencia en mi producción

DM ¿En qué momento empiezas a formar estos grupos, a juntar gente? ¿En qué momento te das cuenta qué estás haciendo o porqué lo estás haciendo? ¿Qué hacían al principio? ¿Porqué llegó la inquietud de hacer cosas en la calle y todo eso...?

AC Bueno, te tengo que comentar que a mí siempre me inquietó este asunto del *happening* que yo veía por televisión y que yo veía un poco por revistas y demás. Realmente creo que no me tocó presenciar ninguno, pero creo que en el 76 o 77, se anunció por parte del Museo Universitario de Ciencias y Artes que se iba a presentar la conferencia de un Dr. Dötlef Noak, uno de los curadores generales de Documenta, fue en el Teatro de Arquitectura de la UNAM en colaboración con el Instituto Goethe, él era como una especie de emisario, como había otros en el mundo, ya no de convocar a Documenta sino [difundir] lo que pasó en Documenta. Yo había escuchado mucho de Documenta como el foro de las artes de vanguardia y de las presencias estéticas más novedosas. Fui a la conferencia, éramos cuatro o cinco que estábamos ahí. Para mí Documenta era una cosa muy vaga, y a través de él supe qué era, qué pretendía. Además, fue el primer ideólogo del *performance*, del *happening* y de todas las artes vivas que escuché. Hablaba realmente del *performance* y decía: una de las grandes aportaciones de esta Documenta es el *performance art*.

DM El dijo ya *performance*.

AC Ya completamente, absolutamente la palabra. Nos dio un resumen, montón de transparencias de lo que había pasado y obviamente se detuvo en el *performance* porque era una cosa que a él personalmente le interesaba mucho. Para mí realmente fue una ventana impresionante. Uno de los especialistas en ese momento, europeo, de los curadores de la Documenta que estaba diciendo su punto de vista. De los cuatro o cinco asistentes yo era el único que tenía un poco de noción de lo que él hablaba. De repente le digo: ¿cuál es una gran diferencia entre el *happening* y el *performance*? y me dijo: "el *happening* busca ante todo una participación física, una integración física con el público. El *performance*, como ustedes lo vieron, ya no es necesario moverse del asiento, embadurnar, pintarrapear, caminar, realmente lo que busca más es una motivación psíquica, una motivación psicológica más que una motivación física." Para mí eso es un punto de vista muy general pero sin duda marcaba una característica que englobaba muchas otras cosas. A partir de esa especie de cátedra

que él dio yo me hice más consciente y mucho más dirigido a todo esto del *performance*.

En ese momento yo estaba integrado al Grupo Peyote y la Compañía. Realmente hacíamos cine super 8, quizá podríamos decir, los últimos fulgores de aquel cine independiente, aquel movimiento superochero como se le conoció, fue un movimiento plenamente de los 70, yo creo que inicia a finales de los 60, pero tomó fuerza en los inicios de los 70 y realmente sus últimos estertores se dan en el 78-79, pero en ese momento (76-77) ya se avizoraba que estaba medio en decadencia, ¿por qué?, porque no habían los 50 realizadores de super 8 como había entre el 73 y el 75. Cada uno de los integrantes de Peyote y la Compañía teníamos ya nuestras preferencias delineadas. A alguien le gustaba la pintura, a alguien el arte objeto, en mi caso, me inclinaba hacia la fotografía aunque no únicamente. Y de repente empezamos a hacer asuntos tridimensionales y lo que ahora es *installation art*. Instalación, en aquel momento tampoco era claro el término. Utilizábamos indistintamente el término instalación y ambientación. Todavía alguna gente lo sigue usando pero ya con una mucho mayor definición y con mayor concreción. En aquel momento era sinonimia.

Entonces, dentro del Salón Nacional de Artes Plásticas se creó el Salón Anual de Experimentación que realmente sería como el primer gran salón de instalaciones de México. Nosotros preparamos una gran instalación, y como ya teníamos inquietudes de hacer *performance* realizamos también un pequeño ciclo de *performance* paralelo a nuestra participación de instalaciones.

DM Pero sí le llamaste ya *performance*.

AC Esto es una cosa muy importante. Hay que recordar que en aquel momento, años 70, de luchas combativas y libertarias, realmente tratábamos de darle la otra vuelta de tuerca a lo que nosotros creíamos que era transnacional, entonces pensábamos que el *performance* era transnacional, que era proimperialista, entonces dijimos: no, no va a ser *performance* sino va a ser *transformance* pero partiendo de la palabra base, lo que más se acercaba era la palabra *transformer* (transformar) la palabra en sí misma ya daba una idea de la transformación de algo. Entonces sí, es un *performance* adecuado a nuestra realidad, a nuestra idiosincrasia, es el *transformance*. Me acuerdo que visité a Carla Stellweg [en el MAM] y ella dijo: "¡Es la primera vez que escucho de un mexicano que vive en México, *performance*! y que además de utilizar la palabra *performance* y de comprender el sentido, lo está transformando y hasta la propia palabra!" Hay mucha gente que ha utilizado y que siguen utilizando muchas cosas de manera silvestre, bueno ahora ya no tanto en los 90, pero en los 80 sí se dio mucho "silvestre", de una manera muy intuitiva, lo de nosotros era muy

- documentadito, imagínate, yo tuve cátedra de uno de los curadores de Documenta...
- DM Una fuente directa.
- AC Viendo literalmente cientos de transparencias, era un resumen. Era un asunto de informar qué estaba pasando en Kassel.
- DM Pero antes de esa conferencia ya habían hecho cosas ustedes
- AC No, como *performance* no.
- DM Pero ¿los *happening* que dices?
- AC No, para mi el *happening* era un asunto de interés. Recuerdo que en aquel momento se presentó todavía como *happening* Martha Minujin¹, artista argentina que venía del Instituto Torcuato di Tella, un instituto de arte que encaró de una manera más radical y más frontal la enseñanza de las artes conceptuales, mientras que [aquí en México] en La Esmeralda ni por asomo y en la UNAM era así como un fantasma vago. Este Instituto argentino lo encaró, incluyó en sus planes de estudio el *performance*, el *happening*, el arte conceptual, presentaron una exposición verdaderamente deslumbrante en el MUCA y Martha Minujin vino a presentar un evento que se acercaba mucho al *performance* con naranjazos y todo, incluso Raquel Tibol fue, y comenzó a aventar naranjas junto con ella, entonces Martha en algún momento dijo: “¡me encanta cómo la señora Raquel Tibol se integró!” Y Raquel Tibol dijo: “No, yo no me integré, yo estaba lanzando naranjas en contra y en protesta.” De una manera muy inteligente y muy ambigua también dijo: “Porque es un fraude lo que esta señora vino a hacer a México”. Está documentadísimo, yo no fui, y lamenté no haber ido. Lo que sí me acuerdo y vimos con Adolfo Patiño, en el mismo foro, es a Antonio Muntadas, el barcelonés, venía bautizado por Documenta y por varios festivales europeos. Era un asunto de invitar, él estaba quemando periódicos, nosotros entramos a quemar periódicos, era una mezcla de *happening* y *performance*. De repente aquello amenazaba casi en incendiarse, entonces le bajamos de tono, creo que Raquel Tibol también estaba presente.
- DM En qué fechas fue lo de Martha y lo de Antonio...
- AC Todo en los setenta, todo está muy cerquita, 76-77. El grupo Fotógrafos Independientes se fundó en el 76. Utilizamos las calles como espacios de difusión, espacios exhibitorios, pero no hacíamos eventos vivos, siempre estuvo muy claro por nosotros. Una cosa era el grupo Fotógrafos Independientes, (que eramos los fotógrafos *per se*) y Peyote y la Compañía (que era tridimensional, arte vivo). En realidad las primeras producciones que tuvo Peyote fueron en el cine super 8 y después nos sentamos a trabajar el proyecto que íbamos a inscribir a la Sección Anual de Experimentación 1979,

1 Ver conferencia: Transgresión o masturbación, de Alberto Híjar.

dentro del Primer Salón Nacional de Artes Plásticas. En el 78 fue como el crisol y realmente nos sentamos a planear bien toda la acción. Con el Salón se inaugura la Galería del Auditorio Nacional, un nuevo espacio del INBA que permaneció hasta el 89. Y fue una de las sedes básicas del Salón Nacional de Artes Plásticas ahí se llevaron a cabo las bienales de fotografía, las bienales de gráfica, Salón de pintura creo que nunca lo tuvo porque era básicamente el Palacio de Bellas Artes, pero albergó la sección de pintura del Salón Nacional de Artes Plásticas. Después ese salón anual de experimentación se suspendió y se volvió a revivir ahí mismo pero con el nombre de Espacio Alternativo, ese nombre, más o menos permanece. Realmente Peyote se cuaja bien en el 78, y los *performance* que en este caso eran los *transformance*, los hacemos en enero-febrero del 79 ahí en la Galería del Auditorio Nacional.²

DM Dentro, siempre en espacios interiores.

AC Sí, porque Peyote y la Compañía, no yo como integrante, se hace quizás el *performance* de más éxito de Peyote y uno de los *performance* de aquel momento, de repertorio: *Pareja amor y muerte*.

DM ¿Cómo era?

AC Era muy sencillo, lo ejecutaba Adolfo Patiño y Ramón Sánchez Lira [Mongo]. Era: ellos encapuchados con un par de monigotes que finalmente atravesaban. Era como un asunto también de romance, de amor y coronaba todo aquello con centenares, casi miles, de rosas rojas, de una gran belleza.

DM Se trataba todavía de un espectáculo que querían ver una y otra vez.

AC Y también hicimos uno en el MAM³ Julián Adame lo documenta muy bien en la Revista Artes Visuales⁴ con toda una seriedad, con todo profesionalismo, lo narra y después lo critica, nos pone como "chancla" y con justa razón, porque no hicimos pruebas y la acústica de ese duomo nos tragó, no se oye nada, entonces nos escuchaban cinco personas que estaban en la primera fila y todo mundo veía. Era un *performance* de acción, de palabra y de música...

DM Fue en el espacio de la escalera. ¿Cómo se desarrolló?

AC En las escaleras se sentaba la gente y nosotros nos poníamos en el descanso del centro, en el círculo. Era una revivificación también de las tandas populares, del teatro de carpa. Rogelio Villareal salía como un merolico a

2 Ver texto de Panorama en México, Los setenta.

3 *Amor y muerte, masacre urbano-cotidiano*, 4 de nov. de 1983, presentado por Peyote y la Cia., protagonizado por Ramón Sánchez Lira (Mongo) y Adolfo Patiño, como parte de la segunda etapa del Proyecto de Herve Fischer *La calle ¿adónde llega?* en el Museo de Arte Moderno. Ver entrevista a Mario Rangel.

4 Adame, Julián, Revista Artes Visuales, Núm 27-28, enero-marzo, 1981 pp. 66-67

invitar al público. De repente, nosotros estábamos entremezclados en el público, pero el público no sabía que nosotros éramos parte y comenzamos un poco a protestar. Y hubo una parte donde no me acuerdo si era yo o alguien del grupo que tenía una botella y decía: "No, no, es que esto no puede ser, esto no es arte" o algo así y rompíamos la botella... con la violencia toda la gente se quedaba perpleja... y de repente alguien gritaba de arriba: "¡no, tranquilízate!" Una mezcla de carpa, de teatro popular. Siempre nos hemos preocupado por el asunto objetual como el No-Grupo, que estaba muy preocupado en dejar resquicios, reliquias-objeto. **No nos podíamos perder un *performance* del No-grupo, porque sí era verdaderamente una superproducción.** Hubo una en el MAM que estábamos apabullados, por la vaca, por la cortina, por la Coca-cola que nos repartían, por las galletas, y decíamos: "¡qué producción de dónde la saca!" Después decían: "La UNAM, los apoya y les da mucha lana..." pero bueno, íbamos con nuestro itacate...

MH Era nuestro salario como maestros.

AC Bueno, pero ustedes eran maestros, nosotros no éramos maestros entonces.

DM Ustedes eran los chavos.

AC No había mucha diferencia de edades. Nosotros éramos un poquito menores.

DM ¿Por qué dejó de hacer acciones Peyote y la Compañía?

AC **Yo voy a hablar del terreno personal. De repente sentí que era un lenguaje que había que definir, y que era un lenguaje que estaba creciendo en México y en el mundo y que realmente mi lenguaje como productor individual no iba por ahí. Era una parte importante dentro de mi carrera como lo fueron el objeto y demás cosas pero sentí que mi carrera tenía que tener otra definición, en este caso fue la definición de fotógrafo. Para mí es fundamental, verdaderamente, el crisol que significó Peyote y la Compañía porque muchas de mis producciones posteriores tienen que ver y se comprenden con el asunto tridimensional y el asunto de acción que se dio en Peyote y la Compañía sin duda. Es un asunto que se evidencia en mi producción. Esa cierta interacción siempre con el modelo, con la gente, se evidenciaba. Para mí fue una base fundamental.**

DM En los 60, en los 70 hay mucha acción y en los 80 baja esa producción y todo mundo vuelve a hacer pintura, objetos, a vender ¿porqué?

AC Bueno, puedo rápidamente blandir dos posibles respuestas. Una de ellas es cómo está estructurada la sociedad de que ya cuando estás treintón o llevas varios años de profesión en lo que sea, ya tienes que sentar cabeza y esto tiene que rendir unos frutos, estamos hablando ya de frutos económicos. Entonces muchos de los productores que estábamos en grupos, nunca descuidamos o nunca dejamos de hacer nuestra producción individual,

pero realmente el *performance* y todas estas acciones no eran redituables, no eran capitalizables. Como bien dijo Melquiades, realmente poníamos de nuestro bolsillo. En algunos casos teníamos la suerte de cierto subsidio, pero la mayor parte de las veces eso no sucedía.

DM No se cobraba la entrada.

AC No, nada, era entrada libre. Si bien el estado apoyaba y fue extraordinario el apoyo que dio, pero no encontró la manera como el administrativo organizacional se continuara y evolucionara. Por eso sí hay una fractura muy fuerte. La otra razón que hay que ver es que la sociedad se volvió más utilitaria, como que aquellos resquicios que todavía había de aquellos asuntos: *women's lib*, *peace and love*, *gay liberation*, todo ese tipo de cosas se atenuaron. Los 80 se volvieron más metalizados, en todas partes.

DM Y también en México empezó el boom de las galerías.

AC Sin duda, sí. Y además todo ese boom de las galerías y de los nuevos artistas, sin duda le deben mucho al movimiento de Los Grupos y al movimiento de arte vivo. Es más, por ejemplo, no se contempla la creación de X'Teresa, -aquí donde estamos parados-, sin ese antecedente tan importante, no se puede contemplar de ninguna manera, ni desvincular.

DM Aunque estás de acuerdo en que, el tiempo era otro, las intenciones eran otras y no hay un antecedente formal, aunque sí cronológico entre los grupos y lo que se está haciendo ahora ¿qué piensas?

AC No hay una línea conductora, no hay un eslabón conductor importante. Lo que sí creo que hay es esa actitud, ese ánimo que se mantuvo presente siempre, o sea, desde los años 70 en México no se ha dejado de hablar de *performance*. Se puede hacer o se puede no hacer, pero nunca se dejó de hablar de eso. Y eso fue, por ejemplo una presencia y una semilla importantísima para que la gente dijera: -bueno, y estos ¿de qué hablan? Porque incluso se decía como de una manera casi añorable: "¡Ah! ya no lo hacemos, ya no hay quien lo haga" pero se hablaba de ello. Incluso en algunas investigaciones voltearon la cara hacia ello y tengo que decir que incluso lo han magnificado, en el sentido de las calidades y las aportaciones, creo que tan sólo con decir que existe y apareció, tan sólo eso es importantísimo. No como para subirle de tono, desde mi punto de vista, algunos le suben de tono. Creo que fue muy importante el hecho mismo como para que se necesite exacerbarlo más de la importancia que tiene ya en sí mismo. Solito ya se sostiene.

DM ¿Cómo ves ahora todo esto? La gente que viene es nueva, uno que otro conocido...

AC Estoy muy preocupado por el arte y su difusión, también el público y

la recepción. En aquel momento quizás era un público en número menor. Aquí [hoy] lo veo como un sucedáneo del reventón, un sucedáneo del jolgorio y además como que la palabrita [*performance*] también se la apropiaron las discotecas y la comercializaron. Lo toman aquí no como una búsqueda, tampoco creo que se debe ser muy solemne con el asunto pero no lo toman como una búsqueda de las artes visuales sino como para pasarla bien un rato, eso yo veo mucho.

En cualquier campo, si tienes ganas de hacer algo, haya recinto o no haya recinto, tú lo buscas, tú lo creas. Además en todo esto de los espacios alternativos hay un terreno muy fértil.

DM En esa época [los setenta] ustedes no tenían nada de eso.

AC Realmente había muchos espacios, sí, la verdad nos dieron apoyo.

MH Todavía no llegamos, así, a que nos den Bellas Artes, "Concierto en Bellas Artes", con toda la producción tipo operístico pero para el *performance*. Eso todavía no lo tenemos.

AC No, pero sí teníamos apoyo que también hay que ver que validaba, -ahora la palabra en boga-, era importante porque si la Galería del Auditorio Nacional con todo ese bombo y platillo que el INBA acostumbraba tener, inauguraba, era suficiente. Era la obligación del estado por supuesto pero hay muchos estados o bien en muchos momentos el estado no ha cumplido su obligación, creo que en aquel momento sí lo hizo y además la prensa se volcaba, entonces, eso se validaba.

DM Y ahora no veo casi nada de X'Teresa en los periódicos y cada vez que vengo encuentro a un público diferente hay unas cuantas gentes conocidas. Los chavos vienen una vez y se van.

AC En el primer Festival de *Performance* en el Chopo [1992] yo sí veía público, de varias generaciones que estaban verdaderamente ahí, que les importaba todo eso.

Creo que el público del *performance* finalmente, como todo público, tiene fecha de caducidad, o sea a nosotros nos tocó un buen público ¿por qué? Porque la mitad del público eramos nosotros mismos, los propios artistas que estábamos muy interesados en el fenómeno, muy interesados en el lenguaje, muchos todavía seguimos, a veces no haciendo *performance*, pero sí interesados en esta -ya no tan nueva corriente-, pero yo creo que se puede hablar más que de un público permanente, de los asistentes que vienen, los asistentes en estos últimos años no son ni lo fervorosos, -yo lo veo-, ni mucho menos lo interesados como los públicos, incluso, del I Festival.

DM Sí, que era, me han dicho, el gusto, la frescura, el entusiasmo...

AC Ahora son medio diletantes, les interesa, pero de una manera muy limitada.

DM Muy snob.

AC Muy *yuppie*. Aunque no sea *yuppie*.

X Teresa Arte Alternativo
VI Festival Internacional de *Performance*
Centro Histórico
octubre de 1997.

Armando Cristeto (México, D.F., 1957). Se inició como fotógrafo en 1977. Formó parte del Grupo de Fotógrafos Independientes, y del grupo interdisciplinario Peyote y la Compañía. Ha participado en más de 70 exposiciones colectivas en México y el extranjero. En 1984 obtuvo la beca para desarrollo de ensayo fotográfico (Apolo Urbano) otorgada por el INBA y el CMF. Ha participado en foros y coloquios de fotografía. Se ha desempeñado como jurado, curador y coordinador en diversas muestras de fotografía. Actualmente es curador de la fototeca del Consejo Mexicano de Fotografía, donde colabora desde 1981.

Felipe Ehrenberg



Foto: Guillermo González

No uso la palabra *performance*, uso la palabra arte-acción

DM ¿Qué es el *performance* para tí?

FE Es una forma de expresarme. No uso la palabra *performance*, uso la vieja palabra que se usa en todo el continente [América Latina], menos en México porque somos muy agringados; yo uso la palabra arte-acción, que te indica con mayor claridad qué es la obra. A mí el tiempo me es importante. En una obra pintada, por ejemplo o incluso una instalación o una ambientación, el espectador escoge lo que ve primero y va leyendo la obra de acuerdo a su propio tiempo. En una obra-acción, uno establece como en una película o en un concierto, la secuencia temporal requerida.

DM ¿De qué partes para planear una obra de arte-acción ?

FE Hace 25 años o más, lo que me motivó fue la búsqueda de una relación distinta, más inmediata con el espectador. Una obra pintada, esculpida o grabada se desarrolla en la intimidad de tu estudio, que luego entregas a los muros de un recinto y te apartas de la obra, lo que acontece entre la obra y el espectador ya queda fuera de tus manos. Yo soy un hijo de mi tiempo, producto directo de mis vivencias y de la época en que vivo y desde un principio no tuve inhibiciones para priorizar la pintura por encima de la comunicación creativa, yo privilegio lo que me interesa que es la comunicación y por alguna extraña circunstancia tengo una facilidad para comunicarme visualmente, pero no es mi única facilidad, por lo tanto me interesa mucho enunciar mi comunicado de manera directa. Una obra-acción te permite eso, te permite hacer reaccionar de manera inmediata al espectador, al público.

DM ¿Crees que está interrelacionado el teatro con el *performance*, o es algo completamente diferente?

FE En inglés arte-acción se aplica a todas las artes escénicas. Yo empiezo a hacer arte-acción porque me es insuficiente el lenguaje netamente visual, plástico y al incorporar el elemento tiempo y mi presencia personal, necesariamente tengo que aprender del teatro e incluso de cualquiera de las otras artes escénicas, danza, teatro, música, no hay fronteras claramente delineadas.

Carlos Zerpa, de Venezuela, por ejemplo, es un artista plástico que requirió de lo verbal, de la literatura oral para poder expresarse, pero es un plástico, sus obras son eminentemente plásticas. Muchos de los brasileños hacen obra eminentemente musical, en todo caso el arte-acción no es ni plástica, ni teatro, ni danza, ni música sino todo junto, ni lo rechaza ni se

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

asume como tal, es un ámbito difícil de clasificar, por lo tanto puede llegarle al espectador sin los preconceptos que rodean a cualquiera de las otras artes. Al que está acostumbrado al teatro clásico o al teatro ortodoxo, -te escapabas de la ortodoxia-, lo atacas de otra manera. Lo mismo en la música, la danza, no es una actividad protestante, es una actividad que se acumula a las otras artes para poder ampliar los rangos, las avenidas de expresión. Mucha gente lo toma precisamente porque cree que con eso asume una actitud de *epater les bourgeois*, frase que tienen los franceses para eso de "andar espantando a cristianos."

DM Ese tipo de público no lo ve.

FE En el mejor de los casos no lo ven, en el peor de los casos te maltratan, yo nunca lo hice como protestante sino porque las otras [artes] fueron insuficientes y se extendió de manera orgánica normal, de mi necesidad de expresarme.

DM ¿En tus inicios estuviste con Jodorowsky? ¿Cómo fueron los inicios de las acciones en México?

FE Ahora los tiempos han cambiado un poco, sobre todo en países desarrollados, ya se enseña la modalidad, pero antes no, antes era una necesidad ir inventando un camino tuyo. Eso es lo que establece no sólo los parámetros del arte-acción sino también su diversidad y sus distintas ramificaciones. Soy hijo de mi época, afortunadamente puedo decir que ya abarco buenos años, he sido artista profesional más de 35 años y en esos años, México como cruceo histórico de culturas y de cosas nos ha permitido, sobre todo a los que vivimos en el centro del país, ser pasado inmediato de una cultura muy importante para el resto de Latinoamérica. Somos un imán para muchos latinoamericanos. Una de las personas que fue decisiva en mi formación, en este sentido, directamente relacionado con el arte-acción fue Alejandro Jodorowsky. A su proposición teatral le llamó Teatro Pánico. Fue uno de los grandes desobedientes de la cultura en el mejor sentido de la palabra.

El que mejor supo desobedecer el dogma que se va estructurando es Mathias Goeritz, fue muy importante para mí porque lo conocí desde pequeño, era muy amigo de mis padres y desde muy pequeño estuve expuesto a la forma que tenía de acercarse al arte, de crear. Por un lado, era totalmente antisolemne, jocoso y lúdico, también era sistemático, disciplinado y sabía como fundamentar todas sus desobediencias, de ahí mi texto se llama *La desobediencia como método de trabajo*. El método es la disciplina necesaria para poder vertebrar tu desobediencia. Yo soy sumamente respetuoso y obediente de los cánones del arte, de los hospitalarios, pero no puedo tolerar los restrictivos y la verdad es que el arte como concepto es más bien hospitalario que restrictivo. A mí me

causa mucha sorpresa cuando cualquier persona que se dice amante del arte "le choca algo", o se espanta con algo o se sorprende, lo que quiere decir que no entiende el arte, no sabe.

DM ¿En qué situación crees que está México con respecto al arte-acción a nivel mundial?

FE Te puedo contestar de dos maneras, en lo personal no me interesa en lo más mínimo compararme con el resto del mundo porque el arte-acción debe responder a su propia dinámica, contexto y nivel. La realidad de México no es la de París o la de Japón. Casi todo el arte-acción [de otros países] sale del territorio de la poesía y la literatura, mientras que en latinoamérica sale del terreno de las artes plásticas. En la medida en que el arte-acción mexicano parte -casi todo- del territorio de las artes plásticas, sí creo que podemos aportar al discurso del arte-acción a otras grandes capitales de los mundos desarrollados y en vías de desarrollo donde el arte-acción surge de los otros territorios. Una de mis obras más recientes, la que hice en Los Angeles dentro de *Terreno peligroso/Danger Zone* [1995] fue calificada como una obra casi perfecta de arte-acción y esa misma la presenté en México y no tuvo ni un sólo comentario ni crítica o crónica de ningún tipo. Tienen [los artistas] que preocuparse por aportar a su propio entorno, a su propio contexto, no tienen por qué andar apantallando a galeros ignorantes. El arte no se trata de eso, muchas de las cosas que están haciendo en el Ex-Convento de Santa Teresa, desde que lo asumió la nueva dirección [Lorena Wolffer]¹, no es más que *yuppies* tratando de espantar a *yuppies*.

DM ¿En qué momento decides hacer acciones?

FE Hice varias acciones; presenté una exhibición que se llamó *Umbras y penumbras* en la Galería Metropolitana (1983). Esa muestra no podía presentarse como cualquier otra [por el tipo de obra realizada sobre papel canson negro], por lo tanto oscurecí, sellé las ventanas completamente, apagué todas las luces y puse unas cajas con linternas a la entrada para la inauguración. Invité a Evodio Escalante y Alain Derbez, tenían un grupo que se llamaba La cocina² (hacían música), para que tocaran esa noche. El públi-

1 X' Teresa Arte Alternativo. Eloy Tarcisio fue su primer director en 1993 cuando el Convento de San José, Ex Templo de Santa Teresa la Antigua (ahora llamado Ex Teresa Arte Actual), albergó el proyecto cultural del INBA y posteriormente de junio, 1996 a junio, 1998. Lorena Wolffer lo dirige de octubre de 1993 a junio de 1996. Actualmente lo dirige Guillermo Santamarina.

2 Grupo integrado por: Chac, Ma, Eliana Montaner, Jazzamoart, Alain Derbez, Eduardo León, Rodrigo González, Jaime López, Evodio Escalante, Henty West, Miriam Moscona, Beatriz Navarro, Luisa Fernanda González y aledaños [sic]. La cocina. *Tertulias, contubernios y festines*. Ed. *La flor de otro día*. Callejón sin salida, noviembre, 1983, catálogo: *la calle ¿adónde llega?* de Herve Fisher, Museo de Arte Moderno, INBA, p. 5, 61

co accedió no solamente a una exhibición de obra pictórica sino a una obra-acción mía, pero nadie la ubicó como tal.³

Mucho antes había hecho en las Pérgolas de la Alameda una exhibición que se llamaba *Kinecaligráficas* [1966], arte kinecaligráfico, kine es movimiento y caligráfico -porque también estaba yo pisando otro territorio-, el de la poesía concreta y usaba muchísimas letras, frases, en fin, jugaba con letras pero también hacía de las imágenes glifos y eso era lo caligráfico de tal manera que te tenías que mover de manera distinta en los espacios de adentro. La galería pedía al artista que presentara la exhibición y precisamente para esa presentación me conseguí una escalera de burro, me subí al burro, hasta arriba y empecé a dialogar con el público con una serie de letreros escritos que había impreso, ¿para qué?, para condicionar sus reacciones: risas, aplaudan, mófense, y daba yo indicaciones, entonces dije toda una serie de cosas desconectadas. El dadaísmo es un antecedente importantísimo para el arte-acción.

Yo nunca fui un fanático de la documentación por lo tanto han sido pocas las cosas que he registrado de mi trabajo. Otra obra-acción que hice, a mediados de los setenta, con *arte de rumor*: yo escribía con palabras toda una serie de obras que había hecho, algunas eran obras pintadas, por ejemplo, tenía una obra que medía dos cuadras de largo y dos pisos de altura y toda la parte de abajo era en amarillo, toda la superficie de arriba era en rojo, una obra enorme y una persona que la camina, se tarda en esas dos cuadras, en la parte de en medio tiene una serie de rayones en la tela, porque está hecha en tela, secciones de tela, surgen toda una serie de bolsas con pintura roja, parece sangre. Esa obra no existe, es una obra que yo te estoy contando en este instante...

En el 76, me invitó a exhibir la Universidad Veracruzana en Xalapa. Decidí abarcar dos lugares, uno, las galerías de la universidad en el centro y la otra la galería del IFAL de Xalapa, entonces declaré el espacio entre las dos galerías, *Zona de arte*. Anuncié que todas las tardes a las 5.00 p.m., en equis esquina habría obras-acción mías y me fui a mi casa. La gente que me veía después me comentaba: "oye, lo que hiciste el otro día fue padrísimo, esa golpiza que le puso la señora al cuate, que chistoso se veía". Yo no me lo esperaba, eran cosas que sucedían en esa esquina. También hice unas zonas de arte parecidas en el 73 en la Galería José Ma. Velasco, con motivo de mi exhibición *Chicles, chocolates y cacahuates*, así se llamó y esas zonas de arte tenían enfocadas unas cámaras fotográficas, que registraban lo que sucedía en ese momento en la zona de arte. En Bellas Artes

3 "[...] A falta de contexto me tildaron de loquito[...]" Ehrenberg, Felipe. *Pretérito imperfecto/Past Imperfect*, México, 1993, La Sociedad Mexicana de Arte Moderno. Pag. 70

en esa época también hice unas obras-acciones, incluso vino la policía porque tenía yo a cuatro luchadores enmascarados dándoles vueltas, con una linterna en la mano a las cuatro columnas que sostienen el frontón de la entrada del Palacio de Bellas Artes, todas estas son piezas de obra-acción.

DM Pero en las que tú no haces la acción, tú provocas, las causas...

FE La definición de obra-acción no es necesariamente que tú la hagas. La acción se lleva a cabo en el momento en que te lo cuento, no te diste cuenta, te acabo de hacer una obra-acción en este instante.

DM Es acción, pero es conceptual.

FE **Las obras-acciones todas son conceptuales, todas.** Lo que pasa es que estás confundida todavía, yo te describí una tela de dos cuadras de largo y tú fijaste tu atención en un cuadro y perdiste de vista que, lo que estaba haciendo enfrente de ti, era una obra-acción para ti nada más... la obra-acción es el acto de contarte.

casa-estudio-restorán
Colonia Portales
11 de enero, 1996.

Felipe Ehrenberg (México, D.F., 1943). "Neólogo." Artista plástico. Estudió pintura y grabado principalmente con Mathías Goeritz y José Chávez Morado. Desde el inicio su carrera ha tenido características eclécticas y experimentales en: pintura, escultura, gráfica, arte ambiental, instalación, libro-objeto, arte-objeto, arte-correo, arte-acción (*performance*) y de medios. Es teórico, ensayista, columnista especializado, ha impartido cursos y seminarios sobre promoción cultural, administración profesional del artista, muralismo colectivo y labor editorial. Se autodefine como "neólogo". Es fundador y participante en el Grupo Proceso Pentágono y posteriormente en el Consejo Mexicano de Fotografía. Ha recibido las siguientes distinciones: Beca Guggenheim (1976), Fundación Fulbright (1990), Medalla Roque Dalton (1986). En 1991 fue honrado con la preseña del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a creadores experimentados, en 1993 es designado miembro del Sistema Nacional de Creadores, nombramiento reiterado en 1997. Ha realizado cerca de un centenar de exhibiciones individuales y ha participado en innumerables colectivas, especialmente experimentales en México y las principales capitales y ciudades del mundo.

Roberto Escobar

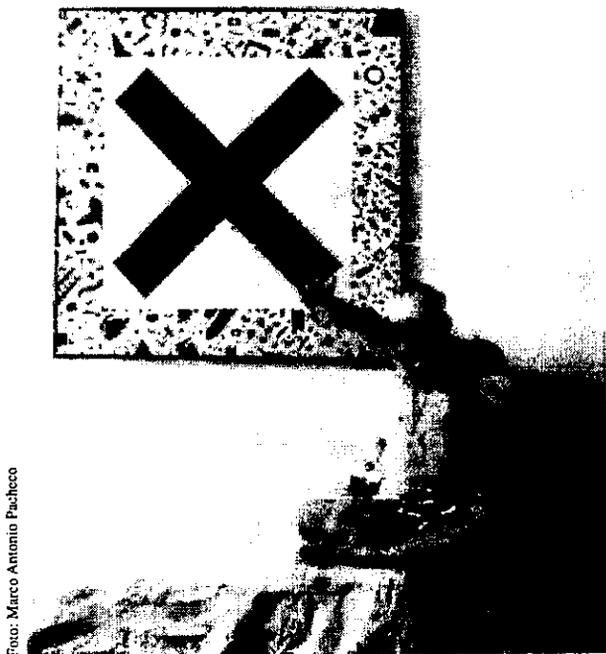


Foto: Marco Antonio Pacheco

Todo era un enorme juego, toda la sangre, la violencia

DM Vamos en una "pesera"... esto es una "entrevista-performance..."

RE El primer evento que hice fue en la Escuela de Iniciación Artística No. 2, INBA, lo hice con compañeros que también estaban estudiando, Salvador Parra y Violeta Macías. Se nos ocurrió hacer algo que se llamó *El nacimiento del fenómeno* (1987), era una pequeña acción llena de líquidos, bolsas de plástico, sangre. Lo más divertido de todo esto es que los elementos que yo utilizaba eran completamente caseros: spaghetti o linaza hervida que parecía como baba, colorantes vegetales. Es lo que mucha gente no ha entendido, el concepto de El Sindicato del Terror, que nació junto con ese *performance*, era un concepto muy casero, muy "vamos a jugar a espantarlos, vamos a hacer las cosas más grotescas, las más torcidas y vas a ver cómo van a poner cara de ¡qué horror! y nos vamos a divertir mucho". Además en ese momento ese tipo de cosas eran adrenalina pura. Estaba yo muy inspirado en la película alemana *Freaks* [*Fenómenos*, de Ted Brauning, años 30]. Había visto sólo unos cortos, los veía varias veces. Todo esto fue después de la Fura dels Baus¹, a quienes considero como detonadores de todo el movimiento de *performance* en México y yo me vi completamente influenciado por ellos. Todo el concepto estaba planteado en estos líquidos, en estas imágenes muy fuertes, cuerpos desnudos, ¡cómo me encantaba hacer desnudos!, tengo la fijación por hacer desnudos, inclusive mi mamá y la gente decía: "¡Ah, Roberto Escobar se va a desnudar!", siempre, en algún momento del *performance* me quitaba la ropa, hasta la fecha, lo hago.

Estorba la ropa... aparte la desnudez es como un tabú, eso es buen cierre para los eventos o muy buen catalizador, verte desnudo y envuelto en cosas o embarrado ¿no? No eran eventos nada más por jugar sino que siempre estaban hechos con un trasfondo. En primer lugar el método, por ejemplo, el evento estaba dividido en partes, primero era un prólogo, y desembocaba en un epílogo, había entre actos, manejados de una forma muy teatral. Otra de mis influencias fue Robert Wilson, director de teatro norteamericano que es la vanguardia escénica pura, en obras como *Einstein on the beach* y *La vida y obra de Joseph Stalin*, Wilson maneja el tiempo en

1 *Fura dels Baus*, grupo catalán de teatro de vanguardia. Se presentó en México por primera vez en 1987 en el Auditorio Nacional. En su segunda visita a México su trabajo, mucho más enfocado al teatro, es ahora una empresa en expansión que tiende más al espectáculo comercial. Su obra *Fausto*, se presentó en el Teatro Metropolitan en 1999, con todo un aparato publicitario y éxito de taquilla pero mucho menos impacto.

dimensiones distintas, hay obras de él que llegan a durar hasta tres o cuatro días en las cuales las acciones son muy lentas. Eso nos inspiró mucho. Después se integraron [al Sindicato del Terror] Claudio, Eric del Castillo, Carlos Salom, Carmen Arellano, Carlos Jaurena. Ahora la mayoría se dedican a otras actividades. Algo interesante fue que todo era un enorme juego, toda la sangre, la violencia. Muchas de las imágenes obviamente se referían a imágenes religiosas, de un ambiente familiar que desencadenaba en violencia o en tragedia, por ejemplo en *El lugar donde se escuchan las voces de los niños muertos* (1988), *performance* que presentamos en el Salón des Aztecas, era un hombre que quedaba afectado psicológicamente al enterarse de que su esposa había fallecido con su bebé, que era su único hijo, entonces él obsesionado había abierto a su esposa (muerta), había sacado al bebé y lo había colgado en mitad de su cuarto y ahora lo conservaba con una serie de objetos. Entonces el *performance* que también funcionaba como instalación era muy grotesco, lleno de bolsas de plástico y de objetos de niños, un muñeco que supuestamente representaba al bebé, terminaba destruyéndolo, le salía sangre por todos lados, muy *shocking* ¿no?

Recurríamos mucho a esas imágenes que eran para impresionar. Lo más curioso es que la relación con mi familia no tenía nada que ver con lo que yo planteaba. Mi familia es perfecta, mi mamá me daba para comprar materiales, ella misma participaba. Estaban también mi sobrino, mi tío era el que se encargaba de llevarme, mi hermano de recogerme, mi mamá algunas veces me ayudó con el vestuario, todo era trabajo de familia, involucraba a todo el mundo en el concepto. Después el Sindicato del terror fue evolucionando, quisieron modificar muchos de los elementos, Jaurena empezó a trabajar solo; a Eric del Castillo ya no le parecía que hubiera tanta gente, llegamos a estar 30, ya era un caos, me terminaron hartando y los mandé a todos al demonio... Empecé a hacer mis eventos solo, en esta etapa recurrí a las imágenes religiosas como San Jorge y el dragón en *La cruzada de los niños*², fueron mis nuevas obsesiones. Combinaba imágenes en aquel entonces realistas-socialistas, todo era "comunista" y al mismo tiempo imágenes religiosas. Algunos resultaron exitosos, otros no me gustaron, armar eventos solo no era tan fácil.

DM ¿Ahora haces acciones solo?

RE Sí, el Sindicato del Terror está muerto. Uno de los últimos eventos lo hicimos en el Centro Cultural Santo Domingo. Volví a armar al grupo, pero ya no fue lo mismo que antes, "con esto se acabó", en aquel entonces Carlos

2 *Performance* que presentó en el Museo de Arte Carrillo Gil en noviembre de 1990, dentro de las Jornadas de *Performance*. Se compuso de un prólogo: *La imagen de Dios*. Cinco escenas: *La mitad de la tierra*, *La guerra santa*, *San Jorge y el dragón*, *Revolución y concreto* y *Lamento*. Epílogo: *La imagen de Dios*.

Salom iba a montar una exposición de fotografía de todo lo que había sido el Sindicato del Terror y no se hizo, finalmente se hicieron los puros eventos.

DM Una definición tuya de *performance*...

RE **Más que definición, lo interesante es realmente transformar imágenes mentales o conceptos, darles un concepto escénico y que ese concepto se convierta en toda una experiencia, no solamente para el público.**

Av. Insurgentes, transporte colectivo Metro y microbús
San Angel
21 de agosto de 1997

Roberto Escobar (México, D.F., 1967). Artista plástico de formación principalmente autodidacta. Ha expuesto de manera individual y colectiva desde 1987. Ha realizado arte objeto, escultura, instalación, *performance* y video en muy diversos foros: museos, galerías, centros culturales, discotecas, teatros, escuelas de arte, bares, librerías, centros universitarios, aparadores comerciales y casas particulares. En 1987 fundó y dirigió al grupo El sindicato del Terror que presentó acciones hasta 1990. Pintó los murales del Disco Bar Rock Stock (1992) y Boutique Dancing (1993). En radio (arte) participó en Rock 101 con diversos programas de 1989 a 1993; en 1997 en 100.9 de FM. Como D.J. se ha presentado desde 1993 hasta la fecha en bares y discotecas.

Yo soy cien por ciento objetual.
El arte conceptual, no lo niego, pero me es ajeno,
no me interesa en lo más mínimo

DM ¿Cómo empezaron a hacer acciones?

MF Alejandro Jodorowsky, llegó a México a fines de los 50, era mimo de Marcel Marceau y llegó a Bellas Artes, alguien le sugirió que diera clases de mímica en Bellas Artes.¹ Se quedó en México como maestro, él sí tenía, desde siempre, inquietudes de hacer su propio trabajo teatral, tenía ganas de ser director de teatro, formó un teatro y comenzó a hacer teatro.

DM ¿Tenía conciencia del *happening*?

MF Por esos años él había ido mucho a Europa, estaba informado como todos nosotros. El *happening*, no es un invento, es una cosa que existe desde hace mucho tiempo, incluso la palabra todavía no estaba tan difundida. Alejandro cambió el nombre por "efímeros", "teatro efímero"; nunca habló de *happening*.

Su espíritu como director de teatro era encontrar obras que le parecían, sobre todo, visualmente válidas, era un director pero también pudo haber sido un gran coreógrafo. Su gran preocupación era el movimiento de las personas en el escenario, las posturas, los agrupamientos de los actores, tenía ese gusto por la escena. Siempre se le criticó el que no seguía fielmente la obra de los autores, los acontecimientos que sucedían a partir de esa obra no correspondían al espíritu de la obra original sino que era una creación a partir de un texto. Esa creación muchas veces incluso era contradictoria, el autor era un pretexto para reinventar, por supuesto él mismo no sabía qué iba a pasar. Cada vez que se iba a montar una obra leíamos todos en grupo y después la obra se iba creando a través de muchos ensayos, de ocurrencias que él iba teniendo o que aceptaba de cualquiera de los miembros del grupo.

En la primera obra que montó llamó a Rafael Coronel. Yo había presentado una escenografía para *La Dama de las Camelias* y estaba muy picado por hacer teatro por dos razones: primero porque mi familia materna viene del mundo del teatro, mi abuelo era el dueño del Teatro Ideal, lo había construido y era empresario teatral. Yo de chico viví mucho en los camerinos, los palcos, en fin, todo ese mundo. Hubo un primer detonador, digamos, del teatro en México, el cambio, el equivalente de la Ruptura con el teatro que se montó bajo la inspiración de Octavio Paz, que se llamó,

1 Ver entrevista a Raquel Tibol.

Poesía en voz alta². Uno de sus grandes aportes también era un intento de modernizar el teatro, de poner escenografías de artistas modernos, como por ejemplo Leonora Carrington, y sobre todo Juan Soriano³. Yo tenía muchas ganas de entrar a eso pero se acabó. Entonces cuando Jodorowsky me llamó dije: ¡qué maravilla!, por fin voy a poder trabajar en teatro.

Tanto la formación de Octavio Paz y su consecuencia, Poesía en voz alta, tienen raíces surrealistas, desde la puesta de Leonora Carrington y demás. Alejandro también, pues el surrealismo había sido la última vanguardia válida de Europa, él se había formado un poco en el surrealismo, como admirador.

El surrealismo por un lado tiene el mundo de lo fantástico y por otro, lo que sería la espontaneidad, lo automático, el automatismo, si juntas estos dos elementos, te da una descripción de lo que era el teatro de Alejandro. El primer teatro que formamos se llamó "Teatro de vanguardia" y después de un viaje en el que Alejandro estuvo con Arrabal y Topor, un francés con el que formó un movimiento pánico (a partir del Dios Pan), le puso: Grupo de teatro pánico. El dios Pan es ese que anda persiguiendo ninfas entre otras cosas.

Con Alejandro hice unas 20 escenografías. En ellas éramos siempre: Lilia Carrillo, vestuario y yo, escenógrafo, pero como Lilia era mi mujer trabajábamos juntos, era un trabajo en común. A este tipo de teatro, por lo inesperado y además por la facilidad con que se improvisaba, los medios oficiales le tuvieron mucho miedo y actuó muy duro contra este grupo teatral, hubo censura.

DM ¿Dónde eran esas funciones?

MF En diferentes teatros, porque nunca había dinero, no había patrocinio de Bellas Artes, no había FONCA, entonces montar una obra era caro, porque implicaba la renta del teatro por un mínimo de 15 días, anuncios, federación teatral, había gastos de escenografía y vestuario, música y demás. Durante los primeros cinco años no hubo ninguna obra que recuperara su inversión.

DM ¿Y no iban los cuates?

MF Sí, pero los cuates van gratis, teníamos funciones con seis o siete gentes... era más bien una necesidad de expresarse como artista que un negocio, por el gusto de hacer teatro y Alejandro como director se divertía como loco, inventaba escenas, ponía todo lo que se le ocurría.

DM Una de la que se acuerde...

2 Ver en texto introductorio (Panorama en México), lo que al respecto dice José Luis Ibáñez.

3 Un colaborador muy cercano a Juan Soriano para la elaboración de estas escenografías fue Tomás Parra, que años después fundaría y dirigiría El Foro de Arte Contemporáneo.

MF Digamos que dos de las más importantes en ese sentido son *La sonata de los espectros* de Strindberg y *La ópera del orden*, fueron las más creativas. La primera se estrenó y después no se volvió a presentar al público; la segunda ni siquiera nos dejaron estrenarla...

Cuando inauguramos el Deportivo Bahía, ahí sí le echamos ganas porque hubo un poco de dinero para hacer el gran espectáculo, fue un apoyo de Gelsen Gas. Creo que fueron más de mil gentes a la inauguración. Estaban todos los actores de la compañía de teatro, Javier Francis, bailarín de teatro con su grupo, estaba la mujer en turno de Alejandro, que hacía cine. Ella hizo un cine sobre cinta velada con tinta china y eso se proyectaba contra el mural, con música viva. Mientras se recitaba el poema⁴ pasaban cosas. Alejandro era el personaje central, tenía que bajar en helicóptero, empezaba la música, empezaba todo aquello y los reflectores sobre el mural, la gente enfrente.

Tres horas antes de inaugurar estábamos ensayando, Alejandro tenía que bajar por una cuerda desde el helicóptero y de repente que baja de más con el helicóptero al agua, explotó el motor, saltaron las aspas y cuando llegó la gente vio el helicóptero todo roto en medio de la piscina, eso fue parte del *happening*. Al centro de la alberca había una plataforma en donde iba a pasar la danza, y quedó en una orillita.

DM Raquel Tibol cuenta que en los camerinos había muchas parejas...

MF Habría que reconstruir el escenario físico, el mural medía 100 mts. que cubría una pared de vestidores, estaba a una altura de aproximadamente 3 mts., abajo todo era puertitas, vestidores, estaban iluminados. Entonces de repente se abrían las puertas y en todos teníamos actores, bailarinas, lo que fuera y todos hacían algo, ejecutaban algo, lo que quisieran, como una cosa de la vida y había gentes moviéndose siempre en plan estético y como cada puertita era diferente alguien podía figurar que acuchillaba a otro, o que estaba besando a alguien. Parte de la función del *happening* era la creación en el momento, cada actor o cada participante tenía que inventar, improvisar su acto. Casi siempre había música de jazz, batería, entonces iban haciendo cosas.

En otro *happening*, creo que el último, pasaba un doctor y sacaba sangre a todos los actores y la echaba en una copa que se llamaba Alejandro, como una cosa surrealista, simbólica, chupando la sangre de sus discípulos, comunión en otra forma. Todo ese tipo de símbolos es lo que molestaba a la gente, lo que los agredía. No había desnudos ni pornografía, no había nada que justificara la censura, eran actos conceptuales, ideas ejecutadas de equis manera. El hecho de espantar al espectador de *epater*

4 *Cantos de Maldoror* de Lautreamont.

les bourgeois, era claro, era uno de los elementos clásicos del arte moderno como lo fue el surrealismo.

Recuerdo que uno de los primeros que se hizo como efímero fue el de la Academia de San Carlos. Los espectadores fueron los alumnos y algunos amigos invitados pero no era abierto al público. Me acuerdo de cosas sueltas. Como siempre la preparación del escenario me tocaba a mí, entonces Alejandro me pidió una tina, un piano, etc. Quería tal cosa y había que conseguir lo que hiciera falta. La decoración de fondo era una pared llena de tortillas clavadas, medio secas y el chiste era que soltábamos 100 ratas blancas ligeramente hambreadas para que subieran a comer al escenario. Había una actriz que, por ejemplo, se tenía que meter a bañar en la tina pero la tina estaba llena de pulpos, entonces se metía y salían un montón de pulpos muertos. Había un actor que le decían "el loco", que sí agarró una paloma viva, la destazó y se la comió delante del público. Hubo un piano que fue roto a hachazos, creo que en ese me tocó participar. Yo tenía una modelo vestida con varias capas de ropa blanca y me tocó ir desnudando pero no quitándole la ropa sino cortar pedazos, y sobre la tabla ir clavando pedazos de ropa (blanca, roja, negra), ir haciendo como un cuadro, luego con pintura y la ropa hacer un cuadro abstracto, todo eso mientras corría la escena. El hecho de estar participando te hace estar profundamente concentrado, los que pueden tener memoria son los que estaban abajo viendo.

Hubo otro en la Sala Villaurrutia, que estaba en la Unidad del Bosque. Ahí es donde, por ejemplo, me tocó hacer un cuadro de *action painting*. Ahí el *happening* fuerte fue cuando íbamos entrando, había un gran grupo que no nos quería dejar pasar y empezaron a apedrear el teatro y a apedrearnos a nosotros, nos metimos, entró el público que pudo y entonces se pidió ayuda. Llegó la policía, entonces el *happening* se desarrolló con dos hileras de policías de un lado y otro de las bancas y en la puerta del teatro. Tuviimos que escaparnos por una ventana de atrás porque estaba no sé si Acción Católica o Pro vida, un grupo de estos, estaban enervados.

Alejandro hizo un tercero, creo que en el teatro que era de Margarita Urueta, en la calle de Puebla, donde los actores se sacaban la sangre y se la tomaban. Cada quién se inventaba su propio acto, otros se unían a Alejandro en la idea general pero no había un guión, era improvisación total, como una locura colectiva, se rompían cosas, todo pasaba.

DM Pero siempre en un escenario.

MF Siempre en un escenario, nunca en la calle. Siempre escondidos. Años después llegó eso a la calle pero llegó de otra manera. En el lapso de 1960-65 lo mismo se inauguraba un mural, hacíamos *happening* y teatro. Fue un fracaso económico todo su teatro. La otra vanguardia que

había –como la competencia– era de Gurrola en la Casa del Lago, estos fueron los dos movimientos que conformaban un teatro que no tenía nada que ver con el teatro tradicional. Tiempo después Alejandro se fue y cuando regresó empezó como a montar las mismas obras; esta segunda entrada al teatro dio como resultado que tuviera público y al haber público ese teatro sí le hizo ganar dinero y con ese dinero hizo la película *Fando y Lis* de Arrabal; después de ésta consiguió un productor e hizo *El topo* que tuvo gran repercusión, incluso llegó a estrenarse en Broadway. La tercera película en la que me tocó intervenir se llamó *La montaña sagrada* y te podría decir que fue un gran *happening*. En esta película una de las cosas que se le ocurrió y que fue lo que le causó prácticamente su salida de México, -no lo expulsaron pero le pidieron que se fuera- fue que una penitente llegaba de rodillas a la Villa y cuando estaba frente a la Virgen de Guadalupe, se desnudaba. Se enojó el abad Shculenburg, la CJM, la Asociación de Charros y empezaron a sacar letreros, pancartas, anuncios en los periódicos pidiendo la expulsión de Alejandro. Después hizo *Santa Sangre*...

Para mí, en ese entonces era tan efímero, tan *happening*, hacer la película como hacer las obras de teatro, como hacer los famosos *efímeros*, todo era un mismo mundo.

DM ¿Se sabía de los *happening* que se hacían en Europa y Estados Unidos, o no?

MF Sí, pero por revistas. Algunas veces fui a Estados Unidos o algún otro país, pero a mí nunca me tocó ser espectador... sí, sí fui espectador de uno, y ahí Mathias tiene que ver.

DM Según sé Mathias Goeritz hizo acciones.

MF Mathias Goeritz me pidió que le llevara una escultura para una exposición que iba a tener en Nueva York, era una serpiente de madera que por cierto no cabía y tuve que serrucharla. Al llegar allá tuve que parcharla y restaurarla para que no se notara. Me invitó a la inauguración, hubo un gran *happening* que él hizo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). *La máquina que se destruye a sí misma, Homenaje a Nueva York*, MoMA, [Nueva York, marzo de 1960], era una escultura de Jean Tinguely [escultor suizo], que medía 10 o 15 mts., estaba calculado que empezara a moverse aquella máquina cinética, e iba desbaratándose hasta que quedó en nada. Tinguely estaba en la misma galería donde estaba Mathias y él iba a hacer un acto simultáneo que consistía en pararse en la puerta del Museo de Arte Moderno (MoMA) con su gabardina, hacía frío, con unas bolsotas, iba sacando papelitos de china en donde protestaba contra Tinguely, decía que ese era el arte de la basura, que no tenía por qué ganarle al arte de todos

los tiempos, al arte con contenido místico, había que regresar al arte de las catedrales.⁵ Era la contra. Esto servía para crear polémica y apoyar a Tinguely, era de común acuerdo. Era un acto absolutamente individual, pero un acto de *happening*.

DM ¿Por qué ya nadie siguió haciendo esto?

MF Bueno, porque como siempre ha pasado en la historia, el país se transforma, la gente crece, se casa, se va de México. De repente todos están cerca y luego todo mundo quién sabe dónde acaba. Muchos de los que te he platicado ya están muertos, otros enfermos. Estamos hablando de principios de los 50, en los 60 todavía todos, sin excepción, vivíamos en la Roma, en la Condesa, en la Juárez, las galerías estaban todas en la Juárez, los cafés, como que había una comunidad. Cuando eres joven el tiempo no existe y a medida que vas madurando llega un momento en que el tiempo empieza a contar, entonces ya no es tan fácil perderlo. No importaba ganar dinero, ni hacer obra, no había la exigencia que hay actualmente. Nadie tenía coche, todo mundo viajaba en camión, era otro México.

DM ¿Hubo alguna influencia o relación con el movimiento de Los Grupos que surgieron posteriormente?

MF Este grupo del que te hablo nunca se llamó grupo, nunca actuó como grupo, era un conjunto, los que no participaban en él nos llamaban "la mafia", dicen que era muy cerrado, nosotros no sentíamos que fuera así, sentíamos que cualquiera que tuviera tantito talento se jalaba, pero sí era

5 Manifiesto de Mathias Goeritz :

¡Por favor deténganse!

¶aren las bromas estéticas calificadas de profundas. ¡¶aren el aburrimiento de otro ejemplo de arte folclórico egocéntrico! Todo eso se ha vuelto pura vanidad.

Hoy es Jean Tinguely quien quiere hacernos creer que su *Homenaje a Nueva York*, nos conduce a una realidad maravillosa y absoluta. Pero descubrimos que nada ha pasado desde los momentos decisivos de Dadá. Sigue dominando la misma miserable realidad neurótica que, por fortuna, nunca llegó a ser absoluta. No es cierto que necesitemos aceptar la inestabilidad. Ese es de nuevo el camino fácil. Necesitamos valores estables. ¡Seamos consecuentes! ¡Honremos la tradición de Hugo Ball! Vayamos adelante para dar el paso definitivo, el más difícil, el del Hombre Nuevo de Huelsenbeck ¡De Dadá a la fe!

¶or supuesto es difícil creer que DIOS fue declarado muerto. Resulta más fácil vivir sin DIOS, sin catedrales, sin amor. El inconformismo se vuelve más fácil de enfrentar que la Biblia, la vulgaridad funcional nos parece más accesible que las catedrales, o el sexo más fácil que el amor. Y conforme las vías fáciles se ponen de moda, la totalidad de nuestro arte moderno se hunde en una triste situación.

Es un hecho que el ser humano no está constituido sólo para racionalizar. También lo está para creer. Cuando cree se vuelve capaz de realizar el trabajo más importante.

¡Necesitamos fe! ¡Necesitamos amor! ¡Necesitamos a DIOS! ¡DIOS significa vida! ¡Requerimos leyes definitivas y los mandamientos divinos! ¡Necesitamos catedrales y pirámides! ¡Necesitamos un arte mayor significativo! No nos hace falta otra autodestrucción gratuita.

Nueva York, 17 de marzo de 1960.

Tomado de: Reyes Palma, Francisco, *Los hartos y el manifiesto como profesión*, CURARE, Espacio crítico para las artes, núm. 6, abril-junio 1995, p. 1

muy selecto. Era muy excluyente, así se fue haciendo la amistad de una generación que luego quisiera que era "la Ruptura". En aquellos tiempos no nos llamábamos así ni mucho menos. Pero sí fuimos una generación que le tocó transformar el sentido del arte que había con anterioridad, es decir el nacionalismo. No hay escuela, cada quien por su lado y lo que más nos horrorizaba era el grupo como tal. Me acuerdo que nos decían: a ver enseñáname un manifiesto de ustedes. **Nunca hicimos ningún manifiesto.**

En el 68 de casualidad fui a dar al Comité de lucha de artistas intelectuales. Antes de que tomara el ejército la Universidad nos dio por hacer actos culturales, la Universidad estaba en huelga y sin embargo la gente se reunía. **Me tocó a mí organizar ese mural colectivo que se hizo alrededor de la estatua de Miguel Alemán a la que le habían cortado la cabeza.** Había unas grandes láminas, muy altas de 10 a 12 mts., conseguimos unos andamios en la Universidad y corrimos la voz para que fueran a pintar lo que quisieran y poco a poco se fueron llenando las láminas, fue un arte colectivo hecho por gusto, algunos con protesta, otros con pintura muy fuerte. **Si se hubieran conservado tendrían un valor histórico, quién sabe qué hicieron con esas láminas. También fue un acto efímero, acto colectivo público.**⁶

Se nos vino el 68 y cuando salió [junio, 1968] la convocatoria de la Exposición Solar [del INBA] pensamos que era muy feo participar con un Estado que estaba ejerciendo la represión en los estudiantes y decidimos no participar con Bellas Artes en la [XIX] Olimpiada. Y dijimos: ¿Por qué no hacemos nosotros un salón independiente que no tenga nada que ver con el gobierno? [en agosto, 1968, hicieron públicas las Objeciones a la convocatoria]⁷ El primer salón lo hicimos como pudimos, con muy poco tiempo; luego el segundo tuvo también este carácter efímero. Todos los participantes -éramos como 50- teníamos cada quien un espacio como de 5 x 5 mts. y cada quien tenía que hacer una obra en papel, como papel periódico, hecha para destruirse después de la exposición, eso fue en 1969. Entonces el Salón Independiente fue como el último acto generacional en este sentido.

El acto del mural colectivo, el arte en la calle, el Salón Independiente, y el trabajar con cualquier material, dió un poco el origen al

6 "[...] en septiembre [68], un grupo de pintores demostraron su solidaridad con el movimiento estudiantil por medio de un mural improvisado y colectivo que fueron pintando durante varios domingos en los festivales populares que organizaba el Comité de Huelga en la explanada de la UNAM, sobre láminas acanaladas de cinc que cubrían las ruinas del monumento a Miguel Alemán." Tíbol, Raquel. *Confrontaciones*, Ed. Sámara, S.A. de C.V., México, 1992, pag. 152

7 *op. cit.* p. 154

movimiento de Los grupos. Empezaron a organizarse. Es el final de una época y el principio de otra.

DM ¿Qué piensa de lo que ahora se llama *performance*?

MF No he vuelto a ver nada, será la nostalgia de que todo tiempo pasado fue mejor. [Aquellas acciones-espectáculos] Eran tan espectaculares y tan violentos, tan llenos de espíritu y de ganas, que lo que hacen ahora lo siento bastante preparado, bastante concebido. Todo lo actual ya trae mucho la carga del arte conceptual, mucho. Ya no importa el espectáculo plástico, el visual sino que importa más el concepto, la idea. Yo soy cien por ciento objetual. El arte conceptual, no lo niego, pero me es ajeno, no me interesa en lo más mínimo.

DM Entre el público del *performance* no hay pintores, no les interesa ¿Por qué?

MF Porque ya no es visual. Usar tu cuerpo como un elemento de arte, -como este señor polaco [Marcos Kurtycz, q.e.p.d.], que se cuelga de ganchos y la otra francesa [Orlan]⁸ que se opera cada vez que viaja- todo eso no me importa, es derivado de un concepto, no la veo como obra de arte...

La instalación ha pegado más porque es una manera a la larga de hacer "turismo cultural", te invitan a hacer una instalación, todo mundo le entra porque es una oportunidad de moverse. Las instalaciones en general -puede haber una que otra que me guste- las siento más cargadas al mundo de lo conceptual que al mundo de lo plástico. Son efímeras en principio, no todas, pero muchas pretenden ser efímeras y lo efímero hace que los valores principales sean otros, no lo niego, pero tampoco me interesa. El teatro mismo, el teatro libre, la escenografía también era una instalación para el artista, cuando es libre, no cuando hace escenografía. La instalación actual va para homenaje a sí mismo, va para el ego, un ego que no deja huella... hay pocos egos que me convencen. El ego me convence cuando está apoyado en el arte plástico. Cuando el ego produce una pintura maravillosa, porque a fin de cuentas el autor desaparece y lo que importa es la obra, la obra supera al creador. Siento que la instalación no tiene ese objetivo de heredar a la humanidad, comunicar sentimientos estéticos, quieren comunicar sensaciones, conceptos personales, y si a ellos les importa mucho, a mí no me importa nada. Me tiene que convencer por la calidad plástica. Es una derivación, válida absolutamente, porque igual trabajas en un espacio de una tela en blanco, que en un espacio de 2 x 2 mts., el reto es el mismo. No busca conseguir un placer estético en el espectador, busca normalmente producir un mensaje, y este mensaje muchas veces lo escriben, lo explican, entonces, para eso mejor que me lo den a leer. Entonces es como ilustrar una idea y a mí me gusta más en dado caso,

8 Ver nota, conferencia Alberto Híjar.

la idea expresada por la palabra como un simbolismo. En cambio el objeto plástico no pretende comunicar ideas, pretende comunicar sensaciones, el arte no se explica, se siente y esta sensación debe ser todavía para mi generación, estética.

Cuando hacíamos con Alejandro los famosos "efímeros", nunca pensábamos que estábamos haciendo teatro, pero tampoco pensábamos que estábamos haciendo plástica, sino un nuevo género, con sus propias reglas. El *performance*, la instalación, son nuevas proposiciones que enriquecen el mundo de la plástica, pero no están en la esencia, mientras que la pintura, escultura, grabado, dibujo y demás siguen siendo un todo con sus propias reglas también.

DM ¿Lo que ustedes hacían lo relacionaban de alguna manera con Dadá, o con los futuristas?

MF En todo caso yo creo que era una herencia surrealista, claro que el surrealismo no existe si no existe Dadá, todo es consecuencia de lo mismo, es decir, el arte viene del arte y todo tiene antecedentes, nadie inventa nada, todo está ahí.

MF ¿Qué *performance* ha visto?

DM Es un mundo que me toca de vez en cuando, de casualidad, no lo busco. A lo mejor lo que pasa es que, ni modo, ya me estoy volviendo viejo, mis ideas ya son ideas del pasado y todas estas cosas nuevas no las entiendo y no por no entenderlas las voy a negar. Me da mucho gusto que lo hagan, qué bueno, algo saldrá, pero mientras, lo que voy viendo de casualidad, no me convence, pero entiendo que a otras gentes las puede volver locas de pasión, les puede comunicar y darles un lenguaje cifrado, que tiene sus propios creyentes y me parece muy bien. A mí no me interesa.

Casa-estudio

San Angel

12 de noviembre de 1996.

Manuel Felguérez (Hacienda Valparaíso, Zacatecas, 1928). Pintor y escultor. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. Su amplia formación y larga trayectoria se ha enriquecido con diversos conocimientos y prácticas que van de la taxidermia hasta la antropología. En su larga estancia en Europa trabajó en los talleres de Brancusi y Sadkine. A su regreso a México materializó sus conceptos de arte contemporáneo en lo que fue la primera obra mural con ensamblaje. Protagonizó hechos relevantes en el ámbito artístico y cultural de la década de los sesenta. Es figura principal dentro del panorama artístico de nuestro país y reconocido en el extranjero.

Renato González Mello



Foto: Archivo familiar Renato González Mello

El concepto de realismo cae hecho pedazos

RG Yo me preguntaría porqué resulta tan escandaloso lo de SEMEFO si nosotros hemos podido ver por la televisión en los últimos años toda clase de cadáveres en exhibición, lo que hacen los de SEMEFO no es violencia mas que simbólica, ellos lo tienen clarísimo. Se refieren a un imaginario violento, su relación con el arte contemporáneo en ese sentido es una relación frágil porque lo que ellos hacen en términos de arte contemporáneo está muy pasado de moda, su verdadero punto de referencia creo es ese imaginario hiperviolento de los medios de comunicación de masas o que tiene una violencia implícita muy grande. Por ejemplo, en uno de los concursos de arte joven ellos mandaron un ataúd, estaba vacío pero era un ataúd real. Tere Margolles me contó cómo lo consiguió, fue a un panteón y dijo: "Quiero un ataúd" y la respuesta fue: "Sí, ¿cómo lo va a querer?" Los miembros del jurado al verlo quedaron todos pasmados viendo el ataúd, querían dejarlos fuera, pero uno de ellos dijo: "No vayan a dejar esto fuera", realmente los sacó de onda. Era un ataúd usado sin muerto, además estaba atado con unas cadenas todas feas, lo impresionante de eso es que lo que en una película o un programa de TV resulta más que tolerable, convertido ya en una "presentación sin representación" se vuelve violentísimo. Lo que hacen ellos es algo que me parece interesante, es restituir la literalidad de ciertas cosas, por ejemplo hicieron una vez –yo creo que de lo más afortunado que han hecho– una *tableau vivant*, ellos los llaman instalaciones o *performance*, basados en famosas obras. Hicieron uno en la ENAP basado en *La crítica*, de Julio Ruelas. Era profundamente grotesco; hicieron otro que es una de las cosas más terribles que he visto basado en Goya. Eran unos empalados, supongo que no los empalaron de verdad pero en el video no se ve el truco, se veían desnudos y empalados, con el palo atravesándolos, enfrente de ellos circulaban varios personajes con rebozos y una foto de Tere a manera de máscara y enseguida Angulo disfrazado de demonio.

Yo creo que lo interesante más que estos personajes que pasaban enfrente y que el Sr. Angulo los hostigaba sexualmente, es la idea de decir cosas que vienen de la vida real, se supone que el grabado de Goya viene de la realidad, es terrible porque es realista, ese es su valor; entonces [ellos dirían]: "vamos a construir una realidad, vamos a tratar de reconstruir la realidad a partir de esta representación, vamos a convertir la representación en presentación, y vamos a ver qué pasa..." el concepto de realismo

cae hecho pedazos pero además lo que pasa es bien perturbador porque es terrible y a lo que te enfrentan no es a cosas que ocurren sino a cosas en las que crees, cosas que puedes poner en la sala de tu casa. Es lo mismo que ver la tele y mientras te comes tus *corn flakes*, ves toda clase de desgracias fingidas o reales y la verdad es que te vale ¿no?

Entonces, -en términos literarios- lo que hacen es mostrar la violencia de nuestro imaginario, es decir, la violencia que no está en las calles sino en las imágenes y en las representaciones que son socialmente aceptables, claro que a veces eso los acerca peligrosamente -en el caso del Sr. Angulo a cierto autoritarismo, hasta la fecha él sostiene que es fascista, pero lo que es curioso es que los que están alrededor de él no, es decir, esto no es doctrinario ni pragmático, no está en el centro de sus preocupaciones.

La cultura popular que nosotros conocimos en nuestra infancia para nada está libre de conflictos, es una cultura de una gran crueldad y claro, nuevamente se puede pensar en el fascismo que fue en muchos sentidos una cosa populista y que sí hizo rescates, precisamente rescató de cierta cultura popular sus aspectos más violentos, pero no sólo fue la historia del fascismo, si tu ves a Grosz, a Otto Dix, [tienen una] fascinación por el crimen sexual, estás encontrando una situación muy parecida. Y claro, hay una historiografía contemporánea que desea que Otto Dix y George Grosz hubieran sido fascistas y los hace iguales al fascismo, cosa que no fueron, y estos chavos [de SEMEFO] tampoco son [fascistas], es decir, aunque tienen todo este "culto a la violencia", no pienso que sea un culto porque no hay una sacralización de la violencia que es lo que quizá resultaría fascista. Lo que hay más que una sacralización de la violencia es una presentación. Es la traducción a términos cotidianos de lo que serían esas imágenes que sí han sido sacralizadas en efecto; es ponerte frente al hecho de que tú consideras arte cosas que son cadáveres mutilados. Yo así lo veo, y tienen toda esta propuesta del inconformismo, es de llevar la contra, no sé, a mí me parece que esencialmente está bien, muchas ganas de fregar.

DM ¿Qué piensas respecto al ritual en el *performance*? Creo que SEMEFO lo retoma.

RG Son gente muy heterodoxa, la mayoría de los artistas conceptuales que conocemos de repente pueden recurrir a cosas que vienen de la cultura popular. Su acercamiento es sumamente irónico, tiene un universo cultural en el que el ritual sí existe, vienen de rock and roll, vienen de los márgenes de la cultura, pero de los márgenes reales, su caso no es retórico. Ellos realmente se alimentaron de la cultura popular. Dentro de eso ellos siguen en una dimensión ritual muy importante, un concierto de rock es un ritual. Hay una dimensión ritual profundamente irracional, un discurso surrealizante que se filtra a la cultura popular, un irracionalismo

muy cursi, muy vanal a veces, muy evidente y de ahí pienso que en el caso de ellos, esa dimensión ritual es un intento por detener el tiempo. Tengo la impresión de que por un lado, no es ritual en el mismo sentido que lo ha sido gente que se dedica al *performance* que viene quizás de otros medios.

DM ¿Como quiénes?

RG Pienso en gente como Kurtycz, que era un tipo de lo más refinado, pues la violencia de la que él hablaba es distinta; él utilizaba un aparato cultural muy sofisticado para hablar de una violencia real, era la violencia de la guerra...

Yo creo que lo que SEMEFO hace es sofisticado, pero el origen de lo que ellos hacen no lo es, es decir, es algo que está vivo, que recogieron de la tele, no sé, y utilizan ese aparato cultural cuyo origen no tiene ninguna sofisticación para referirse a la violencia que está en el discurso público, en el discurso artístico bajo una violencia imaginaria y es una capacidad muy curiosa, son como las minas del Rey Salomón vistas a través del Nintendo. Hay mucho del Nintendo en lo que hacen, tienen por ejemplo un video que nada más es una vela clavada en el ano de alguien¹, la vela está encendida y cuando ya está a punto de terminarse se acaba el video, es un razonamiento deveras de Nintendo, es decir, catastrófico, es el apocalipsis, el agotamiento de ese tiempo es lo intolerable y entonces el ritual lo que hace es suspenderlo... no quisiera decir que es posmoderno o alguna de esas tonterías que se dicen mucho, creo que en el caso de ellos, es real. Yo creo que ellos efectivamente están usando algo con lo que de alguna manera crecimos todos, lo están convirtiendo en su cultura. Con eso se meten a los museo, pretenden que se hagan catálogos, ellos quieren ser y son artistas y punto.

DM ¿Quiénes, además de Kurtycz tienen que ver con el ritual?

RG Yo creo que hay un abuso de términos religiosos en la cultura contemporánea en general, por ejemplo lo que hace SEMEFO es una noción de ritual que si lo examinas desde otro punto de vista, no tiene ningún sustento ¿no?, es una noción muy vanalizada. En la cultura contemporánea eso pasa con mucha frecuencia, las palabras ritual y mito se dicen demasiado, por eso no me gusta mucho usarlas, es una confusión generalizada donde se

1 Una acción muy similar, la realizó Wally Stevens en Amsterdam 1978 dentro de una muestra colectiva de *performance*: *Het Verschijnsel Performance in Amsterdam*. Museum Fodor, Amsterdam, Holanda. En la fotografía aparece desnudo, con una vela encendida en el ano. Stevens caracteriza su trabajo como *soul art* (arte del alma), pero mejor descrito como: dar expresión a emociones básicas en una forma estética. Aparte de los *performance* públicos también hace *performance* en su estudio en forma de autorretratos fotográficos y los muestra a través de publicaciones. Tomado del catálogo de la misma exposición efectuada en Amsterdam, junio, 1978. La traducción del holandés fue una cortesía del ceramista mexicano, Gustavo Pérez.

oponen a: razón y occidente, términos como: irracionalidad, subconsciente, ritual, religión, fe; llega un momento en el que todas esas cosas son equivalentes entre sí. Es una significación de veras intolerable, la religión y el ritual normalmente son otra cosa. Se puede hablar de ir a un museo como un ritual en términos metafóricos, pero nada más y es una metáfora que ha perdido la mayor parte de su poder explicativo, es decir, cuando dices eso, dices muy pocas cosas, estamos hablando de nada.

Lo que ocurre entre las cuatro paredes de un museo en un *performance* es muy distinto de lo que ocurre en un ritual para hacer llover. Pero ya llevado al extremo, el arte puede equipararse con una religión, porque la gente que la adopta, adopta el arte como sentido de su vida de la misma manera que las religiones lo hacían. Para SEMEFO no hay confusión, quieren exponer en museo, que alguien escriba el catálogo, quizás vender sus obras o los derechos de autor o lo que venda, recibir premios siendo artistas.

En Marcos Kurtycz, quizá había algo de gran sacerdote, él sí de repente actuaba como gran chamán, pero en el caso de los demás, pues no, [porque] son chavos frescos que vienen de buenas escuelas y la dimensión ritual de sus vidas fue cuando acompañaban a su mamá a misa, no hay más.

DM ¿Una definición cercana al *performance*?

RG El *performance* no es una de mis áreas de mayor interés, no es mi pasión por ningún motivo.

DM ¿Por qué?

RG Porque no confío en la iconoclasia, creo que es muy natural el arte llamado conceptual porque actualmente es un arte vacío, conceptual no es, pero es muy explicable el éxito que tiene el arte conceptual en la cultura sajona, que es una cultura profundamente iconoclasta. Y sí hay elementos iconoclastas muy de fondo que vuelven al arte conceptual fácilmente en esos países, no sólo un arte posible sino el único legítimo como oralmente válido... y yo creo que detrás de esa iconoclasia está el inquisidor, está el puritano con el machete, yo no le tengo ninguna confianza.

DM ¿Y algo de los orígenes del *performance*?

RG Seguramente están en Dadá, pero lo desconozco. De los orígenes del *performance* en México deben estar en Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz, Jodorowsky, en el caso de éste último lo que fue importante es que fue dadaísta. Tengo la impresión de que en las artes escénicas y en el cine dejó una huella bastante fuerte. Los orígenes pueden estar donde sea, están totalmente dislocados, ubicados en cualquier lugar, [incluso] en el internet. Hay un supermercado cultural, esco-

ges lo que se te da gana y tú decides cuáles son tus orígenes, no es como era antes que el conocimiento de las cosas fue directo y vital... ahora tú eliges cuál va a ser tu dogma y un poco lo recreas, lo reconstruyes.

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Ciudad Universitaria
septiembre de 1996.

Renato González Mello, (México, D.F., 1964). Historiador de arte, crítico, curador e investigador. Estudió la licenciatura de Historia y la maestría en Historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido investigador y curador en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Es investigador de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Imparte la cátedra de Arte Contemporáneo en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Ha publicado los libros: *Orozco, ¿pintor revolucionario?* y *José Clemente Orozco*. Ha sido Consejero Técnico en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Consejero Interno en el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Forma parte del Consejo del Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil desde 1996 y de la Coordinación de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* desde 1994. Actualmente estudia el doctorado en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Melquiades Herrera



Foto: Javier Hinojosa

Yo participo de la estética que sí separa la vida del *performance*, debe haber un distanciamiento brechtiano entre éste y la vida real

DM ¿Qué vertientes o venas de arte-acción lo han influenciado?

MH Primero, quisiera hacer énfasis en que las obras de arte son producto de otras obras de arte... mis influencias son principalmente del mundo estético como una contrapropuesta a las influencias del mundo artístico que considero más tradicionales. Leí en la historia de la pintura de G. Gilli que Leonardo Da Vinci y Miguel Angel eran inexplicables, porque tienen poca influencia del arte anterior, tienen más influencia de su entorno estético. En el caso de Duchamp, él decía que lo había influenciado más *Impresiones de Africa*, obra de teatro de un literato que una pintura, entonces sí se está haciendo referencia al arte. En mi caso, es una referencia más hacia el mundo estético, puede ser visual, aunque sí puedo por supuesto tener influencias del mundo artístico. En mi pieza *La venta de peines* no niego que mis influencias son Duchamp -con su peine de perro-, eso es indudable, mis peines de aluminio -que venden aquí en México-, son parecidos, aunque no es igual al peine de Duchamp. Tengo influencias del arte, pero del arte del teatro. Hace muchos años vi en el Teatro Lírico, a un actor que sacaba un peine y se lo ponía así y decía: "¡Heil Hitler!". Esos elementos los empecé a trabajar y de allí salen mis peines. No niego que mis influencias vienen del arte, pero están más en el mundo de la cotidianeidad, en el mundo estético, que además es más difícil, porque tienes que procesar, en cambio del arte que ya está procesado, es más fácil.

Mis antecedentes son, por un lado la línea de la revista mexicana, el Panzón Soto es una de sus máximas estrellas en la época de [Lázaro] Cárdenas, la revista mexicana se genera en uno de sus momentos como contrarrespuesta al bataclán francés en esos años. La revista es una tradición internacional, quien sabe desde cuando, por ejemplo en París el Moulin Rouge. Por otro lado los merolicos de la calle, son otra de mis vertientes. Y la tercera es el gabinete de física o de matemáticas recreativas. He hecho dos *performance* con el material avanzado del *Mapa de los cuatro colores* y eso es gabinete de matemáticas. Lo presenté ante unos veinte performanceros, y les dije: ¿de qué se rien?, yo no estoy diciendo nada cómico, yo soy un impostor, no estoy haciendo *performance*, lo que estoy haciendo aquí es gabinete de

matemáticas o gabinete de física. Como lo que hacía Galileo ante las damas de la corte y ante la corte misma, aquello era investigación de vanguardia desde el punto de vista científico, pero al mismo tiempo lo presentaba con amenidad para que lo viera el salón, la corte... Es una cosa que divierte, no es algo aburrido. La manera de presentarlo es así, de gran efecto. Entonces, ésto convertido en un espectáculo se ha hecho desde hace mucho, al menos desde el siglo XVIII, o antes, desde Galileo, como evento espectacular, ¡teatral!

DM Pero el *performance* no es precisamente espectáculo...

MH No es un espectáculo en el sentido hollywoodense. Yo traduzco *performance* como arte-acción y el cine de Hollywood es arte de acción, ahí está la sutil diferencia, pero también es la sutil diferencia de contexto. La última película *Batman eternamente* es la acción, pero es una acción sin contenido, es la acción por sí misma, sin sentido. Pero en el *performance* se supone que la acción sí tiene las citas, los elementos que refuerzan. Entonces ahí está la diferencia entre el cine de acción y el arte-acción.

DM Felipe Ehrenberg propone o dispone sus elementos en el tiempo y en el espacio y dice: en un cuadro, el espectador decide si ve primero a la izquierda, arriba, abajo, en medio. En la acción él como autor decide qué ve primero el espectador.

MH Esa es una tendencia muy respetable. Yo pienso que el pintor también tiene una voluntad para mostrar qué se ve primero y qué se ve después. El artista del *performance* le da un orden, pero no está produciendo una lectura, sino que está "presentando". El arte conceptual precisamente lo que hace es estar en contra de la representación. No está haciendo un drama clásico que tiene principio, nudo y desenlace. En el *performance* no hay esa estructura aunque se parezca, sino que es la "presentación". El artista puede marcar ciertas cosas pero el espectador es el que jerarquiza de alguna manera.

DM ¿Cuál considera una acción representativa de su trabajo?

MH Mi intervención en el Museo de Culturas Populares. Me invitaron a dar una conferencia, la tomé como pretexto para hacer *performance* - que no tenía mercado en ese momento-, hice la exposición: *Piezas maestras de Borolé Tacuchoff*, que consistía en 30 cuadros disque dibujados por la Borola, y la gente me tenía que preguntar: "¿usted pintó los cuadros?" "No, los pintó la Borola, yo nada más los cogí del camión de la basura", como no agarran la onda de la ironía, de la metáfora, les tienes que contestar: "sí, sí, yo los pinté" la Borola es la que se adapta a mis mentiras. Después de esta acción museográfica hice mi visita guiada a través de diapositivas. Todo esto se publicó en la revista *Los*

*Universitarios*¹, yo llevaba mi portafolio de diseñador con cómics, tenía un juego de lentes -que conseguí en el mercado-, me los ponía, y si era un lente de coraçoncitos, decía: "este lente sirve para revistas pornográficas y estos lentes en forma de estrellita -así como en los cómics aparece cuando gritan en el globito- digo: estos lentes son para ver cómics de luchadores"; ese mecanismo sutil aparentemente causó entre los espectadores risa loca, yo sentí un éxito, está mal decirlo pero fue un éxito glamouroso en el sentido de que "el teatro se venía abajo." Cada tontería que yo hacía era el teatro venirse abajo...

DM Había una respuesta...

MH Una respuesta emocional muy importante. Incluso estaba Alfonso Arau y cuando lo vi "orinándose" de la risa, pues creo que fue mi mejor logro; porque la gente de la calle hasta con una payasada se ríe, pero que Alfonso Arau estuviera muerto de la risa, me pareció mi mayor éxito. Convencí al experto. A partir de esto, Alfonso Morales, el museógrafo, habló con Alejandro Gamboa (sobrino de Fernando Gamboa) para que me metieran a la Caravana. La TV me llegó así, era uno de mis sueños dorados. Yo sentía que la acción se prestaba para hacer algo televisivo.

DM Si usted fuera únicamente teórico, un libro llegaría a mucha gente, pero como artista de la acción, la TV podría alcanzar a mucha gente ¿no?

MH Sí, alcanza una gran cobertura.

DM El problema es lo temporal. Alcanza a ese gente en un momento determinado, en un programa, en un día, pero no permanentemente.

MH Bueno, el libro abarca poquitos cada vez, como dijo Sófocles o no sé quién: A mí no me importa que me lean millones, basta con que me lean cinco cada generación, de aquí a *forever* ¿no? Es otra manera de penetración pero obviamente el libro tiene grandes tirajes.

DM ¿Acepta usted el video como una forma de divulgación o bien como un registro visual de un arte-acción ?

MH Yo creo que la TV como instrumento por sí mismo alcanza una amplísima cobertura, mis *performance*, que antes hacía solamente para universitarios, en la TV los veía todo el mundo y tuve mis 15 minutos de fama, como decía Andy Warhol. Me saludaba el vendedor de periódicos, los mecánicos y todo eso, una alta cobertura. Ahora, yo no estoy trabajando para ser popular, en el sentido de la amplia cobertura, en realidad a mí me gustaría trabajar para esos "cinco lectores" y que permaneciera a través del video.

1 Revista Los Universitarios, UNAM, núm. 17, noviembre 1990. Melquiades Herrera, *Piezas Maestras de Borolé Tacuchoff*, p. 20

DM Muchos artistas no aceptan que se les grabe en video, como Laurie Anderson², por la razón de los derechos de autor. ¿Qué tan válido es que la acción sea divulgada en video?

MH Depende, es como el cuadro, lo que pasa es que hay una diferenciación de entrada entre la obra artística y la visión en video, la reproducción. Creo que es Gombrich el que aborda el museo de copias, porque considera que la copia es mejor que la reproducción en un libro o la reproducción en diapositiva, ese es un problema largo... Pero ¿Qué pasa si tú estás produciendo un arte -que se puede disfrutar en vivo como el teatro- que está aspirando a tener como soporte de comunicación no tanto la acción en vivo sino la acción traducida o conducida por el video? El arte-acción yo siento que está pensado, diseñado para tener validez por sí mismo en vivo, pero también para tener validez por sí mismo en la TV. Es la paradoja a la que se enfrentaban los artistas del teatro con el cine y los que se enfrentaron del cine mudo al cine hablado, o al color. Tiene que haber una adecuación y yo siento que el arte-acción por naturaleza, por su tipo de trabajo en el tiempo es algo más cercano al original, no tanto en vivo, sino en video por ejemplo, entonces así se alcanza a permear un método de comunicación de nuestro tiempo. La acción se adecúa a una reproducción en video o en TV. También se puede disfrutar en vivo y tiene otra estructura por su naturaleza de movimiento, por su naturaleza cinética. En términos generales es más propia para estar en esos medios de distribución.

DM ¿Qué quisiera Melquiades Herrera expresar acerca del *performance* en un testimonio como el que pretendo hacer sobre este género?

MH Soy un cineasta frustrado... me hubiera gustado hacer películas. En México no hay las condiciones propicias para hacer cine. No tengo dinero para hacer una película. Pero eso no es obstáculo para que yo pueda expresarme, puedo hacerlo por escrito puesto que puedo hacer un texto que recree el aroma del *performance*. En el campo del dibujo, -aunque tiene fines didácticos- explicar qué es el dibujo. Entonces ahí la idea está transmitida por escrito. Lo mismo pasa con un *performance* que se llama Vendedores ambulantes, yo lo hice con 150 pesos que saqué de mis domingos, y cuando se quiso hacer el primer proyecto de filmación me dijeron: "¿Usted cuánto cobra?"... bueno, mis materiales me costaron 150 pesos, y pedí 300 mil, eso ya es aparte. Es como el dibujo ¿Sólo porque está hecho a lápiz ya no vale un Rembrandt? Ese proyecto, no se realizó.

Después con Jorge Prior hicimos un video experimental para TV

2 Laurie Anderson (Chicago, Illinois, 1947). Artista de vanguardia que incorporó la tecnología multimedia y la música, especialmente el rock a sus *performance*.

UNAM: *Vendedores ambulantes*, ya no es lo que yo hice con 150 pesos porque el programa costó 50 mil pesos. Ahí interactúa mi visión y la visión del director, sin embargo creo que se transmite mucho de lo que yo quería decir, el director hace un esfuerzo por "agarrarme" qué es lo que estoy planteando. El resultado tiene registros que yo no puedo alcanzar, por ejemplo, de un cieguito en la calle de Corregidora vendiendo pajaritos, el video sí. Lo que yo quiero comunicar, lo puedo hacer con 150 pesos sacados de mi bolsa y comprando chacharitas, haciendo sonar el pajarito y dando la idea general que se transmite en quienes vieron el evento y también se puede transmitir la misma idea a través del video ya con una producción de 20 personas donde la música se compone especialmente para video, etc. A pesar de esta transposición, yo creo que lo fundamental queda, lo abstracto en última instancia es el análisis del sonido de la ciudad, sus cambios. En términos de sonido ambiental, de situación urbana en la Ciudad de México, puede ser representativa de evoluciones urbanas en otros sitios.

DM ¿Sería esto un collage de acciones urbanas o conceptuales, donde el artista elige qué va a poner?

MH Sí, también hay diferencias. Por ejemplo, Jorge Prior escogió muchos vendedores de Chapultepec, vendedores de globos, de paletas, si yo lo hubiera hecho -que no es el caso- yo hubiera escogido vendedores del tianguis del viernes en mi colonia; que venden revolvedores de huevos, agujetas o agujas, o que venden suelas, plantillas para zapatos, me hubiera ido por ese lado.

DM Entonces el autor sería Jorge Prior.

MH En ese sentido sí, pero también vas a interactuar en la esfera del otro artista que es Jorge Prior, porque también él me escoge por una serie de razones, no escoge a otro, es trabajo en colaboración.

DM Es un trabajo *al alimón*...

MH Sí, le doy mis elementos, por ejemplo los cieguitos de Corregidora y registra una gran cantidad de ese material que yo elegí, pero también registra lo que él ve. Hay una interacción.

DM Jorge Prior dio otro aspecto al video, con el diseño, la parte visual y otras cosas que entraban en el tema, y que no precisamente eran parte de un *performance*, él hizo un programa...

MH Sí, pero está haciendo un programa en seguimiento de Melquiades. El vivo mi *performance* en vivo en la galería La Agencia de Adolfo Patiño, entonces le dije: eso que viste, las reacciones de la gente cuando se hizo en vivo, vamos a hacerlo en video. En otro video, *Venta de peines*, editado por Jorge Prior, también me está reflejando a mí. Este sí es el *performance* filmado directo, como filmar teatro. Lo que él hizo fue adaptar un *performance* al video.

DM Muchos se adjudican las primeras acciones en México, ¿cuál fue el detonador? ¿De dónde viene esa actitud? ¿En su opinión de dónde surgieron en México las acciones?

MH Yo no voy a decir que soy el primero de nada porque no me corresponde a mí decirlo, les corresponde a los historiadores.

Yo hago *performance* como resultado de la formación del No-grupo, que se funda en 1977-78. Al principio era un grupo donde tomábamos cafecito, platicábamos, jugábamos póker (detesto jugar póker), pero sí había una intención, una voluntad. A mí me invitaron Alfredo Núñez y Rubén Valencia, dijeron: "Alfredo toma fotos, Rubén hace esculturas geométricas, Melquiades escribe...", entonces el conjunto de talentos diversos pueden realizar algo común, cada quien lleva su "capital". Desde la escuela éramos inconformes con la enseñanza nula, -razón por la que abandoné la escuela- y coincidíamos en que la cultura oficial en México es aburrida, no sé ahora. Teníamos que dar una contrarrespuesta simplemente por inquietud, por inconformidad -nosotros somos egresados de San Carlos, excepto Maris [Bustamante] que era de La Esmeralda-. Pero el No-grupo eran antes: Hersúa³, Roberto Real de León, Andrea di Castro, Sandra Isabel Llano y Katya Mandoki. Entonces invitaron a Hersúa a dar una conferencia para el Salón Anual de Invitados⁴ -que eran Gunther Gerzso, Carlos Mérida y Rufino Tamayo- y él nos invitó, aceptamos: "para que consolidemos lo que hemos venido platicando desde endenantes", dijo Hersúa. Hablar de Gerzso iba a estar muy aburrido, "Nosotros no somos teóricos ni escritores, somos artistas plásticos, mejor vamos a opinar con nuestra obra." Lo entrevistamos y con esos datos decidimos: opinar pero con obra, no con un discurso. A Hersúa se le ocurrió una escultura de lona y madera pintada anunciando el evento afuera de la sala Ponce, a Roberto Real una película Súper 8 con transformaciones a partir de un cuadro que se pinta y se vuelve a pintar. Andrea di Castro hizo un plano sonoro de Gunther Gerzso, sonaba cuaaa... Yo hice una películita Súper 8 sobre la manera en que se quema un plano de Gunther Gerzso, se veían dos planos de color que eran en realidad de papel, de pronto uno empezaba a arder. Yo había observado que el papel kraft ardía como unos gusanitos muy bellos y que eso valía la pena. Sandra Isabel Llano repartió figuritas de origami. Hersúa regaló seis cubos de acrílico, para que la gente lo hiciera maceta o lo que quisiera. El Gerzso desmontable que presenté lo realicé en el taller de Hersúa, la maqueta la hice en una tarde pero su construcción me llevó tres

3 Hersúa asegura haber bautizado al No-Grupo.

4 *Sección Anual de invitados. Homenaje a Gunther Gerzso.* Acción plástica presentada en dos ocasiones en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en 1978.

meses. Empezaba por sacar los planos del cuadro de Gerzso, entonces comienzo a quitar los cuadritos de Gerzso y detrás hay un dibujo, el esquema del cuadro, detrás los elementos en los que se inspiró Gerzso, según yo, las pirámides prehispánicas y sale la foto de la pirámide, pero luego -como él decía- se inspiraba en lo que podía ver en una azotea, entonces después de la pirámide era una foto grandota, se volvía a retirar la foto, era como un desmontable anatómico, aparecía una ventana de cartón con su mica transparente; detrás de eso está la realidad... se le quitaba el papel y aparecía la foto de Gerzso y se cerraba. Era una acción como de cinco minutos que tardé tres meses en armar. Ahí empezaron las deserciones en el seno del No-grupo, porque este trabajo yo lo podía repetir por la naturaleza del material, otros hicieron un evento que era efímero, no podían repetirlo, entonces ahí es donde empezó el pleito. Quedamos nada más cuatro. Hice otro que era un Gerzso al que se le salían unas hojas de papel de china y hacía la reflexión: esto es un paisaje, lo sacudía y caían las hojas como de otoño... Entonces las acciones nos llevaron a presentar algo en el tiempo, ya sea películas, acciones efímeras, etcétera.

DM ¿Pero, ustedes sabían en ese momento que existían unas acciones de Beuys y de no sé quién más?

MH En ese momento -a Rubén y a mí en particular- nos impresionó mucho un programa de la IBM que hablaba de Leonardo da Vinci, de sus figuras teatrales, las muchachas sentadas y los sistemas planetarios y que abajo estaban moviendo unas poleas y las famosas fiestas para el duque y todo eso. También conocíamos los antecedentes de que Jodorowsky había quemado un piano en la TV, antes del movimiento del 68. Rectifiqué el dato porque me encontré a su ayudante en Puebla: Jodorowsky, en el patio trasero de San Carlos, -que ahora es de unos arquitectos- quemó un piano. Los únicos antecedentes que sabíamos en ese momento eran: Jodorowsky y Leonardo da Vinci. Qué Beuys ni que nada, para nada.

DM ¿Y el movimiento de los *happenings*, de Kaprow, tampoco?

MH No, para nada, tal vez sí lo conocían otros, nosotros no, seguramente llegó esa información, pero nosotros no la tuvimos.

DM ¿En qué momento tomaron conciencia de que estaban haciendo algo que se estaba haciendo en todo el mundo, que se llama *happening* o *performance*?

MH Fue cuando nosotros le llevamos nuestro trabajo, los carteles que habíamos hecho, yo llevé mi maquetita a José Luis Cuevas, Maris lo conocía. Le gustó y dijo: "Vayan a ver a mis amigas del museo [MAM]." Fuimos y lo primero que dicen las señoras: "Es que no hay dinero." Entonces hicimos una peliculita donde recreábamos -con las tías de Maris- a las señoras del museo, que llegábamos con cartelones y nos decían: no hay dinero. Después cuando ellas vieron la proyección en el museo, dijeron: "¡Ahh, ya nos

desenmascararon! ¡Nos encueraron!" Estas señoras buena onda nos pusieron en contacto con Karla Stellweg y cuando vio lo que hacíamos, ahí fue donde por primera vez oímos la palabra *performance*. "Ah, lo que ustedes hacen es *performance*-" No, lo que nosotros hicimos fue una conferencia de Gerzso. La palabra *performance* nos parecía muy rebuscada, muy pedante. "No, -dijo- también una conferencia es *performance*." Ella ya tenía camino andado con sus visitas por Estados Unidos, ella sí podía haber sabido de J. Beuys, esa sí era la gente que podía haber tenido o tenía (no me consta), ese tipo de información o de Fluxus, porque a ella le llegaba seguramente.

Esto fue cuando estaba Karla Stellweg encargada de la revista Artes Visuales, fue aproximadamente en 1980. Se llamó *La venganza del hijo pródigo* o algo así, con el tema de Cuevas que estaba exponiendo en el museo. Rubén hizo una pelucita donde ¿qué pasaba si un muñeco de Cuevas saliera a la realidad? Filma, como si un muñequito de los dibujos de Cuevas saliera del cuadro y empezara a caminar, entonces la cámara camina con el muñeco, pero luego sale al patio un muñequito de cartón, con animación tosca, llega al estacionamiento del museo, de pronto Rubén que estaba en su Volkswagen se echa en reversa y atropella al muñequito de Cuevas, y en lugar de salirle sangre, le sale tinta negra. Todo esto con recursos muy limitados, con figuras de cartón toscamente animadas, además eso nos trajo la conciencia de que nosotros no éramos Walt Disney, entonces no queríamos hacer películas del cine, sino que las nuestras eran películas de pintor.

Es el aire de la época, el escritor chiapaneco Eraclio Zepeda dice que el aire del siglo llega hasta el pueblito más escondido. Creo que en mi caso, a través del No-grupo nos llegó el aire del siglo. No sabíamos de Kaprow ni nada de eso, pero sí teníamos una necesidad de revelarnos en contra de la pintura. Yo me junté con Rubén porque que era grosero, aparentemente, pero con mucho ingenio, yo visualicé -porque uno de mis sueños era llegar al Museo de Arte Moderno de Chapultepec- y en efecto llegamos ahí... Curiosamente, las cosas se hacen cuando no tienes toda la información, mis alumnos me preguntan: "oiga maestro, ¿cómo se hace un *performance*?" Hasta me enoja, cuando yo lo hice ni me lo pregunté, simplemente lo hice y después reflexioné. Las cosas se hacen, después te vas informando y la vida profesional te va llevando. Al principio es inconsistente, no las tienes todas contigo, sin embargo te avientas. Cuando hice mi primer *performance*, nunca había hecho uno y no sabía que estaba haciéndolo, fue el de Gerzso.

DM Así empezaron Dadá, los Futuristas, por el aire del siglo.

MH Como No-grupo entramos "a la cola" [del movimiento de Los Grupos] y

por eso teníamos que ser de otra manera, tratarnos como iguales, discutir, que no hubiera representantes, eso nos dio una dinámica diferente, por eso nos pusimos No-grupo. Una feliz coincidencia con una teoría de Juan Acha que se llama *Lo no objetual*, que nos ha metido felizmente en ese cajón. Aunque no es gratuito porque ya Alfredo y Rubén habían asistido a unas reuniones que organizó una vez Juan Acha donde había tratado de reunir a los artistas para un encuentro, poco antes de que yo entrara al No-grupo. En cuanto a *performance* hicimos como unos diez, más una agenda para Colombia, un libro del No-grupo y otras actividades, fue relativamente poco. Sabíamos que había Los Grupos y que nosotros éramos la reciente formación, nosotros teníamos otra organización y otra postura que incluso se reflejaba en nuestro nombre.

DM ¿Ustedes veían a Los Grupos en los foros donde se presentaban o no?

MH No, tal vez los demás alcanzaron a ver algo. Supimos que Proceso Pentágono había ido a la Bial de París, que habían hecho una cosa así... pero no los habíamos visto, al menos yo no los vi. Aunque eres contemporáneo de las acciones que hacían los otros grupos no las ves, vi el Primer Salón Anual de Experimentación, que nunca se volvió a repetir, que después adoptó otro formato donde estuvo Complot, Proceso Pentágono y nosotros ahí sí participamos, en los domingos experimentales, que eran unas como conferencias, los domingos en los ventanales del Auditorio Nacional. Nosotros no participamos con obra como Proceso Pentágono, Peyote y la Compañía, que tenían sus instalaciones de objetos. Esa vez lograron que en lugar de premios, se repartiera entre los que ya estaban seleccionados los fondos para hacer sus trabajos, aunque que no alcanzaba para producir todo. Nosotros hicimos nuestra propuesta: Repartimos un lunch con leche en polvo con una vaquita de Alfredo, un Marcel Duchamp de Rubén que arrojaba chochitos de dulce de una bolsita pegada atrás. Yo una Coca-Cola auténtica con una etiqueta que decía: "si usted quiere o no beber..."⁵, cada quien tenía un elemento, todos metidos en una lonchera, repartimos una en cada silla. Otra de las características del grupo, que al menos yo reconozco que se generó en Maris, es que hacía regalitos, para obsequiar entre los integrantes del grupo en el evento, -en la vida personal no podemos hacer regalitos-, luego el No-Grupo toma la idea para regalar "recuerdos", "reliquias" o "promocionales" al público de los *performance*. El germen está desde el principio, ya después se va tomando conciencia y el regalito viene ya impreso en serigrafía o en fotocopia, se

5 "Esta coca-cola, recién descubierta por el *Pop-Art*, hace apenas 10 años, nuevecita, la rescato del arte para proponer reintegrarla a la realidad, sólo que hay un detalle, entre conservarla o bebérsela, que sea o no sea arte, la decisión es de Ud." Catálogo *De los grupos los individuos*, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, INBA, México, 1985, pag. 37

conceptualiza porque eso no es un regalo, yo lo sigo viendo como un promocional, si yo te regalo una postal es con interés de que a lo mejor llega el día en que me compres algo. Tienes que generar mercado a través de la muestra gratis ¡ja! Todavía ese mercado no me llega, es un promocional pero al mismo tiempo conectado con otra cosa, con la desmitificación de la obra de arte, que solamente compran los ricos. Entonces, regalar una cosita así que cuesta dos pesos, es la oportunidad de tener un Melquiades y ya. Ahora, que eso valga la pena, eso ya es otra cosa, pero sí existe esa actitud en contraparte del cuadro costoso.

Es distinto cuando te venden el catálogo y los cerillos que tienen impreso el nombre del artista. No, aquí no se trata de la propaganda en el sentido habitual sino de la obra artística a bajo costo. Ahora, que yo produzca en fotocopias para 100 gentes no le resta méritos a la intención porque eso se podría hacer en un tiraje de miles. En un momento dado la revista equis podría regalar un Melquiades Herrera pegado adentro de su revista, eso no es problema, lo importante es generar la concepción del objeto.

Ahora también el objeto puede ser muy caro; Gilbert y George, hacen reliquias con sus cenizas o colillas de cigarro, o sus mechones de pelo y obviamente me imagino que una de esas debe ser muy cara, como un Manzoni, creo que costó 100 dolares, era un tiraje de 100 de la mierda de artista y ahora es muy codiciado. [En este caso] No se trata de hacer reliquias caras, se trata de crear masivamente. No es para hacer 100, la mentalidad es para hacer mil o 50 mil o las que se necesitaran. Lo que pasa es que son 50 ó 100 los que te van a ver a un *performance*.

DM Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica...*

MH Helguera que hace cuadros para ser reproducidos. Pero creo que el problema va más allá, no se trata de hacer pinturas en cartel, sino de hacer obras que por sus características tienes el original en esa muestra en ese modo de reproducción masiva que obviamente viene de la revolución industrial, entonces en lugar de que yo haga un grabado, puedo hacer una fotocopia y llegamos a la reliquia como lo define Maris, yo la defino como un promocional.

En Colombia me sorprendí agradablemente porque había un grabador Barrios, que hacía unos monstruos raros, y en lugar de ser grabado, era la plana del periódico y podías mandarla para que te la firmara el autor, entonces dije, ¡esto!, encuentras a alguien que tiene una sensibilidad para hacer algo parecido a lo que tú quieres.

DM Tiene [Barrios] una conciencia de lo que puede ser actualmente la reproducción para llegar a la masa de otra manera, como antes llegaban los grabados de Durero. Toledo manda faxes ¡Un Toledo!, está utilizando otro pincel, el fax.

MH Sí, hay exposiciones de fax, yo he participado en dos o tres, por ejemplo la que se hizo en Colombia hace 5 años, *El paisaje americano*, curada por Juan Acha en México y otro curador en Colombia, mandé por fax la obra, se hizo una gran exposición, me mandaron el catálogo.

DMG Como la exposición en fax que mandó David Hockney a México.

MH Sí, ya el fax se volvió un vehículo. El futurismo es el primer movimiento que asume sus características, que se autobautiza a sí mismo, eso es decisivo y luego curiosamente sus primeras manifestaciones vienen siendo, -aunque entonces no se llamaban de esa manera- eventos o *performance*, antes que la pintura, entonces es más valioso lo que hacen en sus mítines, o lo que publican en el periódico *Le Figaro*, es ahí donde ya está ese tipo de mentalidad.

Dadá contribuyó, lo que pasa es que el futurismo todavía es un movimiento que trata de analizar la maquinaria, el movimiento, la época moderna, pero Dadá es la negación de sí mismo, ya es otra cosa. El futurismo sigue dentro de la línea, observa su tiempo, pero Dadá es la negación, es la característica diferente.

DM ¿Qué es para Melquiades el *performance*?

MH Es difícil, porque ningún campo serio define las cosas, si tú le preguntas a un científico qué es la ciencia no te va a contestar. Pasó una vez con un gran maestro que expuso y un alumno preguntó ¿para usted qué es la arquitectura? "No -dice- es que no traje mi libreta de apuntes." Lo está haciendo irónicamente porque el señor es un gran poeta de la arquitectura, entonces en términos altos y serios no hay definición. Ahora yo generalmente contesto con una definición de diccionario y todo mundo se queda muy contento. Yo podría decir que el *performance* es el arte de la acción, para esto hay antecedentes en los antiguos griegos que ya marcaban la diferencia entre las artes del tiempo y las artes del espacio. Pintura, escultura, música, danza. Lo que me parece que es la "innovación" del *performance* es que lleva la plástica al tiempo o a lo efímero, a la duración y esa es su contribución. Es algo que no había llegado a la plástica de esa manera deliberada y que con el *performance* se consolida como una conciencia que ya venía en el arte conceptual, que ya venía en el futurismo, pero hasta donde yo creo que tiene conciencia es en el *performance*. Entonces yo lo defino como el arte de la acción, pero no es la acción hollywoodesca como ya había mencionado antes.

El problema está en definir los ingredientes que intervienen en esa acción, entonces hay tendencias. En lo personal mi tendencia es objetiva, o sea, mi acción corporal simplemente es una conductora o presentadora de los objetos, incluso hasta por razones económicas, es más fácil llevar dos bolsas de chácharas que llevar una escenografía costosa.

Es la forma que me resulta más accesible por una serie de razones. Reflexionando -yo sin los objetos no soy nada-, mi vertiente no está en el cuerpo, que sí está en el caso de Marcos Kurtycz (q.e.p.d.), porque él se atrevía a desafiar, seguramente él encuerado haría una cosa muy interesante, sin objetos, pero yo no.

Otra de las características que le atribuyo al *performance*, siento que tiene que ser -así muy vagamente definido- algo verdadero, pueden ser objetos, puede ser una emoción. Recuerdo, por ejemplo, cuando vino Carlos Zerpa a México, se emborrachaba en el *performance* pero además él estaba divorciado, entonces tenía un conflicto tremendo que hace que se emborrache y se lo llevan cargando a su hotel. Raquel Tibol lo encuentra muchos años después, que vino a México y le dice "oiga, pero usted salió borrachísimo", "sí, claro, es *performance*, sino sería teatro." Puede haber una serie de acontecimientos que en el mundo de la estética pueden parecer *performance*, pero la diferencia está en la conciencia, en la intencionalidad. No cualquier borrachazo que yo me de en la calle va a ser *performance*, tendría que estar contextualizado. El *performance* es algo verdadero, estoy consciente de que es producto del arte conceptual, el arte conceptual a diferencia del arte anterior, no representa, presenta, puede ser improvisado, no hay un formato.

El *performance* que hice en la V Bienal de Poesía Visual, lo hice en la calle, tenía que gritar porque si no, no me oían, entonces como estaba desgañitándome, tenía que ser breve, no podía desgañitarme dos horas. El formato puede ser intenso, breve, con fuerza, de gran espectáculo, pero también puede ser una cosa muy pequeña. Yo participo de la estética que sí separa la vida del *performance*. Estoy consciente de que debe haber un distanciamiento brechtiano entre el *performance* y la vida real, para que la gente razone en lugar de emocionarse como hacen en las telenovelas. En la medida que me acerco a la vida cada vez más, deja de ser interesante para el mundo de la estética, eso es lo que creo, pero hay artistas que indudablemente llevan al *performance* elementos de su estética cotidiana y lo hacen brillar, yo no lo haría, yo lo diferencio.

Yo trato de que el *performance* sea espectacular, pero en el sentido del arte moderno, debe ser espectacular pero no es espectáculo. Yo sí acepto que soy de la feria porque esa parte de espectáculo me sirve de gancho para jalar a la gente hacia otras cosas, sí uso elementos de la feria o elementos de la revista mexicana o del merolico, pero sólo para llevar a la gente a donde me interesa, para hablarle de Picasso, de Leonardo, o de un fenómeno de percepción, entonces ahí tendría otro de los elementos, la espectacularidad, la verdad, la acción. Es algo complejo no es una sola cosa.

Muchos creen que yo soy obra de arte, así han escrito las críticas, yo creo que no, yo simplemente soy un mero conductor, presentador en el sentido conceptual de los objetos, de lo que voy a decir; no tengo una voz de actor ni nada, voz tosca, etc. para decir ciertas cosas. Me atribuyen cualidades histriónicas, sería estupendo, pero no es ese mi objetivo. Entiendo por arte -más que *performance*- una cosa seria, rasposa, obscena, cínica como creo que es nuestra época.

El *performance* es interesante desde el punto de vista artístico. Es un suceso estético, pero en el momento de contarlo se convierte en un suceso artístico, o sea debe ser interesante para los demás no porque me haya ocurrido a mí en el mundo estético sino por la validez que puede tener en el mundo artístico. Para que sea válido debe tener criterios de objetividad y de fuerza, independientemente de que te ocurran a ti o no, debe ser socialmente interesante.

Colonia Narvarte
18 de febrero de 1996

Melquiades Herrera (México, D.F., 1949). Artista plástico egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos), UNAM. Ha incursionado en la poesía, el cine, la escenografía, teoría del arte, diseño. Es uno de los pioneros del *performance* en México, miembro fundador del No-grupo. Ha impartido las cátedras de: Principios y Orden Geométrico, Educación Visual y Diseño Básico, en: Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM; Academia de San Carlos, UNAM; Escuela de Diseño, INBA. Actualmente es candidato a la maestría de Arte Urbano por la UNAM, donde imparte entre otras las cátedras de: Seminario de arte urbano y Metodología de la Creación Artística. Es articulista especializado. Ha presentado exposiciones individuales, colectivas y más de cincuenta *performance* en México, Estados Unidos y Colombia, destacando *La Galería del Prof. Melquiades Herrera* (en La Caravana, canal 7 Imevisión, Red Nacional) y *Melquiades Herrera en "Con cierto"*, de dos horas de duración. Como investigador destaca su trabajo *El Tetraedro Imposible* (contribución al estudio del cubo de Rubik). Es miembro del Círculo de conocedores de Marcel Duchamp.

Alberto Híjar



Foto: Archivo familiar Alberto Híjar

¿Transgresión o masturbación? *

[...]El problema es que la globalización capitalista a lo que ha dado lugar es a que las relaciones entre premodernidad, modernidad y posmodernidad hayan dado lugar a un desorden mundial, como nunca antes en la historia había existido. Y no había existido porque no había existido un modo de producción dominante que abarcara al mundo entero, en cambio el capitalismo es mundial por definición, por esencia. De modo que ahora que ya llegó a su fase terminal extrema hace que esas contradicciones que empezaron desde el siglo XVI, produzcan este enorme desorden. Esta es una conferencia de economía política, pues sí, ya verán cómo tiene que ver en parte con la performatividad.

El racionalismo nos convenció a lo largo de toda nuestra formación escolar de que no había otra manera principal y fundamental de conocer y de apropiarse del universo, que siguiendo ciertas normas, ciertas pautas de un corte contra la pasión. Desde la primaria fuimos disciplinados y esto ha sido terrible, de manera tal que, saber que las materias importantes son las que tienen fundamento físico-matemático y lo demás es eso: lo demás.

El racionalismo nos educa en una disciplina en que desde la primaria hasta el posgrado esto se nos repite de manera constante, tiene que ver con un uso del tiempo, es decir, está mal visto hacer el amor a las 12 del día, por ejemplo. El tiempo está organizado productivamente, hace uno sus necesidades corporales de exoneración a las horas que no interrumpa uno el sistema productivo, hace uno el amor a ciertas horas en las que es bien visto hacer el amor, no a otras.

El racionalismo es un poder cultural paradigmático, en el sentido de que no es necesario decir las sentencias, está supuesto, está funcionando, su operatividad es fundamentalmente práctica: cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa -me repetía mi mamá desde que era chiquito- y me enseñó a ser abominablemente ordenado. Sobre esta base, este enorme caos económico-político que son los tiempos actuales, ha dado lugar a una crítica no sólo teórica sino también práctica al racionalismo. La crítica teórica ha sido hecha por importantes filósofos, citaré a los que me caen mejor, que son los que formaron un instituto de sociología en Frankfurt,

* Conferencia dictada por Alberto Híjar dentro del V Festival Internacional de *Performance. in memoriam...* Marcos Kurtycz, Ex-Teresa Arte Alternativo, el 25 de octubre, 1996. Versión autorizada por el autor.

todo un movimiento que se conoce como Escuela de Frankfurt. Ahí Walter Benjamin y Theodor Adorno, y aún el entonces joven Habermas (último sobreviviente), se propusieron reflexionar sobre las consecuencias de suponer que el racionalismo es la fundamental manera de vivir, de hacer, de conocer. Sus críticas fueron, son implacables, lo mismo tocan al marxismo que reivindican la figura de filósofos no sistemáticos como Nietzsche.

[...] La Escuela de Frankfurt reivindicó entre otras cosas la asistematicidad y con ello también incursionó en modos de conocimiento que no tienen que ver con esa serie de pasos que nos enseñaron los lógicos, los matemáticos como garantía de producción de la verdad, sino por el contrario reivindicaron modos poéticos de conocer, por eso les interesó tanto Heidegger, por eso les interesó tanto la reflexión que emparenta y hasta identifica la verdad con el acto poético, con el conocimiento poético que nada tiene que ver con lo racional.

Con ese afán de los alemanes por sintetizar en una palabra este tipo de argumentación, me encuentro ahora en Vattimo con el uso del término *Lichtung*¹, que quiere decir esa iluminación en el bosque. Esto tiene que ver con el planteamiento que él remite a Heidegger de cómo la verdad, la certeza, se da por excelencia como ese rayo de luz que se filtra entre el tupido ramaje de un bosque en el que todo es penumbroso, en el que no se distinguen las diferencias entre los follajes, entre los troncos, sino que todo aparece oscuro y confuso; penetra el rayo y empieza a iluminar las maravillosas diferencias que constituyen la rica sabrosura de un bosque en su interior. Pues bien, eso es el conocimiento.

La Escuela de Frankfurt abrió la necesidad de reflexionar sobre esto y lo importante es que lo hizo desde la perspectiva abstracta de la filosofía, pero también lo concretó en una actividad tan importante de dilucidar como es la dimensión estética denominada así por uno de los más importantes teóricos de Frankfurt que es Herbert Marcuse. Casualmente en el 68 salió la traducción del primer libro de Marcuse en México -se tradujo aquí- que es *Eros y civilización*. Marcuse fue calificado por Díaz Ordaz como "filósofo de la destrucción..." Yo no sé si Marcuse se enteró de esto que dijo Díaz Ordaz en su informe presidencial de 1968, porque seguramente le

1 "Lo verdadero que acontece y que se da en primer lugar en el arte (primero y más fundamentalmente que en la ciencia donde quizá rige cabalmente el principio de la evidencia física), es un verdadero "de media luz" y a esa media luz alude el empleo heideggeriano del término *Lichtung* (claro en el bosque). La poesía es fórmula también en el sentido en que este término indica una expresión lingüística consumida por el uso, no (ya) plena. [...] Lo que se persigue con la operación poética es el acaecer de un *Lichtung*, de esa medialuz en la que la verdad se da ya no con los caracteres impositivos de la evidencia metafísica." Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Ed. Gedisa. pp. 70, 71

hubiera dado mucho gusto este "reconocimiento" de un poder arbitrario y criminal como el de Díaz Ordaz que reconocía como destructor a un filósofo ¡Qué gran homenaje! Pero no es éste el punto que quiero abordar sino el punto de la performatividad.

Si se desconstruye el racionalismo se desconstruye con él toda posibilidad de ordenamiento jerárquico de las cosas y toda manera de acercarse a esto por la postulación de sistemas, es decir, se nos "viene abajo" todo lo que nosotros aprendimos desde la primaria.

El racionalismo ha sido tan fuerte que ha sistematizado las cosas de tal manera que nos ha dividido en profesiones cada una de las disciplinas y sus lenguaje de manera que ya nadie a estas alturas podría conocer en su totalidad las cosas. No solamente el racionalismo dio lugar a una teoría sino también a una fragmentación de la realidad que nos determina a todos nosotros. Cada quien a lo suyo, y esto entonces, es lo que en estos momentos de crisis total del racionalismo ha estallado de manera tal de advertir que frente y en contra de la tradición racionalista, habría que postular otro modo de apropiarse de las cosas. Tendría que intentar hacer las cosas contra todo eso: ordenamiento, clasificación, jerarquía, etc. y proponerse la totalización.

Hay una hermenéutica racionalista, quiero decir, un dar a entender las cosas que parece no poder hacerse sin el dominio racional, por lo tanto Vattimo y otros plantean: habría que producir una hermenéutica distinta a esto, una hermenéutica que no explique sino que dé a entender y aquí empezamos quizá a entendernos con los "performansólogos", performancistas y performanceros, porque parece que de eso se trata el *performance*, de dar a entender no de explicar nada. Un *performance* que explica ya fue fallido, ya fue otra cosa, ya fue una conferencia, cualquier otra cosa, es decir, un *performance* no explica y de ahí su emparentamiento con el *happening*, con aquella definición que daba Oscar Masota en los 60, cuando en aquel Instituto Torcuato di Tella, en Argentina, había todo un equipo de reflexión sobre el *happening* de la que surgió alguien tan famoso y mercantil como Martha Minujin. Oscar Masota acuñó una frase sintética para explicar qué era el *happening*: "simultaneidad en la simultaneidad", y atinó, y algún día tendrá que ser reivindicado como un precursor de este hilo negro que están descubriendo los posmodernistas; la simultaneidad en la simultaneidad es esto que integra una realidad mucho más compleja, mucho más totalizada, mucho más sabrosa que esas clasificaciones, que esas jerarquías, que esos sistemas que el racionalismo pregonó como única vía para el conocimiento. Todo lo que hacemos parece, según el racionalismo, tener una sola dimensión y no es cierto, es decir, estamos todo el tiempo inmersos en esta simultaneidad.

En la simultaneidad, pasan muchas cosas simultáneamente, porqué entonces privilegiar una de ellas y decir, ésta es la bella, ésta es la buena, ésta es la verdadera. En momentos de crisis total de las culturas, habría que asumir que, bueno, ni hay ya definición de arte. Ni hay ya definición precisa de comunicación, ni hay ya esta división entre las artes -que se sigue pregonando en las escuelas de arte- sino que más bien lo que ocurre es la necesidad ansiosa y angustiada de dar cuenta de la totalidad en la que se da esa simultaneidad en la simultaneidad. En este sentido hay quien propone como [Carlo] Ginzburg, lo que él llama "paradigma indiciario", que es esa capacidad para entender los indicios, las señales [...] Ginzburg por ejemplo, narra una antigua narración árabe sobre los hijos del rey de Serendipo, que son aprehendidos como indiciados por el robo de un camello cojo, entonces cuando se le pregunta al fiscal por qué los ha aprehendido dice: "Es que yo les pregunté si habían visto ese camello y me dijeron: "¡ah, sí!, usted se refiere a un camello, mire, nosotros venimos de acá del desierto y sí claro, debe ser un camello cojo con pelambre café que lleva en el lado derecho un odre de vino y del otro un odre de aceite, ¿A ese camello se refiere usted?" "¡Ah son los culpables, seguramente ellos lo tienen!" No, los hijos del rey Serendipo no hicieron más que leer las señales que iba dejando. Esta manera de entender las cosas, de comprender y dar a entender las cosas, es una manera tan prestigiada y tan aparentemente espontánea que todos la seguimos usando. Si alguien nos pregunta ¿dónde está tu casa?, yo estoy seguro que ninguno dice 48 grados de latitud norte, asimud 46 y quién sabe qué, sino que nosotros decimos señales: "Te vas a encontrar una tienda en la esquina y un árbol caído, etc." Esta que seguimos usando y que parece ser un modo de comunicación y de conocimiento no deseado, no deseable, no científico, porque es no científico y no racional, es lo que reivindica Ginzburg. Y hace una minuciosa descripción de descubrimientos científicos, de aportaciones artísticas que han estado fundadas en ese modo de conocer que nada tiene que ver con el racionalismo. Por supuesto hace referencia al Serendipity, que es esto que un grupo de ingleses inventaron como homenaje a los hijos del Rey de Serendipo. Toda una manera de dar a entender las cosas por vías no racionales.

Sobre estas bases, teóricos actuales hablan de performatividad como esta destrucción, este estallamiento de los órdenes de los sistemas que hace que la complejidad se imponga por encima de cualquier orden y que por lo tanto la manera de comprender las cosas esté más bien fundada en la arbitrariedad, concretada en lenguajes muy diversos. Lyotard y Vattimo hacen referencia a cómo esta complejidad extrema significada por sistemas de significación muy diversos -prefiero no llamarlos lenguajes, para

que no se confunda este lenguaje doblemente articulado con el que nos estamos entendiendo- con otros sistemas de significación, con las señas, con el insulto cifrado, etc., todos esos son sistemas de significación. Bueno, tanto uno como el otro hace referencia a cómo esto suele resolverse por la vía del terror y creo que aciertan, porque hay un terror de estado impuesto por el racionalismo que es el que nos hace vestarnos de cierta manera, usar nuestro cuerpo de cierta manera. [...] Aquí hay todo un sistema de prestigio y de poder sumamente fuerte, sumamente poderoso que determina el vestarnos, portarnos de cierta manera, de usar nuestro cuerpo, de usar ciertos ademanes. De ahí también este regocijo que nos produce Marcos cuando les falta al respeto a los funcionarios, cuando hace malas señas y todo esto y cuando en lugar de responder así cesudamente a un comunicado de la Secretaría de Gobernación, responde con una interjección, porque ya no se merecen más. **Sobre esta base entonces, la performatividad de la que hablan los teóricos es esta necesidad de asumir la totalidad del universo por vías no racionales.** Pero como ésto tiene que ser comunicado, si no pues es masturbación absoluta, entonces esto tiene que dar lugar a sistemas de significación complejos. Y esto entonces se concreta en una noción que suelta Lyotard con un nombre muy sofisticado, la noción de "adlingüisticidad", lo dice en su libro *La posmodernidad explicada a los niños*, la adlingüisticidad es esta intersección entre sistemas de significación muy diversos. De hecho histórica y tradicionalmente todos nos valemos de esta manera de comunicación compleja yo creo que casi siempre. Esto es algo que tradicionalmente habíamos usado pero no nos habíamos dado cuenta, porque, entre otros cómplices del racionalismo, los artistas de la modernidad nos habían insistido que la pintura es una cosa distinta al grabado y aparte está la escultura y luego la arquitectura y luego el diseño y luego van inventando diseño ambiental y diseño de jardines y diseño de ciudades y el urbanismo. De manera que los artistas de la modernidad, a su manera contribuyeron también a fragmentarnos algo tan importante como los sentimientos y las sensaciones. Hay críticos de arte que les da mucho coraje que poetas escriban presentaciones de los pintores o de los escultores, bueno nos quitan la chamba pero ¿Por qué no? El racionalismo se nos impuso también con una jerarquización, con una sistematización de las artes que contribuyó a esta fragmentación de las artes, que contribuyó a esta fragmentación de la realidad. Cuando el desorden llega a una dimensión histórica y social sin par en la historia, es cuando la performatividad histórica y social es asumida por los artistas y por los comunicadores, de manera mucho más válida,

mucho más intensa que, a mi manera de ver, han hecho los teóricos. Es decir desde Dadá sobre todo, ha habido este afán de deconstruir el racionalismo. ¿De dónde si no esos maravillosos manifiestos de Tristan Tzara? En los que parece no seguirse una cosa de la otra y de repente se encuentra una página de: "grito, grito grito..." y la palabra se repite por toda la página para terminar diciendo: "y en efecto yo me encuentro muy simpático."

Desde entonces estos artistas alertas ante el desastre de los órdenes, en aquel entonces por la Primera Guerra Mundial, por la emergencia de algo tan aparentemente absurdo como el nazismo y el fascismo, estos artistas además judíos que asumieron su condición de perseguidos, de hostigados, construyen un modo de entender las cosas y de usar la significación que ciertamente agrede y transgrede a todo lo enseñado en las academias artísticas. De ahí la escultura de Marcel Duchamp, que presenta un urinario como escultura... Entonces llegó Marcel Duchamp, y todo mundo esperándolo, llegó el maestro europeo tan famoso, y lo que hizo fue llegar perdido de borracho, empezarse a desabotonar la bragueta, entonces las señoras salieron corriendo. Nadie entendió que esa era la ponencia, es decir, se estaba pitorreando de todos ellos. Era una interjección gestual equivalente al ¡Ja! o al ¡Uy! de Marcos como respuesta a las amenazas de este racionalista...

Entonces, la performatividad es esta simultaneidad y con ello la necesidad de descubrir, de proponer maneras nuevas de conocer, de comprender, de entender las cosas. El *performance* en ese sentido, creo que es la respuesta concreta de los artistas y de los comunicadores a esto que los teóricos están planteando desde la abstracción filosófica para los problemas del conocimiento. La réplica de los artistas que me parece mucho más clara, directa, mucho más concreta es entonces el *performance*. El punto de partida puede ser cualquiera si todo es simultáneo, bueno pues para explicar cualquier cosa yo puedo empezar de lo aparentemente más trivial, más débil, etc.

Foucault llamó microfísica del poder a todas esas pequeñas estructuras de dominación que, precisamente por pasar inadvertidas son tan poderosas, -esta necesidad de vestir de cierta manera, de mear en un lugar específico y no donde tengo ganas, de portarse de cierta manera, etc.- De manera pues, que los teóricos por su lado y los artistas replicando con este entrarle por cualquier terreno, por cualquier elemento, por cualquier procedimiento y con una capacidad que tiene que ver con la performatividad. Es decir la capacidad de volver acontecimiento lo que puede pasar inadvertido o lo que puede resultar una

trivialidad, si esto tiene apariencia de autocomplacencia extrema, de obscenidad, de pornografía, de masturbación, habría que tratar de entender a quienes hacen estas cosas y no pretender fusilarlas. Orlan² describe (en la conferencia que dio aquí) cómo uno de sus primeros eventos que fue ponerse desnuda de la cintura para abajo y con las piernas abiertas para que quien quisiera pudiera ingresar al evento *La cabeza de Medusa*, entonces a Orlan se le ocurrió, en plena menstruación abrir las piernas, teñir la mitad de su vello púbico de azul y poner una lupa frente a ello para que quien quisiera pudiera contemplar esto. Habrá a quienes les escandalice esto, entre ellos a mí que no sólo tengo el aspecto de cura sino una formación católica, apostólica y romana, me hace estremecer frente a tanta obscenidad, pero habrá otros que digan: "Bueno, tratemos de entender ¿Qué no toda esta cuestión de la Medusa implica ciertas relaciones simbólicas? ¿Qué, no es válido utilizar el propio cuerpo para significar?" Yo diría que por lo pronto tomemos nota y no digamos: "Vieja perversa, miserable, vamos a pedir su expulsión de México..."

Aún lo que parece masturbación, pero también la transgresión con orientación política, evidentemente tienen como problema: el producir un acontecimiento y volverlo un acontecimiento comunicable, así sea un sinsentido, el sinsentido también se comunica... Entonces sobre esta base, hay un emparentamiento que a mí me parece muy importante, entre la reflexión de los teóricos y la práctica de los artistas, es decir, entre estos dos poderes que no se encuentran entre sí se va produciendo una réplica fundamental al dominio racionalista y esto es lo que creo muy importante.

Sobre esta base, a lo que yo estoy llamando es a no reducir esto a una especie de universo de lo empírico, de reino de la autocomplacencia en el que todos nos aceptamos, "qué suave..." sino que a mí me parece un esfuerzo muy importante el que a un dinosaurio como yo se le invite a platicar con ustedes a pesar del terror que esto me ha implicado. Es decir, que esto tendría que desarrollar no su propia teoría en el sentido de racionalizar todo esto sino tendría que dar lugar a que la intersección de los sistemas de significación, es decir, la intersección de los lenguajes no fuera resuelta por la vía del terror. El terror puede venir de un lado y

2 Orlan (Saint-Etienne, 1947), artista francesa que realiza acciones relacionadas con cirugías que se hace practicar para modificar su fisonomía de tal modo que el resultado se aleje de los cánones de armonía y belleza de cara y cuerpo. "Orlan, pionera de la cirugía plástica con fines artísticos, sostiene que siempre consideró su cuerpo material privilegiado para la construcción de su trabajo. <¡Arriba la morfina, muera el dolor!> [...] se ha sometido a nueve 'operaciones-performance'. [...] considera cada operación como una 'travesía ritual'. [...] Aclaró que el 'arte carnal' rechaza el dolor como fuente de redención y purificación" Miryam Audiffred, Art. *Cuestiona la belleza a través de su cuerpo*, Periódico Reforma, secc. cultura, vie. 10 de julio, 98. [Publicado con motivo de su visita a México para dictar una conferencia que en el Museo de Arte Carrillo Gil, acompañada de Oswaldo Sánchez, Director de este museo.]

del otro: "Queda prohibido anuncios con viejas que estén enseñando los pechos". Pero también es un acto de terror el que se haga un acto de comunicación, un *performance*. Y entonces: "Nadie diga nada, si alguien dice algo pues entonces es un fresita y no entendió nada", eso también es un ejercicio del terror, es decir, no acompañar todo esto con algo que dé lugar a una reflexión, que le dé sentido al sinsentido, que reivindique esta necesidad ciertamente importante de hacer de la individualidad la personalización de la vida y de las cosas. Es decir, no pasar por un individuo más, como un número, sino como esa personalización que implica significar para mí las cosas y comunicar. Es decir, todo los eventos conceptuales, los *performance*, los *happening*, me parece que tienen este sentido y que lo peor que podemos hacer es dejar abierta la arbitrariedad extrema, sino que tendríamos que encontrar ciertos modos como para ir comunicando. De ahí la importancia de este espacio que da lugar también a las reflexiones inevitablemente racionales.

Finalmente quiero terminar haciendo alusión a esa palabreja de la *hermenéutica* tan querida por algunos posmodernistas que hace referencia a esta necesidad de dar a entender las cosas, ya no de explicar, de describirlas, de sistematizarlas, de clasificarlas sino de darlas a entender. Si en algo está siendo positiva la crisis actual del racionalismo y del capitalismo, es el dar lugar a una relativización de las culturas en las que ya nadie sensato, mínimamente informado, puede seguir insistiendo en que "la belleza es esto y no es esto otro", o "el arte es este y no es esto otro." Esta apertura, esta explosión que hace decir a Lyotard: "Lo que importa ahora es ver lo que está pasando y ya no tanto definirlo. Y a partir de lo que está pasando tratar de explicárnoslo dentro de la totalización.

Hay dos grandes maneras que tienen que ver con el título de la plática: *Transgresión o masturbación*, de hacerse entender y de legitimar lo que uno hace. Una es una totalización tan abstracta que a fin de cuentas quepa en ella cualquier práctica que se invente, en este sentido, una abstracción tan general no sirve para concretarla en un acto, en una práctica específica. Pero igual parece ocurrir con la autocomplacencia y la masturbación extrema, es decir, es un acto tan individual, tan extremadamente individual que mucho satisfará la curiosidad o la morbosidad de quien lo contempla y nada más. Yo quisiera poner como ejemplo de esto a la propia Orlan, es decir, a todos nos estremeció estar viendo sus operaciones, el bisturí y la sangre y todo esto. Y luego la narración que hizo de eventos tan terribles como la *Cabeza de la Medusa*. Sin embargo la mujer explica, la mujer dice: "Esto lo hago por esto, y este retrato que llevo construyendo 20 años", es decir, explica de qué se trata y en este sentido la posible masturbación del

individualismo extremo y radical se parece, se emparenta con la transgresión; descubre uno lo que quiere transgredir, ciertos modos de entender el cuerpo, ciertos modos de entender la piel, ciertos señalamientos de que el cuerpo es obsoleto a estas alturas. Citando a una compañera australiana: "El cuerpo no sirve para todo lo que estamos viviendo ahora, por eso tenemos que tener tantas 'extensiones' en la computadora y en el fax y en el teléfono celular y en todo esto ya el cuerpo es una obsolescencia, por lo tanto hay que ponerlo en crisis y no seguirlo cultivando de la manera como lo hemos hecho hasta ahora. He ahí un caso en cómo el individualismo extremo y aparentemente obsceno, de mostrar lo que parece absolutamente privado. Esa es la obscenidad, resulta un acto de transgresión que tiene un interés mucho más allá de lo que parecía ser un acto de puritana masturbación. En este sentido obviamente esto tendría que trabajarse para abrir la percepción, los sentimientos, las sensaciones más allá de estos prejuicios racionalistas que nos formaron desde nuestra más tierna infancia o nuestra terrible infancia hasta ahora. Y esto tiene por supuesto implicaciones morales y esto por supuesto da lugar a una ética no evidente pero sí eficiente...

Ex-Teresa Arte Alternativo
V Festival Internacional de *Performance*
Centro Histórico
25 de octubre de 1996.

Alberto Híjar (México, D.F., 1935). Filósofo, crítico de arte e investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) del INBA. Jefe de Difusión Cultural de la UAM-Xochimilco (1981-84). Sus textos sobre filosofía, política, estética y arte moderno han sido publicados en México, Estados Unidos, Cuba, Nicaragua, El Salvador, Puerto Rico, Italia y España. Actualmente es colaborador semanal de *El Financiero*. Es fundador del Curso de Arte Vivo en la UNAM, ex-director del Taller Siqueiros en la Sala de Arte Público Siqueiros. Es curador de exposiciones y conferencista. Estudiante de las teorías de Carlos Marx y el revisionismo marxista especialmente de la Escuela de Frankfurt (Max Horkheimer, Theodor Adorno, Walter Benjamin y Herbert Marcuse) y Louis Althusser. Es profesor jubilado de la Facultad de Filosofía y Letras y la Escuela Nacional de Arquitectura (Autogobierno) de la UNAM. En diciembre de 1998 fue nombrado Miembro del Consejo del CENIDIAP-INBA.

Francisco Icaza

Foto: Foto estudio David Luna



Las drogas siempre se han usado ritual o religiosamente, para aliviar dolores y para despertar la imaginación

DM Estamos con el maestro Francisco Icaza para platicar sobre las drogas y la relación -sí es que la hay- con el arte...

FI Le voy a hablar de las drogas porque es un tema que me ha interesado... Para que el ser humano pudiera, digamos, conocer las propiedades del tomate, o de la lechuga, tuvo que probar todo durante miles y miles de años. El hecho de que conozcamos hoy en día las propiedades curativas de las plantas, las propiedades alimenticias de las plantas, el ser humano tuvo que experimentar en su propio organismo, tuvo que probar todas las plantas, para saber cuáles eran beneficiosas, cuáles eran alimenticias y cuáles eran alucinógenas. Realmente se ha perdido el origen de éstas drogas, es decir ¿cuándo el ser humano empezó ritualmente a usarlas?

Las drogas siempre se han usado ritual o religiosamente. Y se han usado para aliviar dolores y para despertar la imaginación y es ahí donde el arte juega un papel importante, la imaginación.

Ahora bien, testimonios, conocemos el rito de Ulises, de los griegos, que eran hongos. También Robert Graves en *La diosa blanca*, habla de los ritos con ciertas plantas en el norte de Europa. Pero hoy en día tenemos nosotros países que todavía viven dentro de un sistema mítico como es el caso de América, Africa y Asia. Las drogas en México con los tarahumaras, tenemos estos ritos.

Ahora en el mundo actual en este siglo conocemos por ejemplo la visión de Aldous Huxley. Un dato curioso que muy poca gente sabe, yo era amigo de él y con Ray Bradbury, a raíz de mi exposición *Metamorfosis de un pájaro*, que presenté en la Zora Gallery en el año 62, en Los Angeles, él quiso hacer una película, y no la lograron hacer nunca.

A Aldous Huxley le avisaron que se iba a morir, que no había manera de evitar su muerte, entonces él quiso morir en un viaje de LSD y rodeado de sus amigos, se tomó unas pastillas de LSD e hizo una crónica, empezó a platicarles su viaje de agonía. En su libro *Las puertas de la percepción*, habla sobre el color del mundo como lo vio Van Gogh, con la brillantez... Ahora lo interesante de él es que dejó un testamento a la humanidad, que se difundió muy poco porque murió exactamente el mismo día que mataron a Kennedy, sí se publicó la noticia pero en las páginas interiores de los periódicos, inclusive yo tenía ese testamento de Los Angeles Times pero se lo

regalé a un investigador y muchos años después lo busqué en las hemerotecas de Estados Unidos y de alguna manera estaba perdido, censurado. En ese testamento él decía lo siguiente: que el mundo, que el ser humano del siglo XX vivía bajo tal presión, bajo tal estrés que sería imposible poder soportar esta vida sin drogas y que las próximas guerras mundiales que iba a haber en el mundo, iban a ser las guerras de las drogas.

Ahora como último dato para entrar a experiencias personales, quiero decir que la primera vez que se prohibieron las drogas en el mundo fue en 1922 en Estados Unidos. En el siglo pasado y a principios del siglo XX todavía el opio se vendía en las farmacias porque era la única droga que podía adquirir la gente -cuando tenía un cáncer fuerte- para soportar los dolores. Esto [ahora] ya no es posible.

Una declaración mía: El problema de las drogas no es un problema policíaco, es un problema médico. Se ha convertido en un problema policíaco entre otras cosas porque es un gran negocio para los estados. Ahora hay más dinero en Estados Unidos que nunca, porque es una de las "industrias" más importantes. Después del armamentismo y del dinero que tienen invertido en la cuestión del espacio y del petróleo vienen las drogas, o sea, es el cuarto más o menos. Es un gran negocio y es una trampa. Yo concuerdo y he firmado documentos junto con García Márquez y mucha gente, diciendo que las drogas no se deben prohibir.

Ahora, vamos a ver qué tienen que ver con el arte. Salvador Elizondo tiene una pequeña investigación, en donde ciertos cuadros del siglo XIV, XV y XVI en Italia, se han encontrado partículas e hilos de la *cannabis* con la misma tela.

Yo creo que entre las drogas menores, la más dañina es el alcohol y luego el tabaco. Yo antes del 68, como toda mi generación, bebíamos muchísimo, somos la generación que conoció nada más el alcohol y el tabaco. En 1968 después del movimiento con mis compañeros del Salón Independiente que eran Felguérez, Rojo, todos ellos, tuve que salir del país porque estaba metido hasta adentro en el movimiento. Y me fui a vivir a una comuna en Estados Unidos que se llamaba Libre, que estaba en Nuevo México, tal vez era la comuna más importante de Estados Unidos. Ahí, por ejemplo antes de poder entrar a la comuna, había una especie de cura para la gente que venía demasiado drogada. Recuerdo al editor de Fellini, lo curamos ahí, él venía demasiado loco con ácido, después de eso se curó, regresó a Italia y siguió con Fellini.

Yo estuve por ejemplo en Woodstock, encargado de que los ácidos que se vendieran fueran auténticos y no dañinos. Yo estaba en la comisión de análisis de los ácidos en Woodstock. Yo he probado todas las drogas menos heroína. Pero actualmente inclusive yo ya no bebo, y

fumo muy poco porque nado 1 km. diario, pinto 8 hrs. al día, físicamente tengo que estar en condiciones.

Si usted es un asesino y toma una droga, seguirá siendo asesino. Si usted es un hombre inteligente y toma droga, seguirá siendo un hombre inteligente, porque seguramente la droga no la va a cambiar a usted.

Las drogas menores son: alcohol, tabaco, mariguana, hongos, peyote. Yo ya pongo unas grandes dudas al LSD, a la morfina. La coca se me hace espantosa y dañina. Yo le puedo decir que la coca es una estupidez, yo la he probado y lo único que me da es una cruda espantosa. Pero sí he probado el peyote, todas clases de hongos y la mariguana.

DM ¿Las nuevas, el éxtasis?

FI Todas esas drogas químicas son fatales, no sé, yo ni me atrevo a probarlas. Bueno, a ver, vamos a "agarrar" pintores: Franz Hals, uno de los grandes retratistas que ha tenido la humanidad, nunca pintó sobrio, él pintaba en lo que se llamaba la bodega de Vermeer. Vermeer siempre decía a sus amigos que no le dijeran a nadie que... Y Franz Hals siempre pintó borracho y es uno de los grandes retratistas que tiene la humanidad. Yo creo que no hay un solo pintor, de los grandes pintores, que no haya probado el vino. En Estados Unidos, prohibieron el vino al mismo tiempo que prohibieron el alcohol y las drogas en 1922, pero esos son los puritanos sajones que siempre son así.

DM Francis Bacon pintaba en la cruda...¹

FI Pues sí, así salieron sus cuadros, crudísimos. Es la crudeza más grande que hay...

Bueno, yo no creo que el arte tenga que ver nada con la realidad. Decía Picasso: "el arte es una gran mentira por la cual probablemente se llegue a la verdad." A mí me gusta la definición de Karl Kraus, que en el siglo pasado, en Viena dijo que: "una obra de arte propone como aportación un enigma." Dicho de otra manera más fácil, una obra de arte como aportación, -la palabra aportación ahí, es relacionada al conocimiento-, entonces las grandes obras de arte que se han pintado, esculpido, tejido, escrito, son las que proponen un enigma. La droga ha sido fundamental para encontrar el enigma, porque el enigma se encuentra, a mi modo de ver, no en el consciente, sino en la ensoñación, o sea, que hay que tener un estado muy especial, por ejemplo, se sabe muy bien que en la meditación, los grandes ejercicios vienen... producen en el organismo una sustancia que es la morfina, lo mismo la danza. Yo tengo una hija bailarina, que baila de 12 a 13 hrs.

1 "Aunque el *hangover* (la cruda) le convenía, pintaba siempre en estado de plena lucidez, cosa que aclaró en varias ocasiones." Del Conde, Teresa, *Tres maestros. Reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo*. Grijalbo, UNAM, México, 1997, pp. 16, 17

diarias, el cuerpo produce la morfina. No pueden dejar de bailar porque llega el momento en que el cuerpo necesita esa sustancia. Lo mismo una meditación, los éxtasis de la meditación, cuando se llega a los grados de meditación, el organismo mismo la produce. Son sustancias alucinógenas, hay una serie de organismos que están en las plantas pero que también están en el cuerpo humano.

DM Es un laboratorio.

FI El cuerpo humano en el sueño genera, crea una sustancia que permite esa tranquilidad que, inclusive, en el momento en que ud. despierta esas sustancias desaparecen, o sea, hay una enorme ignorancia con respecto a la biología.

DM O más que ignorancia, hay miedo a difundir todo eso.

FI Sí, hay miedo a difundir porque estamos viviendo en un siglo apocalíptico en donde parece ser que la política y la economía es la base y es lo más importante y eso es lo que nos trae bien amolados.² En cambio la parte de las ciencias y de las artes... El científico y el artista son dos gentes muy parecidas, la única diferencia es que la ciencia busca probar y el arte busca lo improbable. En los 70, antes que la droga, había un gran rechazo a la política y la economía del mundo. Había una especial preocupación por la paz, no por la droga. No soy anarca, soy ácrata, tengo una ética propia.

Quando mi padre era embajador de México en Alemania, en las olimpiadas de 1936, un tarahumara ganó la carrera. Hitler impresionado lo mandó llamar. Él iba con un antropólogo como traductor y estaba mi padre como embajador. Hitler le preguntó qué tiempo entrenaba diariamente, el tarahumara dijo al antropólogo que con un pedacito de peyote alcanzaba a correr desde su casa al pueblo, que era una distancia considerable. El antropólogo lo repitió a mi padre y éste dijo a Hitler que el tarahumara tenía contacto con los dioses... que esa era la razón de su fuerza. Hitler interesado en esas cosas se quedó

2 "Como especie, hemos de reconocer la profundidad de nuestro dilema histórico. Seguiremos jugando con media baraja mientras sigamos tolerando las orientaciones del gobierno y de la ciencia, que presuponen que deben dictar a qué lugares puede dirigir y no puede dirigir su atención de un modo legítimo la curiosidad humana. Estas restricciones de la imaginación humana no tienen sentido y son ridículas. El gobierno no sólo restringe la investigación sobre las sustancias psicodélicas, que puede posiblemente proporcionarnos descubrimientos médicos y psicológicos muy valiosos, sino también se atreve a prevenir su uso espiritual y religioso. La utilización religiosa de las plantas psicodélicas pertenece al ámbito de los derechos civiles; su restricción es la represión de una legítima sensibilidad religiosa. De hecho, no es una sensibilidad religiosa la que se reprime, sino la sensibilidad religiosa, una experiencia de la religio basada en la relación plantas-humanos que existía mucho antes del advenimiento de la historia." McKenna, Terence, *El manjar de los dioses. La búsqueda del árbol de la ciencia del bien y del mal. Una historia de las plantas, las drogas y la evolución humana*. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, p. 22

maravillado y preguntó: "¿cómo?" Y mi padre le dijo: "Es una cultura muy antigua..." En ese entonces nadie conocía el peyote...

Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec
6 de noviembre de 1997

Francisco Icaza (Embajada de México en Centroamérica, 1930) -hijo de diplomáticos-. Pintor, tuvo su formación en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, Bélgica. Estudió con Rufino Tamayo en Nueva York y con Antonio Rodríguez Luna en México. Junto con Arnold Belkin formó el grupo Interioristas o Nueva Presencia al que se unieron ocasionalmente José Luis Cuevas, Leonel Góngora y Rafael Coronel, inspirados en el libro *The Insiders* de Selden Rodman. Desde la década de los sesenta ha expuesto en forma individual y colectiva en México, Argentina, Canadá, Colombia, España, Estados Unidos y Guatemala. En 1997 ingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Marcos Kurtycz



Foto: Makoto Kondoh

Somos realmente traductores

*hace visible el aire, el agua,
la vida y la muerte*

moro

MK Llegué [a México] en el 68, a fines, en el peor momento, además estaba en relación con mucha gente, los post-sesenta, que era una especie muy extraña de personas, los conocí a todos y anduve diez años de ilegal. Mi formación en plástica es nada más porque desde niño pinto y dibujo, pero eso no lo hago seriamente. En Polonia en aquel tiempo, país socialista, no se consideraba serio, lo serio era ser ingeniero y mi padre dijo: "tú vas a ser ingeniero", cuando armé y desarmé el reloj, yo tenía como seis años. En Polonia terminé la maestría. Me casé con una mexicana extraordinaria y me arranqué a México para encontrarme con ella, me casé en La Habana. Fui maestro de la Escuela de Ingeniería, en la Universidad de La Habana. Me dediqué un par de años después de terminar la carrera a la investigación e instalación industriales, sistemas automáticos; en la mayoría de los casos de mis *performances* e instalaciones aquí en México, uso la ingeniería, la uso nada más que como burla, para darle cierto valor a ciertas cosas.

Y te puedo decir algo que me ocurrió, gracioso, ahora, hace pocos días, mi hija de 14 años, mi segunda hija, me pidió ayuda en su proyecto científico, para concursar y me dijo: "Quiero que nazcan los pollos en la incubadora" y hacer una incubadora sin tener medios es una cosa prácticamente imposible. Yo la hice en dos días, perfecta, funcionó, me dio mucha gracia esto.

Y entonces en México yo sí tenía la idea de, como soy especialista en controles automáticos, decía, no pues perfecto, hay petróleo, iba a trabajar en el Sistema del Metro pero mis "palancas" no funcionaron, entonces quedé así varios meses sin trabajo.

Nació mi primera hija y entonces fue Alejandro Orfila, un amigo nuestro en aquel entonces, [de la editorial] Siglo XXI, dijo: "Hazme un libro", entonces hice un libro, que se editó aquí pero con sello de una editorial francesa. El libro se llamó *Le Journal del Metropol de l'Amérique*, mucho trabajo, portada... y Orfila me dijo: "No lo puedes firmar porque eso es castigable", este fue el libro que no firmé, pero todos los siguientes que hice para la Editorial Nueva Imagen, Editorial Casa Chata, Fondo de Cultura Económica, varias editoriales, todo firmado y nunca sirvió esa provocación. Seguí hasta que diez años después me llamó la policía, me encontró la policía y dije: ¡Ya, al fin!, diez años, y me citaron, no quise que me agarraran, no, yo voy, fui a Gobernación.

Fue chistoso, es una anécdota mía muy graciosa porque los policías no sabían para qué llevaban a ese "criminal" allá, ellos tenían nada más la orden y tardaron como un mes en localizarme, vivía yo en la Condesa. Llegué a Gobernación y un alto funcionario me dijo: "Pues le voy aplicar una multa". Y yo dije: "Pues no le voy a pagar la multa porque no tengo dinero, no tengo derecho a trabajar". Me dice: "Está bien, firme aquí". Y veo el documento y decía: ¡Nacionalidad mexicana!, y lo firmé. Y dijo: "Léalo", -no, no, no lo voy a leer- y dijo: "Yo creo que ya no nos vamos a volver a ver, váyase mañana a Relaciones [Exteriores] y ahí está su pasaporte". Y ahí estaba mi pasaporte. Y se acabó mi cárcel de diez años, por que yo obviamente no me pude acercar a la frontera, fue una experiencia para mí muy desagradable no poder moverme.

Y acto seguido, en cuatro días imprimí un cartel que se llamó *¡La bomba de maíz!*, gigantesco cartel, papel delgado, papel biblia, lo enrollé y me fui a Nueva York a pegar a las calles. Fue mi primer evento¹. Una mazorca como de un metro veinte centímetros, gigantesca, bestial y que decía: *BOMBA DE MAIZ.*, intuitivo. Lo que me interesaba, ya me comenzaba a interesar en esos problemas de cómo se altera el espacio urbano. Ese es un tema que sí me interesó siempre, como que tenía yo esa deformación de científico. ¿Una persona puede modificarlo? Obviamente era una reacción muy natural a toda esa bestialidad de imagen comercial que para mí era muy claro, yo lo sentía muy fuerte viniendo de un mundo socialista, que tiene arquitectura así como fatal pero intacta. Tal vez en Nueva York con ese cartel... por esa cosa con celebración personal de tener el pasaporte, poder cruzar, y ¡No cualquier pasaporte, un buen pasaporte, mexicano, de los buenos! para moverte en el mundo ¿no? Obviamente estoy plenamente consciente de que no soy mexicano y los mexicanos no me lo van a perdonar, que lleve un pasaporte... Obviamente no tengo la más mínima duda, tengo más de mil libros hechos aquí... Una personal celebración sin gran maquinaria sino muy privada, [era] como una investigación. Fue en el año del 80-81, cuando recibí mi valioso documento "el pasaporte". Además fue un poco un acto mexicano, fue como un mexicano que fue a chingar a los gringos, además el artefacto, no solamente era de forma fálica, sino también era el maíz, yo entendía muy bien la fuerza del maíz, fue el año que comencé a entender esos fenómenos tan mexicanos. Entonces es curioso porque en Nueva York no solamente hacía esa

1 Kurtycz lo consideró su primer evento probablemente por haberlo realizado en el espacio urbano y por la importancia que tuvo para él celebrar su recién adquirida nacionalidad mexicana. Un año antes había presentado la acción *La muerte del impresor* (1979) que menciona más adelante. Y la primera acción registrada fue *La rueda de Newton*, que realizó en la calle, en la Ciudad de México en 1973.

investigación de la alteración de la calle, tan caótica en Nueva York, más caótica que las calles de México, por que ahí pegan miles de anuncios en las paredes, entonces lo mío venía de cierto modo, porque lo hacía con un ritmo, con un espaciamiento, se repetía la misma imagen y sí se lograba ver, la gente me pedía los carteles, eran muy delgados, de papel biblia, precisamente para la "tecnología" de llevarlos encima colgados y pegarlos fácilmente con esponja.

Comenzaba a interesarme cómo se altera el espacio urbano. Me di cuenta de que me interesaba esta cosa, ¿Cómo alguien modifica la calle?, ¿Cómo se puede luchar contra esa erosión? Mucho después me di cuenta de que no es tan fácil luchar, aunque volví a hacer cosas de calle, aquí en México en varias ocasiones. Lo último que hice fue un trabajo de tres meses, ya para saltar al tiempo presente, octubre, noviembre, diciembre [1995], *La serpiente del metro*, ya con mucha conciencia, la calle y una sola persona que despliega una acción y de repente puede captar la atención, articular un discurso coherente, un discurso muy preciso, es descubrir algo que es invisible, como el agua invisible, la gente de la ciudad no ve el agua. Bueno, "la calle" es para mí un escenario, el más querido, más natural, muy querido por cabrón, tal vez por eso me gusta, porque sí es un reto, no es sencillo aunque últimamente ya me estoy dando cuenta que hay método para hacerlo de tal manera que te apropias de la calle, lo hice en varios lugares; en Guadalajara, lo hice una vez ahí hace años, se me antojó exponer mis pinturas de gran tamaño como estandartes y armé un desfile, como procesión religiosa. ¡Imagínate qué tarado! Se llamaba *La exposición procesión*, en Guadalajara. Como mofa de las procesiones con estandartes y por muchas razones tuve que contratar 40 cargadores de mercado que sabían cargar los estandartes muy bien, cargaron, atravesaron la ciudad. Yo iba primero, llevando estos cuarenta estandartes, era una cosa muy extraña. Era pintura abstracta, yo hacía pinturas así como de múltiples simetrías y todo esto. En aquella ocasión no me pasó nada, a pesar de burlarme un poco de los sistemas de procesión religiosa. Estas cosas no fueron calculadas, pensadas, te estoy hablando de los años 70, en aquel tiempo no había gente que hiciera *performance*. Fue hasta que [se hizo] uno de esos extraños eventos, el Salón Anual de Experimentación [1979], de esas cosas "atrevidas" de Bellas Artes, entonces se reunieron varias personas. Estaban -ahí los conocí- el grupo SUMA, que era de los únicos que trabajaban en la calle, aunque de otra manera, eran de San Carlos y lo hacían de manera muy artística, no solamente en relación a su academia, continuando el trabajo, pero en la calle, imprimiendo imágenes políticamente sonadas más o menos delicadas y hacían diversos actos. Con ellos me conecté muy bien y desde entonces tengo una amistad con los dos

únicos que mantienen firmeza de seguir trabajando, Ricardo Rocha y Mario Rangel, en fin...

En el Salón yo hice un evento tremendo, creo que yo, sin saber, era de los estridentistas, ¡tan estridente la cosa! y era un... amor, reconstrucción de la muerte de un impresor, obviamente el tema viene salido de mi tierra, Polonia. Experiencia de impresores que durante la guerra morían cuando alguien los agarraba en el delito de imprimir volantes. Se podían morir en Polonia en aquel tiempo -para darte un dato mexicano- cantando *Cielito lindo*, con una letra violentamente antihitleriana, los alemanes no entendían tal vez las palabras en polaco, pero la tonada era algo violentamente antialemán. Entonces en el Auditorio Nacional, en todo el vestíbulo, muy grande, *El impresor* muy grande, tremendo, máscaras, cosas, pinturas, una cosa pesada. Casi siempre las cosas que hacía yo o hago son de trabajo así como impreso; entonces imprimía una cinta, así con los pies, con letra hacia la impresión y cuando llegaba después de 100 metros de recorrer con mi cinta, mi maquinota de imprimir rollos, llegaba, se realizaba el fusilamiento, como acto seguido, como consecuencia. Entonces me quitaba todo, quedaba como una imagen tremenda, la boca tapada con un esparadrapo, rapado, así como para hacer simulacro, que no era tan simulacro, en cierto sentido, entonces hay disparos ¡pa, pa!, entonces el mono, o sea yo, caigo, y caigo mal, -porque me protejo-, no quiero romperme la cabeza; corrijo, entonces me levanto y le digo al tipo que estaba disparando enfrente, me dispara otra vez y siento que algo me sucede, me dispara y finalmente caigo. Y traigo como tres o cuatro litros de pintura roja encapsulada, caigo, azoto de manera terrible, no siento el dolor, sé que azoto, -es algo que descubrí mucho después, en el *performance*- cuando lo haces con cierta intensidad hay unas raras drogas que el cuerpo genera, sustancias y entonces de repente cambia todo, y en este caso era así y había mucha gente, veía por arriba, oían disparos, me ven ahí tirado -las fotos lo muestran así como espantoso- y chorrea la sangre. La sangre además la hice con gelatina y no sé qué, estaba tan bien hecha que sí corría. Entonces los de atrás llaman a la ambulancia que llegó exactamente 10 minutos después, yo ya me había cambiado, me había lavado y puesto mi suéter y me preguntaron: "¿dónde está?"...

Era una acción del Salón de Experimentación, todo estaba entre la entrada y mi instalación, yo tenía ahí instalado... un túnel de diversos sentidos, olores, tactos, todo, un túnel grandísimo, con un viento que corría a través del túnel que era largo como de unos 30 mts. Recuerdo que prohibía a la gente [entrar] con zapatos, no quería que lo cortaran, era de plástico. Recuerdo que llegó Bremer, se quitó los zapatos y recorrió todo eso. Y luego Raquel Tibol: ¿Y los zapatos? -No. Y no entró. Con Raquel Tibol hay

unas historias. Dos semanas después hice un evento totalmente improvisado, una mini exposición en la punta del asta bandera, ¡te imaginas!, violando cosas sagradas y me subí, ahí enfrente del Auditorio, había gente del público, algunos me conocían y cuando estaba a la mitad llegó Raquel Tibol y comenzó a gritar: “¡bájate de ahí, te vas a matar!, ¡bájate, bájate!”. “Te amo, Raquel”, le dije; era como mi mamá, mi tía, y es una cosa curiosa por que se fue la buena mujer. Había una patrulla enfrente en Reforma, fue con la patrulla, -esto me lo dijo mi amigo Adolfo Patiño-, y dijo: “¡Señor oficial, haga que bajen a este hombre!”. Te estoy hablando de 1980², y el policía -eso me gusta mucho- dijo: “Señora, ese es su trabajo”, obviamente el policía no sabía lo que yo estaba haciendo, lo que pasa es que veía que yo traía un cinturón de electricista y tenía herramienta... había unas luces a la mitad que me costaron trabajo atravesarlas, subí, puse mis pinturas que traía en la espalda, unos rollos largos que se desenrollaron. Ahí estaba mi exposición, las amarré y las desenrollé, cayeron todas, entonces bajé. Eran de papel delgado, solito se destruyó. Era uno de los domingos, cada domingo había algunos eventos, algunas cosas. Recuerdo, no quiero hablar mal de Felipe Ehrenberg, pero él anunció una acción política y cuando fui a verlo, pensé que era *performance*, mas ya tenía impresas ahí sus cosas. No va a hacer ninguna acción porque las autoridades no anunciaron que no sé qué... estaba yo furioso. Felipe... Ya luego lo conocí mejor y ya sé quién es. Felipe no cambia nunca, acaba de estar en un rollo tan inútil, tan triste, de pintar a la justicia mexicana en el... hace una semana que fueron Felipe con un par de gentes a pintar... que se había metido la policía y no los dejaban pintar. Porque además fueron protegidos por algún senador, diputado, amigo de ellos. El Fisgón, conozco a todos, lo pintaron. Luego llegaron y lo pintaron de negro, eso se me hace insoportable, ahí sí supe por Felipe y por Fisgón. Que hagan una cosa y que de repente no hacen nada [por defenderse] cuando alguien se los destruye... ¿Por qué no lo hacen en algún lugar donde nadie lo pueda destruir? Uno tiene que defender la obra. Hay ciertas obras que no se saben defender, no pueden defenderse, hay unas obras que se defienden, pero hay que hacer algo. No se puede hacer la obra y dejar que algún idiota la destruya. Solamente cuando se hace con esa intención existe esa posibilidad.

Aquí vale la pena referirme al evento culminatorio de *La serpiente del metro* (1995). La hacía yo día tras día en varias partes de la Ciudad de México. Instalaba la Serpiente, mis cosas, la veía, la fotografiaba, la recogía y me iba a otra parte. Pero en la Av. Chapultepec lo vi tan gracioso, las

2 Se refiere al Salón Nacional de Artes Plásticas /Sección Anual de Experimentación 1979 donde participó. No en 1980.

figuras se movían, bailaban, dije “¡Ah sí, lo dejo!” y lo dejé y al día siguiente volví y estaban ahí, “¡qué cosa!”. Al tercer día volví y estaban ahí, eso ocurre, ahí está lo que te digo, las obras aparentemente delicadas se defienden o la gente las protege, porque alguien puede arrancar eso. En el Zócalo [*La serpiente del metro*³] dentro del Cuarto Festival de *Performance*, octubre, 1995], no fue destrucción, porque después de una hora de todo el despliegue, agradezco la asistencia y resulta que la gente lo entiende como que: ¡Ah, terminó la ofrenda! Eso es extraordinario, es correcto, porque mi intención es que ciertos trabajos no dejen huella material, entonces, se lo llevaron. He encontrado gente que se lo llevó y está bien, es correcto. Hay lugares como el Monumento a la Raza o Reforma o Zócalo, que tienen poderosas máquinas que expulsan el aire, el gas, pero en Chapultepec no, entonces el tren al correr lo avienta, entonces le da más gracia, funciona durante 30 segundos, luego esperas otros tres minutos y viene otro tren y, cuando se encuentran los dos trenes, ahí sí ocurren cosas extrañas.

Voy a decir un extraño principio que es un descubrimiento reciente. Nosotros que trabajamos [el *performance*] esa forma tan extraña y hasta cierto punto contradictoria, hay mucha confusión, pero se pueden destacar ciertos puntos que son muy particulares, y voy citar a un amigo performer muy extraño, Julian Blein [¿?], francés, que hace un *performance* literario, es poeta. Dijo en una ocasión aquí en México: ¡*performance es riesgo y libertad!*, lo cual encierra muy bien dos de los elementos claves de esta extraña acción que desgraciadamente mucha gente confunde con el teatro, donde tú puedes transformarte en cualquier cosa. *Performance*, -es de las peores palabras que conozco hechas para describir una actividad artística- es riesgo, en mi caso en muchas ocasiones. De repente estoy en Quebec y quiero hacer una pieza mexicana, *La serpiente-escalera*, construí una escalera, la colgué del puente en el centro de Quebec, estaba hecha de ocote que traje de Valle de Bravo. Se comienza a quemar y el fuego corre por mi serpiente-escalera, y los quebequenses me dicen: “Si haces esto, recuerda, que tienes un minuto para salir del río”, la temperatura del agua era como de 15°C bajo cero. Es el riesgo el que le da el sentido, lo confirma. Es serpiente la escalera y el fuego la corre. El único arriesgado soy yo, siempre estoy entre el fuego y el público. No pido permisos, sería traducirlos al idioma burocrático, prefiero reducir, hacerlo tan rápido que ninguna fuerza de orden me pueda parar. En algunos casos, voy ar-

3 “Sin pedir permiso ni dar tiempo al performancista descalzo de recoger sus materiales una vez terminado el acto, los niños se los apropiaron regocijados para ponerse a experimentar ellos mismos con la magia elemental del aliento lúdico que le dio vida a la propuesta; y a las niñas con vestido poco les importó que se les vieran los chones.” Cimet S., Esther, *El aliento de la serpiente del metro, Festival de performance X Teresa*. Curare, Espacio crítico para las artes, boletín trimestral, No. 7/8 septiembre/enero 1995/1996, p. 18

mado, en el Zócalo traía el hacha, es arma, descubrí que la policía no sabe cómo agarrar a un hombre con el hacha, le tiene que disparar, no lo agarran. Pero utilizo un método mucho más efectivo, calculo el tiempo en que las fuerzas de orden se organizan y ese es mi tiempo y si es necesario hago una cosa en dos minutos, lo he hecho. En Nueva York, en el Parque Central, que es un lugar observado constantemente, hay cámaras y hay helicópteros, sabía que tenía poco tiempo y fui a instalar algo con mis alumnos de un taller de los Hockers, que hice hace tres años y lo logramos, dije: "Vamos al Parque Central, señores", y fuimos a instalar todas las estructuras que habíamos hecho. Está prohibido, así que fuimos rápido, era invierno, en la tarde. Las estructuras eran de basura de Manhattan que yo recolecté durante dos semanas, no pesaban, cada uno llevaba su escultura. Vino el helicóptero, llegó la patrulla, hablé con el policía y todo bien. Ahí hice otro truco, traía yo un documento falso, dije que era un festival. Yo daba clases durante tres días y quise precisamente... También hice un *performance* en un museo que se llama Museo del Barrio en la Quinta Avenida (N.Y.), era de varias gentes de América Latina y Estados Unidos, gente de California, yo era el único de México y fui a trabajar contratado por una empresa que hace *performance* en espacios extraños en Nueva York, una empresa que se llama Creative Time.

Lo curioso es que yo lo que hago, para que pudieras verlo con más claridad, es que salto desde el pasado, que de mi pasado lo que me interesa es la entrada a México, hasta los tiempos actuales cuando estoy trabajando ya con la plena conciencia. En aquellos tiempos muchas cosas las hacía de modo intuitivo, yo jamás pensé... o sea, no lo pensaba dos veces, hacía *performance* en diferentes partes, hice cosas en la costa, grandes cosas de grandes formas, figuras, siempre instalando una especie de galería para la acción, la mayoría de éstas tenían ese carácter que ahora no me gusta tanto, tenían carácter como de pintura, era como pintar usándome a mí, o elementos que estaban en el lugar, ahora ya estoy pidiendo algo más, quiero articular un discurso más complejo. Y lo que yo decía cuando cité a Julian Blein con su breve definición de *performance*, que para él es: el riesgo y la libertad, en este momento ya lo veo más complejo. Simplemente el riesgo tiene una función, el riesgo de alguna manera hace ver un discurso más contundente, o sea, si alguien habla de la sobrevivencia, o de la tortura o de la libertad y lo hace arriesgando su propia vida, el discurso se hace más contundente, más sólido. Es como una manera de hablar y de repente son los últimos tiempos ahora cuando después de unos muy dramáticos trabajos que hice en Japón hace exactamente 10 meses, es donde comencé a aprender, a tomar conciencia de ser más radical; tal vez porque pasan tantos años, hice tantos *performance* pendejos totalmente, no sé, no cuaja-

ron muy bien, no llegaron a lo que yo esperaba, para mí eso es un fracaso, pero era un triunfo en ese momento, era un escalón más, sí obviamente, pero no dejo de verlo como algo reprochable y criticable. Entonces lo que ocurre es que ahora veo que el trabajo del *performance* -seguiré usando esa palabra-, aunque preferiría que en cada trabajo la persona adoptara otro nombre. Y yo en este momento ya tengo nombre de mis últimos trabajos de los últimos cuatro años cuando trabajo con el concepto de la serpiente, hago serpientes, a veces me burlo, digo en media broma que estoy pariendo serpientes. La palabra parir tiene cierta gracia y viniendo del hombre, puede significar lo difícil que es sacar algo desde adentro y llegar a la conclusión de que el trabajo de este tipo, que implica riesgo, que implica un discurso muy estricto, muy preciso, muy profundamente pensado, es un trabajo de traducir. Este es un descubrimiento personal, muy difícil de entender por otras personas: Lo que está dentro no tiene forma verbal o lingüística u otra, entonces lo que nosotros hacemos, los que hacemos este tipo de trabajo, es que, somos realmente traductores y entonces es una traducción de un idioma desconocido a otro idioma muchas veces desconocido, pero que el último idioma, el que se hace público, ya es legible. Y México -te puedo decir- es excelente en este aspecto, porque una inmensa cantidad de personas, no necesariamente muy letradas leen cierto discurso cuando les hablas en el idioma del ritual y te lo entienden... yo me emociono mucho. En algunos momentos cuando hago un ritual, precisamente organizando, articulando un discurso en forma de ritual, me fascina ver de repente el silencio, la gente se clava, la palabra clavarse no es muy precisa, pero es que están escuchando el discurso. [por ejemplo] En *El agua que arde* en Guadalajara, fue un asalto en la calle y la gente se reunió en menos de 5 minutos. Había como 500 personas y oían y veían. Luego cuando terminé me fui, regresé, me buscaron y me hablaron... y fue muy extraño, a pesar de que era un poco perverso hablar del agua que arde, qué curioso que un año después el agua realmente ardió y explotó en Guadalajara, que para mí es un acto triste, había una conciencia premonitoria.

El *performance* es el oficio de traductor, no traductor del español al inglés, no traducción de algún otro idioma extraño, que es relativamente fácil, no, [esto] es traducir algo que no está escrito en español y traducir al otro idioma que tampoco es español ni inglés pero ya es entendible, ya la gente sabe, en fin. Creo que por ahí estoy más cerca de esta extraña cosa que suelen llamar *performance* y mucha gente lo toma muy a la ligera. Conozco gente que lo hace y como ellos mismos declaran, incluso sin preocuparse de que se están mintiendo, se están autodenunciando, es decir: ¡Qué padre el *performance*! Porque cualquier cosa que hagas está bien,

esto es una opinión... Porque se supone que el *performance* está fuera de crítica, no hay críticos, todavía no.

Siempre protestó cuando dicen *happening*, es una forma que no tiene nada que ver con el *performance*, que es algo mucho más preciso, es mucho más serio diría, aunque no le quiero quitar créditos ni a los del *action painting* ni de *happening*. *Happening* era algo como desatar acciones imprevistas, siempre. A la gente se le decía: "Vete a tal lugar, tráete la ropa que no te importe destruir." Lo decían porque los *happenings* de aquel tiempo, hablo de Alemania, y era algo muy interesante, como que el caos se organizaba y ahora lo entiendo con más respeto. Era como el caos, la cosa imprevista se organizaba para producir una obra, una obra muchas veces confusa, y la gente llegaba, siempre era una participación directa y los mismos espectadores eran actores de esta explosión de casualidad, del caos que se traducía en pinturas, muchas veces los *happenings* eran *action painting* en el fondo de una alberca vacía, en estacionamientos...

DM Participaste en muchos, me imagino.

MK Sí, pero si me preguntas cómo fue la toma de conciencia, fue paulatino y al ver la historia de lo que he hecho sí se puede ver cómo se ha ido estructurando, pero me han dicho que tengo algo que ver con el Fluxus, lo han publicado y a mí me sorprende porque yo realmente el Fluxus lo conocí mucho después.

Fluxus es una manera de ver el arte, conocí personalmente a alguna gente de Fluxus. Acabo de estar en Tokio con uno de los iniciadores, Larry Miller, vive en Nueva York, y el tipo fue a Tokio a un festival de *performance* de gran altura y lo que hizo fue cosas de Fluxus. Pero por lo regular los europeos -Larry Miller es en cierto modo europeo, su trabajo era en Londres- sí están instalados en la historia y así, Esther Ferrer, la española-francesa presenta el constructivismo de los 70 y Joana Fontana presenta el futurismo italiano de los 20... Yo prefiero cuando hablo de la historia, -todo se vale, todo cuenta-, yo tengo la experiencia de niño del *performance* más grande del mundo, yo sobreviví la guerra. Tenía yo siete u ocho años, y sobreviví en el sentido de que aprendí cómo sobrevivir y soy de los pocos, de las tres personas que se salvaron de mi familia, entonces sí tengo un *score* bastante gracioso. Obviamente con la ventaja de que el niño aprende con una velocidad... Esa es una experiencia que realmente no me gusta recordar ni me interesa mucho, pero es virtualmente una experiencia de lectura, de aprendizaje.

Pero hay otra cosa, la descubrí mucho después, es que el *performance*, en el buen sentido de la palabra, hay que señalarlo para separarse, es siempre la traducción, siempre articular un discurso, transmitir comuni-

carse, en temas que son difíciles de comunicar y mi descubrimiento es que yo considero uno de los primeros *performance* los que se realizaron hace aproximadamente 20 mil años, en unas grutas de Altamira, donde llegaron unos monos que no hablaban realmente bien ningún idioma. Lo que pasa es que sí hacen el amor, hacen el fuego, comida, las mujeres por un lado, los niños y los hombres por otro lado, en aquella España, que todavía no es España. Los hombres, durante varias semanas, cazan, no se pueden comunicar, no saben ningún idioma coherente o algún idioma como lo conocemos ahora, pero se comunican con una extraordinaria precisión, con gestos posiblemente, con sonidos, porque cazan y hacen un trabajo extremadamente peligroso y duro y con armas muy primitivas. Estos hombres, después de ver esto, agarran a los animales y los llevan a las cuevas donde están las mujeres esperándolos y obviamente las mujeres felices porque están los hombres, para hacer el amor, para comer, en fin. Los niños y los hombres les cuentan la historia ¿cómo? Hago esto... en la pared, y curiosamente cuando ya lo comencé a pensar, se me hizo una extraordinaria y muy legítima manera de contar, pasar de un idioma al otro, que ni siquiera es idioma, usando lo más primitivo, la mano y sangre. "Lo agarré con la mano y ya", barro, tierras, pintar en la pared y curioso, porque dos semanas después agarré una de las revistas que leo por cierta información profesional y que llega un artículo de un reciente descubrimiento de Altamira, que algún baboso que durante muchos años iba y nunca se dio cuenta de que había una placas de piedra cortada, eran lámparas, lámparas que no se necesitaban usar para otra cosa sino para *performance* porque iluminaba la pared, porque la lámpara cuando hay fuego y se hace la comida, en fin, hay luz, ¿no? lámparas. Y esas lámparas eran de tres tipos, unas eran desechables, porque los ingeniosos investigadores lo analizaron y descubrieron que había lámparas que encendían una sola vez, musgo y grasa animal, ¡pum! y obviamente los métodos científicos ahora son tan precisos que tu puedes decir exactamente cómo, por carbón, por todo eso. Y había éstas y había otras que se usaban varias veces y había otras muy sofisticadas con decoración, esto es Lascaux en Francia y Altamira en España. Lámparas ¿Para qué? ¿Para leer el periodico? [Para] Contarlo, realmente traducirlo de alguna manera o posiblemente gritaban, reproducían voces, corrían y rápidamente dibujaba figuritas de: "yo estaba aquí y aquí estaba el compadre, no sé qué, íbamos, que corría el otro, que venían y..." o tal vez contar la historia más trágica "En aquellos dibujos no está fulano de tal, murió". A mí se me antoja esto, obviamente que estoy en una violenta contradicción con los eruditos, porque los eruditos... Traducción y mi teoría de traducción se confirma en las pinturas rupestres, le

da sentido, le da una... y realmente el discurso letrado de los científicos es de que simbolizaban las cosas, lo hacían para hacer brujería, siempre pensamos en esto: bárbaros que son brujos, que la brujería va a mejorar la cacería, ¡mangos, eran cazadores profesionales!, sabían su oficio, de hecho curiosamente para mí, en estas escenas pintadas en las paredes, casi siempre hay imágenes de fuera, donde las mujeres y niños nunca van y ahora veo un aspecto extraño, se me acaba de ocurrir, que era la escuela, los niños veían esto y ya tenían una especie de catecismo, algo elemental, -usé la palabra religiosa curiosamente- cómo es la relación allá afuera en aquellas cosas que ellos jamás... en fin.

DM Entonces, tu trabajo consiste en que, ese conocimiento tuyo "traducido" lo "comuniques", lo que está aquí adentro si tú no lo traduces en el *performance* nunca va a salir.

MK No, nunca va a salir, eso también da una extraordinaria gratificación de que lo sacas y mucha gente que trabaja, básicamente son mujeres, que trabajan con problemas muy femeninos, sacan afuera cosas que de otra manera no hubieran podido exteriorizar y se liberan que es muy buen resultado liberarse -catártico podría ser-, por ahí va este extraño... Y así vamos poco a poco, paso por paso, vamos despacio a mí...

Volviendo otra vez a mi último trabajo, que en este momento lo estoy terminando, -aunque no conoces lo que sigue- ya lo conoce Fernando Solana, tuve tres días de sufrir, escribí un texto de la *Serpiente en Arte Moderno*⁴, pero no creo que podré romper la barda, me gustaría romperla, pero por lo menos puedo pasar es la serpiente que va a venir de la ciudad y va a invadir el Museo de Arte Moderno, es como el final de la *Serpiente del metro*.

En cuanto a ese descubrimiento de los seres humanos que viajan por el transporte subterráneo en una masa inmensa de 5 millones de personas diarias, que sí es un número respetable, muchos de mis amigos viajan en él constantemente, pero curiosamente conozco a personas con las que no puedo hablar [de esto] porque no viajan nunca en metro, por razones muy sospechosas, unas por miedo y otras por desprecio y los otros porque no saben porqué, pero no. El caso es que cuando les cuento mi teoría de que el aire dentro del túnel hermético es el aire que usan varias personas repetidas veces, pero no solamente es el túnel sino dentro hay tren también cerrado y entonces realmente saltan: "¡yo, cómo voy a respirar ese humor!" Sí, muchas veces es extraño ver la relación física de la gente, es maravilloso, extraordinario, las mujeres saben ponerse así..., está apretado, los cuer-

4 Marcos Kurtycz presentó el proyecto de *La serpiente de Arte Moderna* a Fernando Solana Olivares siendo Subdirector del Museo de Arte Moderno, el 18 de febrero de 1996. Este proyecto nunca se llevó a cabo. Kurtycz murió el 13 de marzo de ese mismo año.

pos de los que violan en el metro te agreden, sí obviamente son ciertos, pero es una pequeña parte de la vida, la otra realidad es maravillosa, es una convivencia muy particular, una serpiente, un cuerpo haciendo el amor, no solamente rozando el cuerpo sino respirando el mismo aire ¿Quién lo hace? Los amantes solamente. Y entonces de repente entiendo porqué la gente salta... Entonces este gas -normalmente se dice aire-, pero no es aire, es algo orgánico, es un gas con una temperatura muy elevada y gracias a este fenómeno de la temperatura elevada, mis monos, mi gran condón que al final solté, para que se fuera al cielo, no se salió por la presión, porque se llenó de aire caliente, es un aire que tiene treinta y tantos grados y todo lo demás tiene 15 grados, entonces es un globo, entonces es un gas, que no solamente tiene esto sino que tiene partículas sólidas, tiene células vivas y células muertas, este gas que sale del metro con el que llené mis monos, mis ridículas pinturas son bolsas de plástico, que, sí quiero señalar, que el uso de la bolsa sí es significativo, es muy común el artefacto y es muy nuevo, está hecho de un material que los desgraciados comerciantes ahora llaman "polipapel", usando un truco lingüístico para que la gente se sienta ecológica. Y entonces el asunto de este gas es muy particular. Y además si yo fuera un científico loco, aunque no tan loco, yo podría identificar cada una de las 5 millones de personas que viajan, analizando este gas, porque está firmado, no sé, entonces ahí llegamos a un término que se me apareció. Lo comencé hace tres meses y medio, cuatro y se proyectó en la calle, en diferentes partes, usando diferentes escapes del gas, gas privilegiado. El espacio en el que se desarrolla este trabajo es de mi propiedad y se llama *Museo de Arte Directo "MAD"*⁵ que además su abreviación tiene una broma que me gusta mucho, pues en inglés significa loco, a mí me dicen loco, sí, locura cultivada, además mi condición de cuerdo es a veces tan molesta. Ahora te diré, me gustaría ser más loco, me gustaría divertirme, no lo sé hacer.

DM ¿Te reprimes de algunas cosas?

MK De muchas cosas.

DM Lo bueno es que todo eso reprimido lo sacas cuando haces este tipo de acciones.

MK Obviamente, claro y... en fin ese es el MAD. Tal vez hago mis trabajos yo solo porque, por un lado en la mayoría de los casos, implica riesgo, no quiero involucrar a otra persona a menos que ella realmente lo desee. La otra persona tendría que ser alguien muy cercano a mí y posiblemente tendría que ser mujer, lo cual complica el asunto enormemente. He hecho cosas con otra persona siempre adaptándome a las

5 Se refiere al espacio urbano, la calle.

circunstancias; en Tijuana me encontré con una mujer que admiro, Lidia Romero, que se me apareció ahí, dije "Lidia, esta es la oportunidad", "¡Claro!" dijo. Tuvimos un contacto instantáneo, hicimos un *performance* bestial, *Hombre en la línea*, esa noche hicimos un espectáculo bastante alucinante sobre testimonios durante más de una hora, casi sin contacto visual, con una sincronización grande que se puede apreciar en video, en fin, ocurre, se dan esas posibilidades.

Conozco la historia del *performance*, son contados los casos que trabajan en parejas, muy contados, y en la mayoría de las ocasiones cuando trabajan bien, lo hacen un año o dos y truenan horriblemente, espantosamente. Linda Montaña hacía un *performance* que duró un año con un chino, amarrada a una cuerda de dos metros de largo y en la montaña, extraordinario personaje y más extraordinario que ella tiene obra tremenda, solitaria. Entonces estos cortaron después de un año. Que además, cabrones, me hicieron sufrir porque yo sabía de este proyecto y decía: "Que no se les vaya a ocurrir entrar a un elevador y el otro se quede afuera, se mueren", muchas cosas, es una historia. [También] Marina Abramovic (un apellido yugoslavo), con Ulay, [Marina Abramovic. Ulay/Ulay. Marina Abramovic] trabajaron durante mucho tiempo, unos tres años extraordinariamente, llegaron. Ella sola hacía *performance* violentos, arriesgando la vida, en muchas partes... su último *performance*, me enteré, enamorados, pues comenzaron a caminar en la Muralla China, uno de un lado y el otro del otro lado, amantes medievales y la NASA los fue fotografiando desde el satélite, todo el tiempo, dije: "¡Ah chingao!". Se acabó, definitivamente, se acabó. Ulay lo vi ¿en Berlín? está trabajando solo haciendo cosas de diseño gráfico y ella está haciendo talleres de sensibilización...

DM En la muralla ¿Se encontraron?

MK No sé, no tengo idea, realmente no sé, lo único que sé es: "no, fuera, ya". Eso fue hace tres años...

DM ¿Cómo ves el panorama en México de todo esto?

MK Hay todas clases y gradaciones de *performance* -entre comillas-. Hay quienes se confunden totalmente y terminan trabajando en Televisa o en los grandes bebederos de alcohol culturales, ahí están haciendo o andan de comparsas de grupo de rock o de grupos musicales, porque se estila que acompañen, que haya un *performance*.

Hay una mujer con la que he tenido contacto, participamos en una película que presenta cuatro *performance* mexicanos: Eugenia Vargas Daniels y otra que ya no me acuerdo, es medio norteamericana. Eugenia hacía durante cierto tiempo un *performance* relacionado con ecología y se molestaba siempre que alguien le decía que su trabajo tenía relación con una muy grande performer que se llamaba Ana

Mendieta⁶, la gran cubana, extraordinaria, maravillosa. Se me hace bueno pensar en ella aunque no es bueno pensar en su final, nada bueno. La relacionan siempre porque hay demasiadas coincidencias, pero a mí se me hace que cada quien puede retomar, puede continuar algo. Yo sé, porque lo vi, Eugenia se metió al Lerma... Ahí está Gabriel Orozco, te estoy hablando de una película donde están los cuatro performers y él es pintor, básicamente instalador pero por intuición, porque lo invitaron los chavos de la Universidad Iberoamericana -que se avientan su trabajo de tesis con esa película- y Gabriel Orozco hace un *performance* muy bonito, nada más para la película, extraordinario, con mínima obra, entonces ésta es la historia.

Maris Bustamante es considerada como una performer, inició una cosa así de No-Grupo, no sé qué, en tiempos remotos, no tan remotos, de los 70, 80, y hacía una especie de espectáculo de cabaret, chistoso, gracioso, se burlaba de los pintores, ellos, el No-Grupo llegaban al Tamayo y traían cortados unos pedazos de tela y hacían esta cosa. Se acostumbraron a ir de manera un poco parasitaria a las inauguraciones, a introducir su sketch cómico, incluso Rubén -al que yo conocí- hacías cosas así, los cuadros de los constructivistas los amarraban, luego sacaba el hilo y se deshacían, hacía unas burlas, terminaron haciendo trabajo de cabaret, su show pornográfico [*Pornochou*], Maris Bustamante, hizo cosas siempre manteniendo ese tono, que es uno de los género que en California es conocidísimo porque hay muchos *performance*, Chiper Brothers, una bola de gentes y Maris, que está o estaba haciendo un folleto-libro sobre los *performance*, una rareza condenable que se llama *Las formas Pías* que se me hace una barrabasada. Realmente no entienden, creo que Maris está desvariando. Tiene otra amiga que es similar, también es maestra, que es Mónica Mayer. En fin, no la ataco porque no hay necesidad.

DM Melquiades Herrera que estaba en el No-Grupo, sigue haciendo también estas cosas.

MK Es otro profesor que hace conciertos de Melquiades Herrera. Confunde una cosa, cuando tiene auditorio lleno de estudiantes, pues claro, puede hacer un concierto de Melquiades, sacando sus cosas, aunque le quiero dar crédito, porque es merolico, rescatable, por eso yo puedo hablar con él

6 Ana Mendieta (1948-1985) artista cubana cuya obra se basó en instalaciones, acciones, *body art* y *land art*. En su trabajo se hace evidente la influencia de la Santería, los rituales mágico-religiosos y las manifestaciones populares, tanto de su natal cuba como de las culturas precolombinas (olmecas, aztecas, zapotecas y mixtecas) Su materia prima la constituyó su propio cuerpo como silueta realizada con elementos naturales, rituales y festivos: tierra, fuego, arena, hierbas, flores, varas, velas, fuegos artificiales, etc. Entre lo más representativo de su trabajo está precisamente la serie *Siluetas* que realizó en diversos lugares de México y Estados Unidos. Hizo múltiples viajes a nuestro país entre 1970 y 1980.

y por eso le hice una chingadera en uno de los festivales de *performance* porque llegó... iba con una máscara de no sé qué, violenta, como violando el espacio, traía una placa que decía Melquiades Herrera artista, actué muy brusco, eso de que se transformara en un figura tan violenta, totalmente erumascarado y que tuviera un gafete se me hizo que cometía un error, me porté como amigo de él, como diciendo ¡no te das cuenta del error!, entonces se lo arranqué y se lo metí en el bolsillo.

DM Eso fue un *happening*.

MK Minúsculo, por que era instantáneo. Y me di cuenta que no debía hacer esto, no sé qué tanto él pueda entenderlo, en fin, sí, hablo con él de repente.

DM ¿A quién otro consideras, serio que haga en México lo que llamamos *performance*?

MK No conozco, hay otros que hacen algo similar. Hay muchos que tratan de hacer algo parecido a lo que ha hecho en su tiempo Laurie Anderson⁷, o sea vestuarios, ella abrió espacio como mujer, llegó a hacer cosas muy grandes, desgraciadamente cuando estuve en Nueva York, se presentó en el Whitney [Museum] y no pude ir porque la cabrona cobraba creo que 50 dólares por coco.

La gente cree que el *performance* se puede copiar, mi ex-amigo Eloy Tarcisio, no ni modo, ex-amigo, lo despedí, no, no nos peleamos, en fin... esta historia no entra pero sí tengo que decir ex-amigo, porque hemos trabajado juntos varias veces -también profesor en el estado-, él cree que es *performance*. Eloy es pintor, no tiene casi ninguna idea qué es *performance*. Él hizo *performance* pero contrató gente, actores y les dijo: "haces esto" y entonces hay un actor que se encuera y se cuelga, entonces ahí llega la mujer, lee un texto tomado de Paul Eluard, y le pasa el cuchillo, entonces es *performance*... es más hasta trató de usar a Lorena Wolffer, que es performer, para su *performance*, ella es una performer tal vez no muy violenta... pero extraordinaria. Eloy Tarcisio dio un curso de *performance* y eso sí es reprochable porque lo hizo desde su posición de maestro de San Carlos, tenía como 15 chavos, y durante un mes o dos meses me ha estado hablando, sé que les hablaba de mí, porque conocía varias cosas mías, lo cual ya no me gusta porque algunas chavitas están haciendo lo que yo hago, de repente tratan de hacerlo sus alumnos, eso es algo que no tiene ningún sentido, hacer un curso de *performance*, eso sí no tiene ningún sentido, traté de explicárselo.

7 Laurie Anderson. Ver entrevista a Melquiades Herrera.

- DM ¿Cuándo fue ésto?
- MK Debe haber sido hace dos o tres años. X'Teresa apenas comenzaba y era la época en que el festival que él manejó estaba en el Chopo, entonces así terminó...
- DM Con Alfin⁸ has tenido también relación.
- MK Alfin es otra cosa, es un caso personal muy particular, hizo en ocasiones *performance*, cree que fue el maestro de Guadalupe Macías, que es una performer. Es gran amigo, entonces él no le perdona que ella tome de su *performance* unos elementos y los usa como disfraces, sandías, cosas así. Alfin cree que es dueño de las sandías, pero yo no digo nada, la sandía es algo que inventó Estados Unidos desde hace años. Alfin es titiritero, es criminólogo, dentista, pero lo que más le gusta, lo que le fascina -yo defendería que es una pasión comparable con la pasión de muchos performer- es ser titiritero. Vive con sus amigos, los títeres, los fabrica con una gran velocidad, en fin, esto es lo real de Alfin. Es maravilloso, es lo que más intensamente hace y claro, hablando de esto, se aclara muy bien, el tiene esa dualidad, su *performance* siempre está al servicio de algo porque siempre es Frida Kahlo o Diego Rivera o Zapata o Sor Juana, alguien que sea reconocido, sus *performance* son de títeres, títeres de gran tamaño, a veces el títere lleva otro títere, lo conozco. De repente es difícil comunicarse con él. Pero lo aprecio mucho, siento que es un amigo, además es una relación como respetuosa conmigo, si está bien, lo aprecio.
- DM Yo creo que con cualquier artista es difícil comunicarse.
- MK Pero lo aprecio mucho, siento que es un amigo, lo aprecio.
- DM ¿Tuviste cercanía con Jodorowsky?
- MK Cuando llegué a México estaba aquí, me llamó la atención no tanto su teatro, que era un teatro no tan grande, era un teatro de misticismo, que en aquel momento era necesario, lo sabes, Zaratustra... y sus dibujos me parecían infames, dibujos en el Excelsior, pero nunca tuve contacto directo con él y ya luego se desapareció. Cuando estuve en París tampoco lo vi, pero vi una revista erótica, súper erótica en la que le dieron cuatro páginas, la famosa Carte Blanche, hizo una cosa insoportable, puso mujeres... fotografías, incluso creo que hasta Dalí participó en esto, lamentablemente.

8 Alfin (Alberto Mejía Barón), titiritero. Artista mexicano con reconocida trayectoria en espectáculos a base de títeres, marionetas, guiñol, sombras, en general toda clase de técnicas incluso títeres o marionetas corporales. Sus piezas se integran con coreografía, danza, plástica, música, poesía, vestuario. Las sandías es un elemento que con frecuencia integra a sus acciones. Destaca su "actuación-acción-ritual" donde él mismo interpreta a Frida Kahlo a base de máscaras, vestuarios, y movimientos corporales de alta expresividad. Esta pieza *Al fin cariño mío*, que él la considera *performance* la ha presentado en diversos foros o en espacios urbanos, inclusive en una ocasión Frida viajó en el Metro capitalino.

Yo considero que es un gran farsante. Que se confirma ahora con lo que dice cuando llegó a México hace meses. Lo que pasa es que tiene fans que ahora están encumbrados, siento que él comete algo que yo no cometo, cuidado con estar en un país ajeno, lo primordial es respetar...

Teatro-casa-estudio

Colonia Condesa

martes 20 de febrero de 1996*

Jan Marcos Kurtycz Tienfenberuner (Pielgrzymówice, Polonia, 1934 - México, D.F., 1996), llegó a México en 1968, se nacionalizó mexicano en 1978 [1980, según su testimonio]. En Polonia estudió ingeniería y cibernética. En nuestro país se inició en el diseño teatral y gráfico. Su actividad como artista de la acción la inició en la Ciudad de México en 1973 con *La rueda de Newton*. Desde 1978 a 1996 presentó artefactos, acciones rituales, esculturas permanentes y efímeras, arte postal, arte objeto, *performance*, collage, etc. en calles, espacios al aire libre, foros alternativos, centros culturales y museos de manera aislada o dentro de programas o festivales en México, Estados Unidos, Canadá, Francia, España y Japón. Durante 1984 realizó su *Proyecto Orweliano* (un libro diario). Sus últimos años los dedicó a realizar acciones (*Organik Wars*, Central Park, Nueva York, 1989; *Xyzompantli Snake*, Centro Cultural Universitario, México, D.F., 1990; *Triptych Snake Performance*, Toulouse, Francia, 1991; *Cambio de cara*, México, D.F., 1992; *Sanke's Erection*, Art-performance, Espacio Específico TERESA, México, D.F., 1993; *Serpent d'escalier*, Quebec, Canadá, 1993; *Egg Snake*, Le Lieu Centre Art Actuel, Quebec, Canadá, 1993; *Desert Snake*, *Ice House Snake* y *Street Snake*, Phoenix, Estados Unidos, 1994; *Serpiente dentada*, México, D.F., 1995; *The Proportions of Snake*. Art Performance, Tokio, Japón, 1995; *El aliento de la serpiente del metro*, IV Festival de Performance, X'Teresa, México, D.F., 1995) articuladas dentro del concepto de la serpiente, como parte del proyecto *La Serpiente del metro*, que planeaba concluir en el Festival de Bytów, en su natal Polonia en 1996.

* Una síntesis de esta entrevista se publicó con el título Marcos Kurtycz. *In memoriam*. en: Revista Generación, Núm. 7, Año VIII, tercera época, mayo-junio, 1996. pp. 49 y 50

Nueve días después de esta entrevista vino a despedirse para siempre. Fue en la mañana del 29 de febrero cuando lo vi parado frente a mí en silencio y después de un rato me dijo: "¡vengo a decirte que haré un *performance* diabólico al que no te puedo invitar!", y me mostró los papeles del hospital, se internaba, ya. Lamentaba interrumpir nuestra investigación sobre el *performance* y traía algo para mí. Me pidió una mesa, agua y unos minutos para armar esa instalación, acaso la última que hizo. Sacó 20 platos y 20 doradillas (flor del desierto); yo asombrada le traía el agua, colocó cada una en un plato y les fue poniendo agua al tiempo que me explicaba que estas flores tienen memoria, permanecen secas años y esperan el agua, cuando viene el agua la beben y comienzan a abrirse poco a poco en espiral, después reverdecen, reviven. ¡Yo las voy a poner aquí y me voy! Así fue.

Cuando terminó dedicándome esta instalación que acompañó con una serpiente pegada en el muro, se despidió para siempre. Me dijo: "El lugar a donde voy es precioso, está lleno de jardines, flores, en fin, es muy bonito, voy a estar muy bien". Yo estaba conmovida ante semejante poesía que acababa de regalarme y aterrada porque sentía un peligro indescriptible, algo que no puedo explicar. Mis compañeros de trabajo vinieron a ver todo esto, era sencillo pero inusitado y contenía fuerza, hipnotizaba aquello, las flores se empezaban a abrir. Las mantuve con agua hasta el día siguiente; ya verdes las volví a secar, están ahora guardadas, dormidas y secas con su poesía dentro, esperando que algún día llegue otra vez el agua... (D.M.A.)

Manuel Marín



Foto: Guillermo González

Los setenta empezaron en 68 y se acabaron en 83

- DM ¿Qué te dejó como artista el trabajo colectivo? ¿Se puede considerar a Los Grupos como antecedente de las artes alternativas actuales?
- MM **Ningún movimiento cultural, artístico, político acepta como tal ser antecedente de nada.** No hay esa antecendencia ya que eso le daría una connotación a este movimiento [de Los Grupos], como algo previo y sin estructuración que dio como resultado otra cosa, pero donde la culminación se da después, y yo creo que no.
- DM Son antecedentes cronológicos. En México ¿quién empezó a dejar de hacer pintura, a salirse a la calle, a dejar la galería, el museo, a protestar y a hacer algo diferente? Los grupos. Había esas actitudes que son distintas a la del pintor que no se sale de su pintura, de su dibujo y para muchos de ustedes fue una etapa de formación y después retomaron...
- MM **Para mí serían arborescencias, todas ellas. No son antecedentes sino que es un hecho en sí que al plantearlo así no tiene ninguna diferencia sustancial con lo que se está haciendo ahora. Entre lo que hacíamos entonces y lo que están haciendo ahora, no hay una diferencia estructural, hay diferencias tal vez del sentido. El que haya una ruptura y un desconocimiento de los productores actuales de este tipo de manifestaciones es un problema de información, no es un antecedente, insisto, no. Cuando estableces como antecedente aquello, sí abriría como una brecha, que existe pero solamente de tipo continuidad, es una primera cosa. Ahora, ¿hay diferencias? Sí, hay diferencias. Tú preguntas ¿qué es lo que acerca esos movimientos a éstos? Nada. Se ha establecido esta separación yo creo, por un problema estrictamente de información.**
- Sí, había una motivación muy concreta válida y una inválida, y había una sustancia de orden político social que actualmente no la hay o si la hay, tendría que ser analizada, yo no haría la separación porque hacerla sería validar que son dos cosas diferentes. ¿Por qué hubo esta discontinuidad? Porque mundialmente hubo un cambio fundamental, eso fue en los 80, el mundo entero. La caída del Muro de Berlín, que si bien se dio en 89, los 80 ya presagiaban o fue los 80 la caída del Muro de Berlín, como si los 80 fuera el muro que se estaba desmoronando. Por esa razón cuando se entra en esa dinámica de los 80 se olvida la continuidad que traían las propuestas desde 1911, 1912, eso tampoco está mal, pero tampoco ha sido lo suficientemente desarrollado.
- Entonces la crisis se da, de eso, en los 80 y se retoman algunas cosas en los

90 y parece como si fueran nuevas o como si fueran otras y no son ni nuevas ni otras. Entonces: ¿qué nos acerca? Nada. Por lo tanto también desbancaría este concepto.

¿Cuál sería la actitud similar a los Grupos en este momento, ya que, son diferentes? Yo diría dos cosas: 1o. ninguna, se está haciendo más o menos lo mismo. 2o. Si hubiera una actitud similar sería una dicotomización entre grupos no gubernamentales y los performeros, ¿no? En nuestra mentalidad había una ingenuidad, que tal vez no la haya ahora, pero hay apatía, se ha perdido la ingenuidad pero se ha ganado la apatía, no sé qué sea peor si ser ingenuo o apático, pero en última instancia se tiene el mismo resultado o el resultado no pasa de ser un curriculum más o menos abultado, pero sí dejó cosas positivas. Se plantearon problemas de colectividad, problemas de grupo, problemas de equipo, problemas de multiplicidad y eso creo que sí es algo que se perdió, aunque no deja de haber grupos. Después, el alejamiento de los *performance* actuales de aquello ¿por qué se da? Creo yo, por el bache de los 80, pero es un bache mundial.

Me preguntas una cosa que a mí me asusta mucho: ¿Qué pasa con personas como tú, que son ya artistas que venden, que están alejados de eso y que ya están en el museo? Yo diría que el 80% de los individuos que estuvimos en eso desde entonces -con mayor o menor compromiso a las dos partes- todos teníamos una producción plástica antes de, paralelamente a y después de. Si subrayaría esto: todos nosotros, pongo 3 ejemplos: Gabriel Macotela, Felipe Ehrenberg y Maris Bustamante, -ella es de las pocas que han preservado su pureza en esto- en ese momento todos éramos pintores o escultores o poetas o fotógrafos o escritores, entonces sería falso decir que nosotros éramos eso y que después devenimos en otra cosa. En esos momentos cuando estábamos exponiendo en lo grupal, todos nosotros, Magali, Sebastián, yo, estábamos exponiendo pintura y dibujo. De tal manera que la propuesta no era sustituta sino que era alternativa, entonces yo sí defiende el problema de las alternativas. Creo que es una alternativa. Para mí es una sola cosa, pero podríamos tipificarlas en forma diferente.

Para con los Grupos se hablaba de un antecedente en el muralismo mexicano, ahí sí lo consideraría antecedente, ya que, sí, son dos cosas diferentes, por dos razones, una sustancial y otra circunstancial. La sustancial es: en ambos había una necesidad de establecer contacto con los grandes públicos pero principalmente con los públicos no especializados, con una connotación evidentemente política, tanto en el mensaje como en la actitud y la circunstancial es: que muchos de nosotros de diferente manera trabajamos el muralismo como elemento técnico, -no tanto como técnica

de muralismo- de acercarse a las comunidades. Hay algunos grupos que eran estrictamente muralistas colectivos y nosotros hicimos por ejemplo varios murales con propuestas técnicamente -en cuanto a muralismo- diferentes, como fueron fotocopias, entonces sí lo hay.

¿Qué me dejó como artista? Todo en la medida que fue es parte de mi concepción específica del hacer, del porqué, al grado de que todavía tengo nostalgias y necesidades de eso y yo diría que sigo trabajando en esos campos con un perfil menos nítido y con una frecuencia menor pero yo sigo trabajando en esto, quiero reivindicar mucho esto. Ahora [que viajé a] Dinamarca tuve una componente en ese sentido, yo sigo trabajando en esto.

Hay que tomar en cuenta que casi todos, por lo menos el 80%, estoy seguro, que éramos no grupales dentro de los grupos como individuos pero que, como grupos hicimos un trabajo aparte, independiente y como grupales, -eso es lo que yo quisiera anotar-, hubo diferentes manifestaciones, yo diría indagaciones de lo grupal, hubo personas que trabajaron en grupo colectivamente. Por ejemplo, el Grupo SUMA en su estructura inicial, que fue una de las motivadoras más fuertes, era un grupo de individuos que estaban haciendo individualidades nada más que juntos. Esa es la principal crítica que yo le haría a este grupo y su parte inicial, ahí hay una contradicción curiosa. Mientras que hubo grupos que se fueron por obra, otros se fueron por estructura, otros se fueron por momento, otros que se fueron por acción, etc. Eso sería tal vez lo más interesante, aunque ya dije algo respecto al concepto: que es muy difícil y que todavía no se ha hecho, no se ha propuesto tesis respecto a lo alternativo y a lo no objetual, hay personas que niegan el concepto alternativo, personas que niegan lo no objetual. Sería muy conveniente que ahí se tomara una posición y se estableciera algo, por ejemplo ¿Los grupos pertenecen a la no objetualidad? Yo diría que sí, pero no como interés, no como fin, no como teleológico, es como circunstancia, por lo tanto: ¿Los grupos son no objetuales? Yo diría que sí, pero entonces te metes en problemas con lo que es la primera parte de SUMA, eran productores de objetos, insisto ahí se les podría criticar por eso, pero fueron los más motivadores. El No-grupo, creo yo, estuvo en el momento álgido y tuvo una trascendencia muy importante, tenía algo que casi no teníamos los demás, era sentido del humor un sentido del humor muy, muy ácido, muy rico, muy interesante, y eso es muy importante. Dentro del No-grupo había objetualistas y no objetualista, por ejemplo Melquiades, era productor de objetos que utilizaba. "Los objetos", me va a decir él, "no tenían el valor", pues sí pero producía objetos para. Nosotros no producíamos objetos para. Y el grupo Suma nada más producía objetos si es que le damos la objetualización a todo aquello que es el vehículo

mismo del significado como es la pintura, entonces una pintura en la pared de la calle, pero no era una pintura. El rollo es complejo como para decir: no, no son alternativos, no son objetuales, es más, algunos grupos no eran grupales, pero uno tiene que fincarse o pararse en conceptos aunque no sean completos. Y yo diría que fue un movimiento alternativo que tuvo una componente política y sustancial y que se pueden manejar como no objetuales donde casi todos ellos buscaban el arte de acción para tener su contacto con la sociedad, la colectividad a la cual estaba dirigida.

Ahora sí empiezo: Yo empiezo y este comienzo es subjetivo por una parte, pero de alguna manera, subjetivo en cuanto que te voy a hablar de sensaciones mías, pero de alguna manera objetivo porque creo que se podría rastrear que esto era cierto.

Curiosamente año con año vas aprendiendo cómo se iba acabando el arte. Cuando entramos (a la carrera) todos pensábamos en que existía Miguel Angel. El primer año ya se te acaba Miguel Angel, no porque se acabe sino porque se acaba para ti, tú ya no puedes ser Miguel Angel. El siguiente año es Rubens y cuando sales de la escuela te das cuenta que el arte ya se murió, está muerto. La sociedad completa, el mundo, la historia había acabado con muchas cosas, porque se había intentado darle objetividad a las cosas y una de las primeras cosas que se vio con una enorme subjetividad fueron todos estos planteamientos artísticos.

Cuando salimos de la escuela, esto es, cuando nos lanzamos al frío de la profesión en la primera mitad de los 70, el arte se había muerto, y eso para quien lo enuncia es maravilloso, pero para quien lo padece es espantoso. Si me preguntas ¿cuándo se murió el arte? ¡Hijo! Ahí sería un planteamiento de orden histórico pero hay quien dice que se muere desde Hegel y entonces estaríamos hablando de mediados del siglo XIX y toda la mitad de ese siglo trabajará en ese sentido, pero gozaba de muy buena salud. El romanticismo tiene ambigüedades muy interesantes, ellos son los que matan al arte pero dentro del arte, esa paradoja para mí es vital y tal vez por eso se pueden dar las vanguardias, porque dentro del arte matan al arte y eso es simplemente darle una visión diferente.

Las vanguardias se empiezan a agotar, y empiezan a crecer otros entendimientos de la función del arte, del porqué del arte, la estructura de arte y qué del arte y que vienen de la filosofía, la ciencia, la misma lingüística que es una parte de una ciencia... empezaron a ver que por más que buscaban en el cajón encontraban que abajo no había nada, nada.

¿Qué pasa entonces en los 50? Llegan a la parte de abajo del cajón de todas las disciplinas y se encuentran con que no hay nada, entre comillas, insisto, porque soy un enamorado del arte, pero el hecho es que no hay

nada. Y para ésto, cubre una función muy, muy importante la parte ideológica; por ejemplo, como elemento circunstancial, en este momento la matanza de Acteal, de Chiapas... ¿Qué puede hacer una pintura frente a eso? Por más que *Guernica* sea maravillosa y, en el mejor de los casos recuerda la masacre de Guernica, no deja de ser muy bonita, en su momento tal vez era muy fea, es válido, pero no hace nada.

Eso ideológicamente hace que, por ejemplo, uno de los planteamientos más sustanciales de todo socialismo: primero hay que comer y después vamos a pintar, y eso es cierto. Y yo sería el primero de la fila, aunque me duela. Entonces ideológicamente hablando se encuentran con que eso no es cierto, que ahí hay una serie de falacias, que es hasta indebido que mientras unos individuos anden en la exhortación del verbo, a otros los maten por la espalda en un acto religioso. Esto no implica que no se hagan *Guernicas*, que no se hagan obras votivas al respecto, también se vale. Entonces el arte se había muerto y había un agujero. Empiezo por hablar del agujero *in situ*. Había una componente entre una depresión por una parte y por otra parte una motivación externa. Muchos de mis compañeros, un 50% -que es bestial-, se empezaron a derivar a otras manifestaciones artísticas o a otros ámbitos de integración social. Muchos de los que empezaron se fueron, por ejemplo al cine, que tenía en ese momento todavía acta de nacimiento y no tenía todavía acta de defunción, no obstante que se estaban dando ya estertores. Otros se fueron a la fotografía de carácter gráfico-periodístico. Algunos se fueron al teatro, donde el teatro era una arena política... una desbandada.

DM Mucha gente hizo cine super 8, incluso los Grupos.

MM Sí, super 8, y otros se metieron al CUEC y otros se metieron a cosas más formales.

Creo que la motivación principal, es que el arte se había muerto, muerto porque se había agotado, y fueron los estertores de las vanguardias como tales, todas las estructuras formales, todas las estructuras eminentemente significantes en el sentido de la conformación del objeto artístico. Creo que por eso se da en todo el mundo, no nada más aquí, pero aquí se da específicamente esto.

En los 70 ya estaba dotado el planteamiento performático, todos los planteamientos performativos y ¿Cómo se filtra y cómo se transforman? Eso sería una cosa interesante. Pero entonces, las artes alternativas concretas, tienen una componente importante, todos los estudios y los hallazgos de la ciencia de la comunicación, eso es la parte ideológica. Y una cosa que es importante, el arte conceptual, que se ha dejado muy de lado porque se agotó muy rápidamente y porque de alguna manera fue asumido únicamente por los productores, casi. Si sumamos todo este

vector que serían unas 8 ó 9 cosas sería la base para -base que conocíamos casi todos- la producción de estas amalgamas. Esa es la parte que más me interesa. Yo le llamo vector de generación. Todo el mundo que se encontró dentro de la ciencia de la comunicación de los 40 a los 50, esos dos momentos, no obstante que media todavía los 60, fue maravilloso, tanto la parte evidentemente científica como la tecnológica. En los 60 estábamos plagadísimos de todas estas innovaciones, mentira que no tuviéramos informaciones, encima de todos nosotros, Claus y otros estaban investigando los *mass media*, o bien "los Macluhans" que ya habían dicho muchas cosas en los cincuenta y los "Chomsky's" que te estaban dando la vuelta a todo lo que decías, estaban "los Barthes" te estoy hablando de los 60, eso no nos tocó a nosotros, pero ese era el coletazo, la desbandada, la ola, ya no podías decir algo sin tener por lo menos tres líneas de lectura.

Todo eso ya estaba dado, entonces las soluciones tenían que ser de otra manera, ese es el vector generativo. ¿Qué es lo que pasa? Y creo que tienen que ver las dos grandes escuelas (de arte) de México, específicamente San Carlos, cuando digo específicamente San Carlos, es porque la Esmeralda trabaja como epígono, como consecuencia, más que otra cosa, muchos estábamos en los dos lados, maestros, había en los dos lados. Entonces, empiezan a dar talleres de una libertad conceptual impresionante a los cuales yo no asistí, lo conocí más bien ya históricamente. El grupo SUMA se forma propiamente en el taller, se genera ahí, aunque su vida sea fuera de la escuela. El desarrollo del mimeógrafo como manifestación cultural artística se da también en San Carlos debido a un programa que establece Ehrenberg, él conocía, conoce a todos los individuos que en ese momento formaron Fluxus, todos estos grupos que son los padres de toda esta actividad de no objetualidad. Ahora la coyuntura se da, es importantísimo, en San Carlos hay un vacío porque es la consecuencia de las transformaciones producidas por el 68 en la escuela.

Entonces, el 68 va a reorganizar, a reestructurar la escuela, esa es una metáfora al decirlo así, las personas de la escuela empiezan a trastocar todo esto y no es sino hasta, 72, 73, 74, que empieza a tener una tangibilización. Se cambiaron programas de estudio, se cambiaron cosas porque hubo huelgas, hubo pintas... pero en estos tres años por ahí, empiezan a armarse algunos talleres, empiezan a armarse algunos grupos, como consecuencia, o sea, hay un gap de 5 años, en esos 5 años hacen cosas pero por ej. en mismo 68 ya había, entrecomilladamente, ya había grupos que estaban haciendo pintas, pero no eran Los Grupos todavía. Ahí sí sería un antecedente, el trabajo que se hace en 68 o las personas que trabajan en 68 es un antecedente de esto. En 68 muchos de nosotros íbamos en preparatoria o en secundaria, entonces difícilmente los grupos -

que se hacen con gente como yo- teníamos alguna aportación, por lo tanto eso es fundamental, es como la tierra fértil.

DM A partir de esa estructura de la escuela empieza a "renacer" la escuela con esto de Los grupos, que empezaron a hacerse talleres, había una apertura...

MM No sé. Tomo la responsabilidad de decirte, sí, aunque estaría en desacuerdo un poquito. Cuando se plantean conceptos como renacimiento hay que ser muy cautos.

DM En otras palabras, se inició una nueva etapa de la escuela o la nueva estructura académica con...

MM No lo sé, porque yo creo que estos grupos de alguna manera estaban fuera de la estructura académica, se dieron a pesar de o paralelo o como consecuencia del no funcionamiento, por lo tanto hay un sí en cuanto a que sí hay una parte ahí positiva.

Entonces acabamos el capítulo del vector generador que para mí sería el más importante y empieza este caldo de cultivo que es la escuela, ahí se dan. Sí, se dan en la escuela y eso es importante decirlo. Hay coyunturas que yo no conozco muy bien. Empiezan, no sé por qué razón, a haber certámenes, espacios, empiezan a haber momentos culturales que dan opción, posibilidad, que prestigian la posibilidad de mandar, de presentar, de promover actitudes no individualizadas. Empieza a haber una cosa en San Francisco, otra en el norte de Italia, creo que fue en Milán, hubo una cosa en París. No sé por qué razones estaban prestigiando estas manifestaciones alternativas, no objetuales y grupales de alguna manera que trajeron como consecuencia esta saturación, yo no las conozco porque yo llegué despuesito de eso.

La coyuntura concreta en mi caso, siempre lo diré porque yo agradezco eso, se hizo en el MAM, donde casi casi "invitamos a todos los que quieran hacer cosas que no sean las cosas que normalmente se ponen", entonces alguien puso un calcetín, obviamente hubo gentes que pusieron pintura nada más que no era su pintura o cosas de esas. Y yo ahí empecé a acercarme a esto porque vi que críticos de arte empezaron a tener su función de información, de conexión, de fertilización cruzada, muy interesante, específicamente dos personas, insisto, fueron más, no lo tengo estudiado porque se necesitaría hacer un recorrido que no se ha hecho, Raquel Tibol tuvo su participación muy importante en esta fertilización, en esta difusión, en esta colectivización de las cosas y Alberto Híjar, de diferente manera y muchos otros. Recuerdo que Rita Eder andaba también en esto, en fin, obviamente se van a quedar muchas personas fuera. Pero lo digo porque casi no se menciona porque no deja de establecerse siempre esta competencia entre el crítico de arte y el cura-

dor, en ese entonces no se hablaba mucho de curaduría pero obviamente había curadurías que llevaban este tipo de manifestaciones a los espacios oficiales. El Museo de Arte Moderno tuvo un crecimiento en ese campo. En Milán se dio, creo que en Liborno se dio otra cosa, entonces llegaban esas informaciones, se filtraban y el hecho de tener participaciones colectivas tenía más capacidad de éxito, en Cuba también hubo.

Eso fue a principios de los setenta, ahí ya están conformándose Los Grupos. Algunos grupos se conformarán concretamente para participar en exposiciones, como la Bienal de París. Eso no quiere decir que no sea cierto todo lo anterior y que ya estaban dadas las condiciones y que ya había algunos grupos antes. Todas las participaciones alternativas ya se estaban dando. Ya había arte-correístas, ya había performistas, ya había instalacionistas, pero tenían un perfil bajo, un perfil no articulado.

Todo esto me es importante porque de la zona de los críticos, de los espacios oficiales, de las coyunturas, diríamos asumidas, casi no se habla, generalmente se subraya el crecimiento de un movimiento crudo donde nosotros éramos "visionarios" y no sé cuántas otras cosas. "Fuimos los primeros y hacíamos cosas maravillosas, ideológicamente hablando", eso son mentiras, aunque tiene una componente de cierto, la distancia le da a uno la posibilidad de hacer zagas donde fueron simplemente trancazos.

Por ejemplo un espacio "oficial" que obviamente tiene connotaciones no oficiales fueron los Festivales del PSUM, por ejemplo, de eso, se podría hacer un estudio muy concreto, de las participaciones de los Grupos en los Festivales del PSUM. Eso era importante porque nos aglutinaba. A mí lo que más me llena de recuerdos positivos es que eran foros, donde obviamente no te pagaban nada ni tú tampoco tenías que pagar, afortunadamente. Era simplemente que tenías la posibilidad de que te llevaran gente, estar en un ámbito donde sentías que, no sé si te entendían, pero estabas en consonancia con todas las otras gentes que hacían. ¿Y qué hacían los otros? Pues allá vendían carnitas, acá había venta de libros, acá habían conferencias, o sea, estábamos en la vitalidad. Nosotros como grupo no trabajábamos con otros grupos pero el hecho es que en el Festival del PSUM de 1974, por decirte algo, ahí estábamos como cinco grupos, Peyote y la Compañía ponía sus pegotes ahí y ni los veíamos porque: "¡cochino %*#!", nosotros hacíamos cosas que eran criptográficas, éramos, (perdón), mamones, eso es lo que nos decían. Nadie nos entendía a nosotros y a ellos todo mundo les entendía... Ahí te estoy hablando de esos centros "galvanizadores", que pescan y te conforman. Uno de ellos fue el MAM curiosamente, otro los Festivales del PSUM, las Ferias de los Libros, ahí estábamos todos. Hubo una, creo que fue la primera Feria del Libro que se hizo en Minería, nos llegamos a reunir en un momento dado, desde el

punto de vista editorial, algo así como treinta y dos grupos que tenían participación editorial alternativa. Treinta y dos -llamémosle- firmas editoriales alternativas entre comillas, de las cuales como doce éramos Grupos y los otros 20 eran grupos editoriales alternativos como La bolsa y la vida, que era un grupo que no era grupo como nosotros, se reunía a hacer una revista, que era una bolsa de pan y metían poemas y cosas de estas.

DM Como Complot¹ o Palabras para llevar, que se hicieron después.

MM Nosotros hicimos unas de esas, yo conformé dos de ellas, una que se llamaba Algo pasa y otra Bolsa de trabajo, pero que eran con ese mismo sentido.

Con eso te muestro que fue: La escuela, las instancias oficiales que, insisto, actualmente, no sé si Felipe Ehrenberg lo acepte o por lo menos con estos términos, pero uno quiere idealizar aquel momento diciendo "Es que nosotros éramos heroicos", no, también estaba la UNAM que hacía no sé qué cosas, Helen Escobedo, el MAM que era el más elitico de todos, el PSUM, hacía ferias y ahí estábamos los grupos.

DM El público tenía "espectáculo" y ustedes tenían público.

MM También en el Salón de Experimentación que fue muy al final [79], llegó a haber una que otra participación individual, pero la mayor parte eran grupos.

DM Marcos Kurtycz por ejemplo.

MM Sí, Kurtycz como individual. Entonces esa es una segunda cosa que tendría que valorarse. Una tercera muy importante es el cero mercado.

MM Si hacemos un rastreo de Vlady, por ejemplo, te aseguro que estaba vendiendo, pero, fuera de las vacas sagradas y de las luminarias, de nuestros maestros pa'abajo, ya no había mercado, menos en nosotros. Y sí, estaban la Galería Juan Martín y la Galería Kin, pero no había esta concepción de que: tu eres pintor, tienes acceso a un mercado, no, el plusvaluable es Rivera o Tamayo o hasta Cuevas, pero estos otros señores tiene que pasar años para que haya un mercado con ellos, cosa que cambia radicalmente en los ochenta. En los 80, si eras vaca sagrada ya era difícil comprarte, era más bien generar un boom alrededor de un algo que empezaba. Hay un cambio muy substancial en los 80 en la concepción del mercado.

Entonces ya van: Las escuelas, los críticos, que tuvieron una función muy concreta, -de alguna manera para algunos de nosotros eran como, no diré los enemigos, pero sí, la otra orilla del mismo río-, las instancias oficiales y no oficiales y el cero mercado. Sí, entonces creo que eso, bueno yo le pon-

1 *Complot. Revista para armar. no requiere baterías para su funcionamiento.* Publicación que circuló en México, de 1988 a 1993, editada por Antonio Garci, Carlos Martínez y Víctor Solís. Reconocida como obra de arte en el Tercer Salón Nacional de Espacios Alternativos, INBA, 1989. "Usted ya probó anunciarse en una revista. Ahora pruebe hacerlo en una obra de arte". Complot núm. 35

dría aquí un cero y además me gustaría que fuera cero y que es la muerte del arte. Es muy importante la muerte del arte= al vector generativo. Lo otro ya no es vector generativo. Esta parte de acá ya son existencias, ya es cuando estamos existiendo. Ahora, en ese momento, por ejemplo, ni pensar en becas ni en apoyos, en este tipo de cosas, eso ya es fenómeno de los 90, curioso. Lo digo porque eso permite hacer trabajos tales como *performance* completamente abiertos, antes tenían que ser autofinanciados y eso no es negativo, ni tampoco es negativo que ahora apoyen a los muchachos, pero le da su característica formal. Cuando te decía que el arte conceptual influye en esto, no sé si los críticos ortodoxos consideren como arte conceptual al arte *póvera*, pero tiene un paralelismo, nuestras manifestaciones eran todas "*póveras*", reciclamiento de cosas, que ni siquiera aceptábamos como tal, pero en fin. Tenían componentes muy fuertes aunque ni siquiera lo supiéramos, o aunque lo supiéramos poquitos con toda esta teoría de la comunicación, teoría de la información, teoría del aprendizaje, todo este tipo de cosas. Esto implicaba trabajar con cero presupuesto.

Con todo eso se conforman los grupos. Y por la parte formal, cada grupo inventa su estructura, hay una parte ideológica muy concreta y una parte política, por estar con determinado grupo, con determinado partido, con determinadas cosas y la parte ideológica es: ¿Qué querían, cuál era el objetivo de su trabajo? Yo llegué a participar en uno de los elípticos que era más que otra cosa una búsqueda evidentemente formal pero de participación social hasta un grupo que se llamó Solidarte, por ejemplo, que tenían básicamente una componente ideológica y política, es decir, actuante más que otra cosa. Y tenemos en nuestro haber algunas petulancias que lo más probable es que sean ciertas, por ejemplo, excarcelaciones de artistas salvadoreños, uruguayos, entonces había componente ideológica y política actuante, en todos, en unos más que otros. En Solidarte por ejemplo, en una ocasión hicimos, con un sistema de arte correo, una invitación dirigida para la excarcelación de un cuate que vive ahora en México. Lo más probable es que nosotros no hayamos sido, pero contribuimos, de todo el mundo empezaron a llegar a la Secretaría de Gobernación de allá de El Salvador, o no sé, 382 cartas que decían: qué pasa con Jesús... y una mano ensangrentada o un ojo cortado o la fotografía de un señor cagando, entonces el mundo entero sabe que este güey está aquí metido en esta cárcel. Lo más probable es que haya sido otra cosa [lo que ayudó] pero esto contribuye. Sí había gustos, motivaciones, responsabilidades, algunos contactos con Amnistía Internacional donde trabajamos algunas cosas, en fin. La parte formal es la parte que más se ve y creo que es importante porque es la parte artística. Esto es, ¿Qué diferencia hay entre SUMA, Peyote y la Compañía, el No-Grupo y Março? Los No-Grupo quieren negar que ha-

yan tenido ideología y participación política, bueno pues esa es una componente política, de todos nosotros eran los que se oponían a esto y lo manejaban humorísticamente, entonces le dan en la torre a muchas de las tonterías que hacíamos pero también ponían de manifiesto que eso existía. Lo digo porque aunque fuera cero, el No-Grupo tenía la posibilidad de trabajar con ceros, el cero política, eso es una política. Entonces esa parte formal creo que es muy importante y es la que cae más objetivamente en la historia del arte, entre comillas, si es que debe caer en algún lado, ya que la historia del arte puede aglutinar todas estas cosas pero ¿cuál fue el vehículo y la objetivación de esta forma de planteamiento? Nosotros, el grupo Março por ejemplo, una de nuestras líneas va a ser manejar comunicaciones evidentemente abstractas pero legibles. Esto es, aquéllas donde la interpretación no tenga que ser factor de distancia entre el público. Yo digo: pan, yo digo: cuchillo y eso es objetivo -claro que necesitaríamos públicos alfabetizados-, en la urbe es mayor la alfabetización, por lo tanto es más fácil encontrar "no tengo pan" en el piso, escrito, que un montón de basura con un pico por acá. Esa era nuestra crítica hacia los otros y los otros nos criticaban a nosotros que éramos demasiado elitistas porque todos eran subsistemas lingüísticos integrados a no sé qué... pues sí, manejábamos palabras, manejábamos objetos legibles en general y los re-trabajábamos con grabaciones, con panfletitos, tratábamos de hacer sistemas de comunicación y participación, etc. mientras que Peyote y la Compañía eran mucho más iconoclastas, mucho más objetual en su no-objetualidad, eran más incisivos. Proceso Pentágono era estrictamente político todo su planteamiento, eran ambientalistas, o sea, establecían ambientes, atmósferas, tú entrabas y te sentías perdido en aquellas atmósferas de tortura y todo este tipo de cosas. Eso es lo que a mí me encantaría poder sistematizar y trabajar junto con el porqué del vector generativo.

Se dan todos estos grupos, convivíamos en estos espacios de participación colectiva, nos alimentábamos, pero de alguna manera todas nuestras producciones eran independientes, de ahí que, muchas veces hasta uno pudiera pensar que hasta nos queríamos, yo creo que sí nos queríamos, y a veces nos buscábamos, nos alimentábamos, sí nos necesitábamos y hubo muchos grupos que se desarticulaban y entonces con esas desarticulaciones se formaban otros, y esa otra conformación buscaba otro sentido. Se me antoja hablar ya de tres partes últimas pero, una de ellas es, el cómo se acaban y porqué se acaba todo esto, no lo tengo muy claro.

Yo digo, los grupos surgieron en los 70, y esta es una frase que me gusta mucho decir: los setenta empezaron en 68 y se acabaron en 83, esto es un periodo, tiene una condición es ese momento aunque tiene una evolución.

Se fueron acabando por varias razones, la primera por un desgaste personal, uno se va desgastando como persona. Otra por un desgaste económico. Otro por una saturación oficial. Nuevamente hago alusión a esa parte que nadie de nosotros quisiera aceptar como cierta que es, las instancias oficiales. El PSUM se acaba y en su nueva conformación ya tenía otros sistemas y ahora es PRD. El MAM se saturó y todas las otras instancias, las extranjeras también. En los Estados Unidos se empezó a apoyar mucho a los artistas que trabajaban este tipo de cosas básicamente norteamericanas, pero ya con producciones impresionantes, puestas en escena muy costosas, que eran espectaculares, entonces uno ya no tenía acceso a aquellas cosas, ya no te invitaban a nada, etc. La saturación misma del hacer, o sea, llega un momento en que uno se empieza a repetir y los problemas económicos, es decir, estás dispuesto a no gastar en estas cosas pero gastas y la puntilla es la aparición del nuevo mercado y la pérdida de la ideología son dos cosas de las cuales no pudo sobrevivir ni la Unión Soviética.

Entonces qué son esas dos cosas: la aparición de mercado, se dieron cuenta, empieza la concepción de la globalización, se empieza a ver que hay un mecanismo impresionantemente, de una manipulación no tanto de valor sino de dinero que es: montarse en un mercado donde la sofisticación es la única justificación para el precio. Hace de la noche a la mañana, que algo que no vale, valga; o algo que vale, no valga. Una cosa que no tiene ninguna otra función más que prestigio, plusvalía... eso que había sido un tabú desde siempre, que había que arribar a un nombre, a una firma para que eso tuviera valor, se encuentran con que puede diseñarse en Nueva York y repercute en Hong Kong. Por lo tanto se diseña un tipo de pintura, invitan a 16, se ponen a producir, se hace todo un "Parque Jurásico" y es una inversión estratosférica para una sola producción y con esa sola producción tienen la posibilidad de ganar el dinero del mundo y con una componente, -que es de todos sabido pero de nadie estudiado-, todo tipo de lavado de dinero, no necesariamente el de las drogas, pero básicamente.

Todo esto hace que los 80 empiecen a tener un boom impresionante para el mercado del arte y eso repercute en México tanto dentro como hacia fuera. Todos estos mexicanismos, neomexicanismos, etc., tienen gran mercado fuera de México. Que tienen antecedentes y que tienen coyunturas y que tienen porqués. Por ejemplo, toda la influencia del arte chicano, como todo el *revival* de la Escuela Mexicana, es cierto, está bien diseñado, o sea no quiero decir que sea fácil o que sea tonto o que nada más se haga con la mano en la cintura, no. Hacer un "parque Jurásico" es muy difícil, no difícil pero, antes se gastaban esas millonadas para

hacer una gran empresa de automóviles y tendrían que pasar 100 años, incluso más, aquí son tres meses, se recuperan en una semana y ¿está mal hacer un parque Jurásico? No.

Esto entra en el mercado del arte y lo único que pasa es que se dislocan casi todas las estructuras llamémosle mentales en cuanto a producción, en cuanto a interés, en cuanto al artista tradicionalmente valorante de la depresión, ahora tiene que ser empresario, por decirte algo. Hubo muchas confusiones, todavía hay consecuencia de ello. El hecho es que la existencia del mercado va a ser la puntilla y otra la pérdida de la ideología.

Hay un ejercicio que siempre me ha gustado pensar, pero no lo he desarrollado. El MAM en 75 tiene una revista Artes Visuales, es una revista para mí muy importante que va a ser una columna vertebral. Participó en la famosa Feria del Libro de Bologna, no recuerdo pero fue no antes del 72 y no después del 76, llega a participar la colección de esta revista que producía el MAM, y fue una de las más criticadas por ser una revista cara, una revista hecha con una mentalidad de ese "otro arte" y fueron valoradas todas las otras revistas alternativas que se hacían en bolsas de papel, en bolsas de pan, todo este tipo de cosas, sobre todo aquellas que tenían una fuerte componente tanto ideológica-política como sociológica, es lo que más funcionaba, arte sociológico, aquel que tenía que ver con los usos y las costumbres, con los sentimientos sociales, con ese tipo de cosas, donde no se presentaba la obra, donde no se presentaba el objeto, donde no se presentaba la teoría de estas cosas sino que se presentaba la "pata" de un indígena o se presentaba los motivos ornamentales de una colonia, enanitos, etc. Eso mostraba la ideología de los 70, los usos, los manejos intelectuales, económicos, políticos para arribar a unos 80 de: "La revista tiene que ser cara para que se venda y además para que prestigie la posibilidad de una inversión de millones." No sé si a muchos haya enloquecido pero digo en primera persona, a mí me afectó mucho y yo creo a muchos también y hay otros que hasta quisieron renegar de haber sido pobres, por lo menos de espíritu, en un momento dado querían arribar a esos grandes mercados, pero también eso se paga con algo, ¿no?, ojalá le entre a los grandes mercados, que, por cierto, ya no son tantos, por excesos en el mundo entero.

Entonces, por todo eso, por los macrosistemas y los microsistemas, ya no podías ver a algunas personas, ya no tenías dinero, ya estabas cansado, también querías un reconocimiento, este trabajo tiene un valor ¿no? No hubo nunca una revaloración de las cosas dadas. Si los críticos, a mi juicio funcionaron para la estimulación y la fertilización cruzada en el principio, después no hubo una capacidad de valoración, de revitalización de los críticos y tampoco los Grupos, entonces la irrupción de los 80 que acabara en los 90 y en los 90 aparecen las islas, de

estas mismas cosas, pensando entonces que los antecedentes son aquellos cuando lo único que pasa es que se desprendió la isla.

El Museo de Arte Moderno, yo creo y no lo quiero subrayar porque me metería en problemas, no de definición sino de asumir cosas, creo que mucho tuvo que ver las personas que estaban en ese momento en el museo que tenían una imagen, Gamboa, tenía una estructura de poder y una organización y una eficiencia, que tenía toda una movilidad, toda una presencia, y tuvo como la infraestructura de apoyo a dos personas que trajeron y que estimularon este tipo de corrientes por ser corrientes internacionalizantes. Mucha presencia de los Grupos en el museo y en la revista, se debería de hacer una investigación sobre la revista misma, a lo largo de la revista la participación de los Grupos, la influencia del exterior en los Grupos a través de la revista. Entonces la revista jugó un papel muy importante al grado siguiente: que así como galvanizaron, se conformaron al calor de coyunturas, de espacios disponibles fuera de México a través de los grupos, la Bienal de jóvenes de París que se acabó con nosotros -bueno, yo no participé- pero supe de eso. Aparte de eso aquí la revista jugó el papel, en algunas ocasiones, yo creo que por lo menos fueron tres números, donde los grupos fueron protagonistas, uno fue dedicado a los Grupos, pero hubo más donde había participación grupal, donde había referencia al hecho. Era como el receptáculo de muchas de las actividades o de algunas de las actividades que se hicieron con los Grupos, y hubo presentaciones de casi todos los grupos en el MAM. El No-Grupo tuvo una participación muy alta, participaciones muy concretas, mientras que hubo otros grupos donde participaron en bola que no tuvieron tanta presencia. Eso creo que debería ser una cosa estudiable, por ahí llegó mucha información y por ahí salió mucha información. El número dedicado a los Grupos² por ejemplo, fue hecho exprofeso por parte de los grupos, no diría que eso nunca se hace pero una revista cuando se dedica por ejemplo al *performance* no se les pide a las personas que hagan *performance* para la revista. En cambio en este caso creo que sí, casi toda la participación fue hecha exprofeso, nosotros hicimos un evento para que toda la documentación de este evento se presentara en esta revista, o sea, fue un vehículo. El MAM fue una ingerencia importante. Los grupos mayor o menormente no fueron monolíticos, es decir, no tenían una sola ruta de acción, había grupos que tenían acciones, objetos, hacían exposiciones. Otros tenían participación política muy concreta y hacían mesas redondas y cosas así. Otros participaban en líneas de arte correo y algunos hacían *performance* colecti-

2 *Revista Artes Visuales*, número 23, enero, 1980, Publicada por el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

vos. Otros trabajaban en lugares alternativos como cafés, restaurantes, etc. Entonces tampoco fue unimodal.

Una de las componentes que tuvieron algunos grupos (tres o cuatro), Maris niega haber sido artecorreísta, Cuevas dice ser el primero en México, aunque nunca lo ha hecho, pero si yo hiciera una historia del arte correo en México sí lo pondría. La componente de los grupos en Arte correo sería un sector, un capítulo que me gustaría que anotaras, sería toda una historia, pero te lo digo muy esquemáticamente. Es Mathias Goeritz quien trae a México esta inquietud y la trae en el momento que se está dando, que es a finales de los 50, Mathias Goeritz no era modesto, pero la trae modestamente porque no la trae como una de sus cartas principales. Y aquí, digamos, gotea, y al gotear fecunda algunos momentos muy confusos en los sesenta, que a fines de esa década empieza a tener una cierta movilidad y en los setenta empieza a crecer porque ese goteamiento tocará entre otras gentes a Pedro Friedeberg, curiosamente. Además va a tener otra línea, o sea, otra alimentación que va a estar dada también por Felipe Ehrenberg que a fines de los sesenta empieza a trabajar conscientemente el arte correo. Las componentes que trae Felipe Ehrenberg gotean, independiente, o por lo menos si no independiente es reforzada por el exterior, por esta experiencia que tuvo en Londres. Gotea en una persona que es Aaron Flores, que va a ser en un momento dado un corazón del arte correo que permanece en esto pero con bajo nivel actualmente, pero en su momento va a ser un aglutinador. Otra línea es Cuevas mismo. Me importa otra línea de los setenta que es Sebastián que va a ser uno de los primeros que con visión amplia y más globalizante saca a luz en forma consciente esta corriente al grado que ese movimiento hace que muchas personas se pongan el casco de arte-correístas, o por lo menos para las exposiciones que él organiza y va creciendo y creciendo.

Nuestro grupo junto con otros dos o tres van a tener una componente fuerte en el arte correo que abre y conecta en forma directa con un mundo de personas que están haciendo *performance* e instalaciones. El arte correo es un género en sí, que tiene sus propias normas, pero también es un vehículo de información para muchas de las otras [artes]. Algunas de las componentes del arte correo van a ser, el individuo que simplemente difunde sus *performance* a través del arte correo. Estrictamente, fundamentalmente hablando no es arte correo, pero es parte de la función del arte correo. Entonces el arte correo, va a ser conformador de grupos, va a ser substancializador de grupos por una parte y por otra parte este tipo de manifestaciones mundiales, con su componente muy acendradamente política e ideológica, cultural y artística. Personas como los alemanes orientales en ese momento utilizaban el arte correo para difundir su pintura

simplemente, principalmente pintura abstracta; en ese momento la pintura abstracta es ya *demodé* pero en ese lugar y en ese momento la pintura abstracta es una pintura ideológicamente activa en Alemania Oriental. El arte correo que ellos utilizaron era un arte correo que no tuvo los principios básicos del manejo de la imagen, el manejo de los tiempos, el manejo de las estructuras, el manejo de los sistemas, sino era simplemente difusión de pintura abstracta hecha por ellos y que nosotros la obteníamos. Consecuencia de esto, del grupo y del arte correo, es la revista que algunos grupos hicieron y que como tal se integraban a otros sistemas de comunicación alternativa, eran los poetas que hacían sus poemas en bolsas. Entonces las ramificaciones que los grupos fueron teniendo, hicieron de esto un fenómeno complejo, multimedio, y que los extrapoló a más allá de la condición grupal. Yo creo que el arte correo tuvo su pico y descendió pero sigue habiendo participaciones artecorreísticas y sigue teniendo función y que tendría todavía la necesidad de ser más fuerte esa función, pero curiosamente esto no ha tenido nuevamente un eco, ¿por qué no ha tenido nuevamente un eco? Sería una discusión, una plática de otro tipo.

Esto que te he dicho es una visión casi sin nombres, casi sin fechas, casi sin actos, casi sin nada, de un mapa de los Grupos y de lo que en los noventa podría ser el inicio de estas otras cosas. Eso no lo quiero platicar mucho pero diría varias cosas: 1o. Cuando se sale del agujero de los grandes mercados y la debacle de los grandes mercados, el agujero de la pérdida de la ideología y ahorita un momento en que la ideología, parece que no sentimos tan fuerte los pesos de no tener ideología, parece. Cuando se sabe eso nuevamente se dan esas manifestaciones alternativas, que curiosamente, a mi juicio, están ya enseñoriadas fuera de México, esto es, los grandes museos de Europa, los grandes museos de Estados Unidos, tienen ya como acervo, uno como departamento de *performance*.

Entonces, yo siento que es otra de las fases que me gusta manejar así como: Que nosotros fuimos la última generación formada por maestros directos, la siguiente si es que es ésta, ya se formó por [las revistas] *Arte News* y *Art in America* y todo ese tipo de cosas, es una forma irónica de decir que se formaron más por las necesidades de la globalización, que por necesidades muy directas, personales. Obviamente están haciendo trabajos muy buenos y que ahí están resurgiendo los problemas personales, motivos, pero no hay ese planteamiento de ¿qué hago?, no, eso ya está dado, "voy a hacer aquello y en lugar de azul lo voy a hacer de cabeza."

Acabo con decir que yo siento que las [nuevas] generaciones en México, los que están haciendo *performance*, instalaciones, artes alternativos y todo este tipo de cosas, curiosamente son generaciones mucho

más bien formadas que la nuestra, mucho más asumidos como profesionales del arte, mucho más aceptados socialmente como productores de artículos, de acciones, de objetos culturales, trayendo como consecuencia que esta producción la siento muy seria, la siento muy válida, la siento muy bien y que las discontinuidades fueron, por la falta de información y porque arriban a ésto estrictamente por un mercado de trabajo, ya no por un mercado del arte sino por un mercado de trabajo muy establecido, yo diría, serio y aceptado. Esto es importante porque un cuate que sale ahora de la escuela no se pregunta sobre la muerte del arte, no se pregunta sobre su función social que era el agujero que teníamos en cuanto a la ideología. Si tu recuerdas en los setenta había como tres o cuatro publicaciones que se llamaban Arte y sociedad, Arte y público o... todas ellas basadas en lo que debía de hacer el arte, y cómo debían conformarse las cosas. Ahora no, esas componentes son otras. El asumirse como profesional de las artes, era algo que nosotros no teníamos, que además lo veíamos como ajeno y hasta como irritante. Mucho del dirigirse a las artes era precisamente por una inconformidad, por buscar estar fuera de las estructuras dadas socialmente por una estructura de dominación social y entonces nuestras propuestas eran: esta desequilibrante necesidad de reflexionar sobre las mismas. Actualmente creo que la diferencia es, asumirse como un profesional como cualquier otro, que eso también es bueno, por un lado, pero ya no tienen un planteamiento contradictorio. Es: "voy a hacer este *performance* para ver quién me lo compra", "voy a hacer esta instalación para ver quién me la patrocina", "voy a hacer este estudio teórico para ver quién me lo publica", y no está mal, hay que aprovechar esas cosas, qué bueno que las haya, pero la falta de contradicción hace que el producto sea un producto asimilado, y esto tiene grandes ventajas y también desventajas como lo otro tenía grandes ventajas y desventajas.

DM ¿Qué hacía el grupo Março, cómo trabajaban, cuál era el plan de trabajo?

MM La primera consideración del grupo fue que el trabajo que saliese del grupo no fuera la extensión del trabajo individual de los integrantes, sino un trabajo de tal calidad de abstracción que solamente se podía dar por ese grupo, cosa que los otros grupos no tenían, por lo tanto no tenían esa intención. Esto es, todo el trabajo que se hizo en Março no tiene nada que ver con el trabajo personal, por eso la justificación de que cada uno de nosotros era productor en ese momento y pintaba o escribía o fotografiaba, y este trabajo grupal era de tal abstracción, de tal neutralidad en cuanto a autoría que solamente se puede firmar por el grupo porque sí tenía una connotación ya grupal.

La segunda ¿Cómo se logró eso? Se logró básicamente en funciones

textuales y textuales legibles, manejamos la palabra, casi siempre o era el elemento fundamental, cuando había imágenes iconográficas o imágenes de otro tipo, auditivas, lo que sea, eran más que otra cosa en reforzamiento de esto. Todos los medios utilizados para elaborar el sistema de comunicación eran sistemas [no] artísticos, manejar palabras en tarjetas, proyecciones de palabras, en fin, no tenían la elaboración de la textura, de la iconografía, del símbolo, de todo ese tipo de cosas atrás como casi todos los otros grupos. Peyote trabajaba cosas en neón, eran productos, por eso digo que no eran necesariamente no objetuales, eran productos objetuales. Nosotros [Março] eliminamos eso lo más posible para dejar, no tanto los mensajes, sino los juegos o los sistemas de comunicación y el siguiente paso era una coparticipación con el espectador, coparticipación que no se limitaría nada más a la lectura de las obras sino a que para la producción y para la resultante tenía que haber una manifestación activa, una acción, todo esto tenía que estar avalado por un programa o pseudoprograma, tenía una intención, un objetivo concreto en cada caso. Cada uno de estos sistemas era elaborado para ser presentado en muchas ocasiones, e ir aprendiendo de cada uno de los sistemas y subsistemas para presentarlos de tal manera que, esto nos llevara a una mayor eficiencia, a un mayor contacto, a una mayor emotividad, y que se fueran generando sistemas y subsistemas de cada uno de los sistemas. Un ejemplo, tal vez el principal, por ser el inicial y al ser inicial generó los demás, y fue creciendo, fue ordenándose, fue purificándose, el poema urbano.

Nos preguntábamos ¿Qué es lo que dice esta ciudad? Si uno pudiera de alguna manera tomar una sustancia rara por ahí y si la metiéramos en un matraz: esto es lo que está diciendo esta ciudad. ¿Cómo lo logramos? Tiene que ser una esquematización y una reducción, de tal manera que se tiene que hacer toda una investigación sistemática y concreta de un algo y ¿Cómo podemos hacerlo? Los periódicos, que tienen toda la censura, pero eso es lo que se vierte, o que filtra con todo este tipo de cosas. ¿Cuántos periódicos hay? Muchos, bueno, vamos a tomar los de mayor circulación ¿Cuántos? Diez ¿Porqué? Porque sí. Desde un punto de vista eminentemente estadístico con tres tienes, porque se repiten y tal vez se pueden manejar las ideologías de un lado, de enmedio y del otro que pueden ser audibles o legibles. El hecho es que tomamos diez periódicos diariamente. Si uno leyese estos periódicos de pe a pa sería uno de los canales fundamentales, de los fuertes, con todas las limitaciones de censura, con todas las limitaciones de estilo, de ideología de los medios, con todo lo que tú quieras, eso es una de las cosas que se está diciendo. ¿Cómo los trabajamos? Nosotros tratábamos de ser estrictos y éramos mamones, bueno, ahora ya no tanto, ahora somos payasos... Bueno, no se puede trabajar

con todo, vamos a trabajar con enunciados, no recuerdo de cuántos puntos, todas las cabezas de tantos puntos para arriba, y las recortamos, ese fue el primer ejercicio. Si recortamos todas las cabezas, eso se llama hacer una marginación de la información, y vimos que todavía eso era inmanejable, entonces tomamos todas esas cabezas, recortamos las palabras y eliminamos, llegamos a un sistema, -que es ya dado por los dadaístas- que fue hacer archivos de estas palabras, empezar a hacer una muestra estadística de todas las palabras que encontrábamos. Y lo primero que hicimos fue pegarlo en una tarjetita. ¿Cómo los trabajamos? Hay que decir que pase una persona; los sistemas ¿Cómo ponemos? y ¿Qué decimos? Hay que pedir a las personas que pongan primero un artículo ¿Quién tiene un artículo? Que ponga artículos, luego sustantivos, tuvimos que ir aprendiendo para hacer este discursito. Una de las primeras prácticas que hicimos fue con un grupo de actores, para que se pusieran a jugar con esto, obviamente con una componente actoral que teníamos que eliminar. Algo que era muy sencillo tuvimos que aprenderlo, la completa aleatoriedad del texto y entonces nos fuimos a la calle a pedir participación, no sabíamos si iban a participar o no. Con las tarjetitas ponían y no entendían nada y se volaban las tarjetitas y fuimos aprendiendo, teníamos que unificar las tipografías, hacerlas cada vez más grandes, más pesados los cartones, estimularlos con pequeños volantes, hicimos una bola de eventos en la calle. Una de las cosas que funcionaba muy bien era poner una grabadora que estuviera diciendo: "El poema urbano es un texto aleatorio" y funcionó mucho que lleváramos una cámara de video, lo queríamos registrar, llamaba la atención y muchas gentes querían aparecer en la cosa esta, y al final eran verdaderos eventos. Nos parábamos en un determinado lugar, hacíamos un cuadro de 5 X 5 mts. y empezábamos nosotros a jugar con las palabras, otro cuate empezaba a entregar volantitos, otros empezaban a entregar palabras y empezaban a participar y al rato ya era una fiesta ¿Era un *performance*? no necesariamente, ¿Era un *happening*? no necesariamente, era una acción. Este, insisto, fue el más completo, el más grande de los sistemas, empezó con establecer la pregunta. Y fuimos creciendo en cuanto a la posibilidad de esta participación de esta acción. Ibamos integrando más palabras porque era el estudio de los periódicos.

DM Los periódicos del día.

MM Sí, todos los periódicos. En un principio la dinámica era muy complicada porque queríamos que todo mundo supiera "gramática". Fuimos viendo cómo le hacíamos para invitar a la gente, pues muchas veces simplemente "llégale" y otras veces necesitaban estos apoyos...

DM Dices llégale, esa es una palabra de los 90, ¿Cómo decían?

MM ¿No gusta usted participar en un poema colectivo? Era una cosa de este tipo. Y bueno, fuimos tratando de encontrar cuáles eran los elementos directos y los indirectos que hacían que las personas participaran. Si hubo personas que quisieron hacer otras cosas, hubo personas que cantaron, otras que bailaron, y nos dimos cuenta que, en la medida que integráramos más elementos de "captura", o sea de documentación se estimulaban más las personas, una especie de inconsciencia de ser registrados, esto es, si llegas sin nada te ven, si llegas a pedir opinión ya se hace la bolita si además llegas con una cámara hasta se paran, si llegas con una cámara de video, empiezan a participar, si llegas con 3 cámaras de video hay más participación, si llegas con una cámara de TV, entonces sí es un bolón. Y eso fue por un afán de protagonismo. Fuimos a Televisa y nos hizo caso, y salimos en el programa de Guillermo Ochoa, entonces nos dimos cuenta que eso aumentaba la participación, entonces fuimos al canal 11 y al canal 13. Todo esto creció y había una participación enorme ¿Cuál era el mecanismo entonces? Con todos estos estímulos para la participación era disponer, proporcionar palabras de esta muestra estadística, de este *corpus* concreto en este sistema específico para que formaran líneas y se modificaran estas líneas textuales que se iban leyendo y que se iban haciendo en voz alta, etc. Entonces se ponía: petróleo/nada, pan/condición, por decirte algo, entonces la gente empezaba a quitar y poner otra. Tratamos de eliminar todas las preposiciones y estos discursos al ser menos legibles tenían una capacidad brusca, poética, de evocación, entonces: petróleo/no pan/corrupción, no pan... cosas así, entonces crece, seguimos aprendiendo en este sistema y uno de nosotros se dedicaba a registrar estos poemas, entonces al final de cada sesión teníamos siete, ocho, diez poemas, chiquitos, grandotes, entonces ¿Qué hacemos con esto? Vamos a mandar telegramas a... estas diez primeras palabras, tu mandas diez, yo mando diez, entonces a la semana eran cien, mandados a... del directorio telefónico. El hecho es que fuimos cerrando este círculo a las personas que conocíamos y a nosotros mismos, entonces con este material se mandaban a personas que conocíamos y que sabíamos que ellos intuirían que este proyecto ta, ta, ta, para...

DM ¿Iban firmados?

MM Sí, Grupo Março, con la dificultad que tenías que inventar cómo lo escribíamos para el telégrafo, no puedes escribir Grupo Março, porque es c con cedilla, una de las componentes del grupo fue poner una letra que tenga esta capacidad lúdica y fue muy chistoso porque cuando nos llegaban a hacer entrevistas en periódico nos ponían Marzo (con z), entonces en la revista Artes Visuales nosotros pusimos "somos marcistas", entonces en una de las críticas que nos hicieron por

qué esos grillos son marcistas? Ya no podían decir que éramos marcistas con cedilla, no éramos marxistas de esos sino éramos marcistas de estos otros... y en otra somos marcianos, estos mamones, sí pero, si somos Tecolines, somos tecolinianos, ¿no? Todos esos juegos estaban diseñados.

DM Nunca los demandó un periódico (*copyright*).

MM Fuimos viendo que este sistema era interesante como consecuencia, como sistema de poema telegráfico, generado por el poema urbano. Pero de alguna manera no tenía una fuerza, eso lo utilizaron también los estridentistas, mandar poemas por telégrafo, la preposmodernidad o la premodernidad, la última parte de las vanguardias. Una de las cosas que tenía los sesenta en su apogeo era: "No importa que esté influido, no importa que tomes cosas" Cuando nosotros llegamos a esas cosas por los caminos naturales, o sea, yo arribo al poema telegráfico por una necesidad, pero lo dijimos: "Este es un homenaje a los estridentistas", y nos fuimos a ver, entre otras cosas, a los estridentistas que vivían en ese entonces, hicimos una antología del poema *Urbe* de Maples Arce, hicimos un pequeño volantito y repartíamos el poema urbano, y dijimos al Mtro. Maples Arce que era la edición más grande que había tenido en toda su vida porque hicimos algo así como 10 mil volantes y los repartimos todos, de un fragmento de *Urbe*, y entonces esto fue una verdadera antología alternativa del poema urbano, específicamente de *Urbe*.

Todo esto fue concatenando otro sistema, el poema telegráfico lo fuimos reduciendo hasta formar juegos interiores, cada quien del grupo empezó a hacer su sistema, olvidando ya el registro del poema urbano, o sea, como que se desprendió y en ese entonces Magali [Lara] estaba trabajando por ejemplo la autobiografía, entonces todos los días se levantaba y escribía diez telegramas, sobre una especie de biografía, un diario y lo mandaba a personas, pero tenía que tener restricciones tales como: por lo menos a dos de nosotros nos tenía que llegar uno, o sea, hoy me llegaba uno y mañana me llegaba el otro, para que tuviera esa continuidad, los otros ocho se los mandaba al director de la escuela o a su novio o a su papá. Yo empecé a jugar con las redes, ¿Cómo le hago para que ésto se haga un grafo de la red telegráfica que yo estoy estimulando y pueda tener juego? Entonces hacía dibujos entre los participantes o los receptores, les mandaba y le pedía que mandara uno para acá, entonces yo formé una gráfica, un dibujo mediante todas las correspondencias, hasta que un día me llegó a mí una carta. Un día yo mandé 30 telegramas en el telégrafo central, en ese entonces, estaba al lado del Museo Nacional de Arte, entonces, curiosamente, no sé si fue Magali o Mauricio, mandó sus 10 telegramas ese mismo día y no llegó ni uno. Empezamos a ver y no llegaba ninguno, entonces estábamos nosotros contentísimos ¡aquí hay una cosa real! una

cosa objetiva, entonces mandamos una carta y nos contestan, a mí, es una carta histórica y decía: "Se ha bloqueado esto por considerar que estos telegramas están cifrados y está fuera de la ley". ¡Guau! Entonces, ese día hicimos una exposición en San Carlos donde pusimos todos los telegramas que nosotros teníamos, una copia de mi carta y la carta que recibimos. Entonces ya era un acto político.

DM Eso no está consignado en ningún lado, ¿es una primicia!

MM Yo cuando pienso en esto, me duele un poquito el hecho de no haber tenido calma ninguno de nosotros en hacer un recorrido por lo menos de nuestra experiencia. Se fueron generando otros sistemas, el mural que hicimos por medio de fotocopia con la idea: ¿Cómo tomar el poema urbano, ésta imagen y mandarla para otro lado? Esa era nuestra... son palabras pero también son gentes, entonces ahí había una concesión a la imagen, entonces fueron fotografías que nosotros queríamos procesar para mandar. Entonces, tomamos fotografías, podíamos decir que truqueadas, pero no son truqueadas, sino que eso fue el aprendizaje: vamos a tomarnos nosotros mismos, como pintando, como poniendo, etc. procesarla en puntito como el periódico, proyectarlo, dibujarlo, todo esto en grandotote, tomar todas las hojas tamaño carta, fotocopiarlas. Entonces primero empezamos a mandarlas, y después fue armar. Armamos uno en la Academia, otro en Juchitán, en Oaxaca, porque nos llevábamos el mural, era transportable y desechable...

DM Y repetible... (esto recuerda Benetton) o sea, son los precursores de Benetton...

MM Nada más que aquí no son los colores unidos, sino los grises y negros unidos, blancos y negros unidos. El último año que fue 84, éramos nada más dos, al principio éramos seis. Sacamos la revista *Março*, que tenía como principio registrar y difundir el poema urbano, vimos que eso iba a ser un poquito monótono, entonces dijimos: por qué no dedicarlo a esto pero como arte-correo. Al siguiente dijimos: ¿Por qué no lo dedicamos monográficamente? Libros de artista y después tarjetas postales, fueron monografías. La revista era simplemente un pliego. Bueno, si va a ser un solo pliego, que sea revista de un lado y la parte central era poster dedicado a un concepto o a un artista, por ejemplo, dedicamos uno a Ulises Carrión, en fin a artistas alternativos importantes. Fueron seis, cada 6 meses, fueron los 3 últimos años caóticos, pero intentamos el poema-revista, que era salir y en lugar de pintar, era tapizar toda una pared con todos los *posters* y hacer el poema urbano, y cuando fueron 2 revistas ya eran más imágenes de un lado y otro, y cuando ya teníamos seis pues era un muralote.

DM ¿A dónde llevaban eso, a cualquier barda?

MM A cualquier barda donde hacíamos el poema urbano. Lo hicimos en la UNAM. En el metro nos pescó la policía, era un poema urbano, estábamos

trabajando en la glorieta del metro Insurgentes, participando, en eso llega la policía: ¿¡Qué están haciendo!? Un poema urbano. ¿Y eso qué es? Pues es, ya le explicamos... y no, esto no está permitido... ¿Por qué no está permitido? ¡Usted cálese! #*%, nos llevaron a los separos, yo no sabía que había separos en los metros, como carcelitas, no sé si en todos, pero te meten en esas carcelitas para averiguar, para indagación. A tres nos sacaron los rollos, los cassettes, toda la documentación. A ver explíqueme: pues ese es un poema urbano, mire: alberca. Y eso qué es? Una alberca es un lugar donde hay agua... A Mauricio sí lo golpearon. Es que como se excita uno con esas cosas, se siente uno héroe y trata de demostrarles que son pendejos entonces... no pasó a mayores, se quedaron con todo el material, las tarjetas las tiraron... ¡Eso no está permitido! Entonces, Sebastián le habló a una reportera y creo que sacaron una nota pero nosotros pensábamos que íbamos a hacer una revolución maravillosa y todas esas cosas, no pasó nada. Eso nos pasó ahí, en Chapultepec, en fin, en varios lugares. Una de las más exitosas fue en Palma y 5 de Febrero, nadie nos molestó en cuanto a autoridades y pasó un chingo de gente que participó, estuvimos como desde las 12 del día hasta las 6 de la tarde, nos fuimos porque estábamos cansados. Al principio era semanal, luego se hacía mensual, luego semestral y al final, el último año creo que ya no lo hicimos.

DM Eso es interesante porque para preparar cada semana ¿cuánto trabajaban, diario?

MM Nos reunimos en un café que se llamaba Café... en la glorieta de Chilpancingo, lo quitaron a mediados de los 80. Ahí fue la primera reunión. Yo no conocía a Magali, conocía yo a Sebastián, entonces él es el que me convocó a mí y yo convoqué a Alejandro Olmedo, nos reuníamos una vez por semana. Hicimos una exposición que se llamó *El poema topográfico*, ahí mismo en el café, creo que se llamaba Alto, hicimos la exposición: ¿Qué es lo que dice esta ciudad? Periódicos, pero también las personas en las esquinas dicen cosas, pero también yo digo cosas, entonces qué pasa si yo pongo una palabra, por ejemplo hay un *billboard* y dice CAMION, uno va en el coche y lo dice: camión, ¡ah! entonces quiere decir que todo lo que está escrito aquí lo dicen las personas. Aparte de haberlo dicho antes lo van a decir después. Entonces voy en la calle y si yo pongo: perro, es una forma. Entonces cada uno de nosotros diseñó escribir cosas en la ciudad y diseñó un sistema. Yo me fui a buscar refranes, y me fui a la Conchita y puse este libro de Gabriel Zaid que se llama *El Omnibus de México*, viene todo un capítulo de refranes tradicionales, y en la Conchita escribí todos los refranes en las sillas, en el piso. Sebastián escribió algo así como, era una sola palabra que repetía, supongamos GEOMETRIA, Alejandro se puso a escribir poemas. Después de tres semanas de trabajar todo esto, uno tenía

que hacer un mapa de todo ese texto, entonces, expusimos los mapas de la ciudad de México con los lugares donde estaban esas palabras y se formaba todo ese texto. Eran fotografías, fotografías de las palabras, fotografías de las personas y los mapotas ahí con, yo le puse unas etiquetitas, donde estaba el refrancito, aquí y allá y lo hice de tal manera que fuera un cubito, toda la ciudad. ¿Si se proyectaron individualmente? yo creo que sí, sin embargo no tenía nada que ver con nuestro trabajo, yo no trabajo esas cosas, nadie.

No digo que son propuestas únicas, ya se habían hecho, se siguen haciendo, no había ese problema en cuanto a que había la enorme necesidad de la acción, ahí la interacción era: cuando escribías, tenías la responsabilidad de comunicarte con las personas con las cuales estabas interactuando. Y después en el café cuando se hizo la inauguración no se invitó propiamente a nadie sino que era invitar cafés a las personas que estaban ahí, hacer como una especie de “una platicada”, un tapanco cualquiera...

DM Pero ustedes estaban conscientes de que esto ya se había hecho o lo hicieron ingenua o frescamente porque este método, ese sistema que ustedes encontraron finalmente es un camino que han recorrido.

MM Yo diría que muchas de las cosas, quiero defenderme un poco pero también no quiero sofisticar, sabíamos que existían pero nunca llegamos a ellas por consecuencia ni por adopción, esa es la única diferencia.

DM Coincidencia con la necesidad de.

MM Sí, por ejemplo ese sistema de hacer coordenadas en la ciudad lo trabajó Sol Lewitt, pero este cuate lo que hace son simplemente redes de puntos, pone puntos y te da la posibilidad de ver un objeto. ¿Qué fue lo nuestro?, el poema urbano que se dice. Entonces, vamos a hacer como si dijeran estas cosas y esas cosas lo más probable es que se hayan dicho. Si yo paso caminando y veo PERRO, pienso en perro y entonces hay un perro, una palabra perro, entonces pongo PERRO acá arriba, en la col. Roma, en este cruce pongo PERRO, mientras que acá en Coyoacán puse GALLINA, entonces aquí hay gallina, perro, es un poquito otra cosa también, ¿no?

DM Raquel Tibol me platicó que en Londres hacían un recorrido virtual, de una escultura.

MM Felipe Ehrenberg, por ejemplo, hizo un proyecto allá en 68, 69, que era simplemente tratar de establecer una ruta de tal manera que recorras todas las estaciones del metro en forma directa. El metro de Londres es difícilísimo, porque tienes que comprar un boleto para ir de aquí a acá, entonces ¿Cómo le haces para sabotear el sistema? En este momento ya es pasado y alguien diría: “bueno y eso ¿qué?”, pero en su momento fue de los pioneros en ese tipo de cosas.

Por lo tanto creo que el juego principal fue reducir las variables del

sistema, establecer el sistema, generar sistemas para establecer micro organización de comunicación aleatoria con la comunidad en la cual estás inserto. Retomar de la comunidad y realimentar a la comunidad para que esta comunidad te genere nuevos sistemas de comunicación, básicamente absurdos en cuanto a que no tienen una finalidad, pero con una intención de que la reactivación tenga toda esa suposición de juego ideológico y de juego social. Las automanifestaciones [del público] eran muy emotivas, el individuo que se paraba y decía: "Yo soy alcohólico" y la mamá que decía: "Pues es que yo no sé leer muy bien pero lo bueno es que mi hijo sí" y ahí estaba el niño. O los chavitos que vendían periódico, se ponían a jugar porque era un juego. Nosotros teníamos que levantar el testimonio. En una ocasión le pregunté a una señora: ¿Usted qué opina?" y me dijo: ¿Qué es esto, religioso? no señora. No lo ubicaba, religioso o es un partido político, cosas de esas. Eso nos dió muchas luces y entonces los panfletitos estos: "No pertenecemos a ninguna agrupación religiosa..." Hubo una señora que nos dijo: "A ver si vienen más seguido" y cosas de esas...

DM Pero ustedes sí decían: somos artistas.

MM Sí, que no tenía mucho contexto porque, sí son artistas pero: ¿canal 2, cantan, bailan? Bueno son pintores, no había un contexto, por lo tanto era decir nada: somos artistas... Era más fácil decir: "estamos haciendo un poema, estamos jugando con estas palabras para ver qué es lo que se puede armar, qué es lo que se puede leer" y la participación del niño, de los viejitos, las señoras, tal vez los que menos practicaban eran los hombres adultos, varones maduros.

DM Sí, porque "tienen que saber todo" y como no sabían, no podían someterse a la crítica de otra gente... Siendo ustedes pintores hacían poemas... se valían de ese otro lenguaje, la palabra.

MM Sí, es que curiosamente en una sociedad alfabetizada, aunque que sea en mínimo grado, es más fácil llegarles por la palabra escrita que por las iconografías descodificables. Al grupo Suma le gustaba mucho poner maniquís así tirados con una manta, ¡juta! un muerto... entonces el trancaso era muy fuerte "¿qué es eso? Explícamelo, ya se murió, ah no, es un maniquí, me estás tomando el pelo". Obviamente no buscaban la participación, no había preguntas y respuestas ni nada de eso, era una forma de concientización de la basura, correcto está bien, y yo no voy a negar, pero no voy a traer más basura, con la basura que tengo... es una crítica, pero no es una crítica donde me tienen que embarrar o me tienen que asustar porque se murió este cuate o que la crítica a la delincuencia sea que me asalten. Entonces nosotros

pensábamos, bueno, no todos saben leer, eso sí ni modo, pero el que no sabe leer, difícilmente te descodifica una pintura abstracta como las que están poniendo en una barda o un peyote en neón, que ponían en un restaurante. Las posibilidades de descodificar el mensaje son más complejas, necesitas una formación un poquito más compleja, aunque supuestamente la imagen es más directa, en fin, eran las cosas que nos planteábamos. Bueno, ahora sí, ya acabé.

En su casa
Coyoacán
9 de enero de 1998

Manuel Marín (México, D.F., 1951). Pintor y escultor. Estudió pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", INBA. Integrante del Grupo Março 1979-1983. Desde 1974 ha expuesto de manera individual y colectiva en México, Alemania, Bélgica, Brasil, Bulgaria, Canadá, Colombia, Cuba, Dinamarca, España, Francia, Estados Unidos, Jamaica y Japón. Ha participado en proyectos especiales en diversos foros nacionales e internacionales. Cuenta con distinciones y premios: Primer Premio de Pintura, El Colegio de México-CONACYT, Generación 69-73; Premio de Pintura, IMAN, 1974, Premio Especial Grupo Solidarte, I Bienal de La Habana, Cuba, 1984; Beca de Producción, MacDowll Colony Inc., New Hampshire, Estados Unidos, 1986, Miembro de la Comisión Consultiva del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 1990-1992, Creador Artístico, Sistema Nacional de Creadores de Arte, 1993; Mención Honorífica, VI Bienal de Pintura Rufino Tamayo, 1992 y 1998; Mención Honorífica, II Bienal Nacional de Pintura Pascual, 1994; Primer Premio en la I Bienal Internacional Juguete-Arte Objeto, Museo de la Ciudad de México y Museo José Luis Cuevas. Su actividad docente la desarrolla en la ENAP, UNAM (79-83 y 91-96), ESIME, IPN (76-92).

César Martínez



Foto: Ricardo Egozarzabal

Me encanta aparecer en el escenario performativo como si fuese presidente, como un ideal romántico

DM ¿Qué puedes decir de tus inicios en el *performance*?

CM Sin saberlo tuve una gran influencia de mi padre que es un performancero nato, es mecánico en línea blanca. Entre otras cosas se hacían orquestas espontáneas en su taller, escenificaciones de box, de juegos de fútbol, narraciones como si fueran locutores. Luego me vino la inquietud de las artes visuales y empecé a dibujar de manera autodidacta hasta que conocí a Maris Bustamente y me integré a su No-grupo. Como estudiante de diseño, todas las presentaciones que hacía en clase eran de alguna manera performativas, me valía de objetos, de ciertas acciones que a mí me ayudaban a explicar mi tema. Fue ahí donde entró mi conexión con Maris, me jala a su taller y me integra al "Pornocho", el multievento deseado, un contraespectáculo de media noche. Yo me encargué de la puesta en escena de este *performance* que se repetía todos los viernes y sábados en El cuervo y después en el Teatro de la Capilla. Todo esto me despertó, me abrió muchas posibilidades y encontré un nuevo campo de expresión, que era uno mismo como obra. Esto fue en 1985. Después tuve una inquietud personal por hacer mi propio trabajo, comencé a trabajar con los fuegos artificiales, los explotartes, donde las obras no estaban resueltas sino que se detonaban junto con el público, que era el ejecutor y quien se exponía era ese público, no porque fueran obras peligrosas. Utilizar al fuego como pincel, como concepto. Mucha gente dice yo hacía *performance* con mis obras pero yo les llamaba más bien obras en proceso, que se van desarrollando, incluso tienen tres momentos: planeación (obra sin estallar), desarrollo (momento de la explosión) y realización.

DM ¿Crees que esto se emparenta con el *happening* donde la gente interviene?

CM Sí, hay cercanías con el *performance* y con el *action painting*. Me interesaba y gustaba mucho el momento mismo de la ejecución, el momento cumbre, pero lo que más me motivaba era que el público asistiera a un evento, que el público fuera ejecutor, que viviera esa experiencia polisensorial no nada más a nivel de nervios ópticos, sino una experiencia auditiva, táctil y olfativa.

Después utilicé los fuegos artificiales de una forma consciente para hacer *performance*, hacía una serie de instalaciones efímeras donde se intercalaba la poesía, el audio y algunas historias, narrativa, no-narrativa alternativa podríamos decir. Esto fue en el Centro Cultural Santo Domingo. Presenté por primera vez mis "explotartes" en la Casa de la Cultura La Pirámide,

después en espacios alternativos y en 1988 en el Museo de Arte Moderno, cuando Jorge Alberto Manrique era director, más que el concurso, me interesaba mostrar mi trabajo en la "columna vertebral" de la cultura en México, me dieron mención honorífica. Era una instalación en el patio, utilizaba tinas de lavadora donde había colocado pólvora, hice dibujos en el suelo, entonces la pólvora hacía un grabado efímero sobre el suelo y después pasamos a detonar dos paneles de 2 x 1.30 mts. donde había más de 70 cápsulas preparadas, los detonó el público, se fue integrando al tomar una cerilla y se fue resolviendo la obra que en aquel entonces sólo eran formas lineales, todavía no llegaba a madurar la experiencia. Esa pieza se exhibió después en el interior de la sala.

Presenté mis "explotartes" en varios Encuentros de Arte Joven, en la Galería del Auditorio Nacional de ese entonces, en varios estados de la República y siempre había una buena respuesta por parte del público. De ahí surgió una gran amistad con Marcos Kurtycz, puesto que él también llegó a usar la pólvora, químicos y muchos materiales explosivos en su obra. Después con Silvana Cenci, aprendí a trabajar con dinamita esculturas en acero inoxidable y realicé cerca de 13 piezas en Northwood, New Hampshire, del 89 al 91. La beca del FONCA me permitió hacer diez piezas seguidas. La experiencia fue tensa puesto que se requiere de cierto control, dominio técnico y ciertos cálculos matemáticos para evitar accidentes y desperdicio de metal. El planteamiento era construir con lo que destruye, obviamente esto ya no podía hacerse frente al público.

Logré conseguir un permiso de la Defensa Nacional para trabajar con explosivos y me lo suspendieron porque surgió en ese momento el movimiento Zapatista, y como era también maestro en la UAM, llegó un comunicado de la Secretaría de la Defensa que cancelaba mi permiso...

DM Qué coincidencia con el momento histórico.

CM ¡Explosivo! Silvana y yo estábamos en Guatemala, llegamos a México por la carretera a Chiapas, a Ciudad Cuauhtémoc el 2 de enero de 1994... no podíamos entrar al país, estaba eso cerrado. No había transportes, estuvimos cerca de cuatro horas en la frontera, no nos dejaban pasar, por fin pude comunicarme a Comitán con mi hermano y me informó de la rebelión, yo me quedé sorprendido, estupefacto. Pasamos un retén zapatista y un retén de la aduana y ahí me detuvieron porque pensaban que yo era francés con pasaporte mexicano. Tuve que enseñar más papeles para justificarme como mexicano. Ya estando en Comitán sí nos tocó escuchar varios balazos, estuvimos junto a Margaritas a 10 min. de Comitán. Alcanzábamos a ver los helicópteros. Fue toda una experiencia, increíble, maravillosa, adrenalítica, porque no sabíamos con certeza qué pasaba. Toda la información era muy confusa. No llevaba nada de pólvora, menos mal...

DM Si no ya no lo contarías.

CM Voy a regresar en el tiempo, en el Observatorio¹, que era un museo alternativo, al margen de las galerías. Hacíamos "Eventones" tratando de revivir ese espíritu dadaísta. El slogan del lugar era: "La hora de México, la hora que dejaste". Lo interesante era la confrontación, esa experiencia, esa inquietud, esas ganas de vivir que teníamos todos los egresados de La Esmeralda. La mayoría eran pintores, éramos pocos performers. Esa experiencia fue única e irreplicable. Me sorprendía que llegaba mucha gente. Otra experiencia fue mi primer *performance* radiofónico cuando me entrevistaron por el premio del XI Encuentro Nacional de Arte Joven, transmití un *streaptease*; a raíz de eso el director de Estereojoven realizó una Semana del *performance* radiofónico. Trabajé con Juan Carlos Equigua y Patricia Gualta. Hicimos una breve introducción de lo que era el *performance*, eran una serie de acciones casuales que ya no eran visuales sino auditivas. Hice varios en Radio UNAM y Radio Educación. La intención era jugar con la palabra como una herramienta lúdica.

Para mí el performer, performancero o performer -ya se españolizó [sic] la palabra- es una persona, al menos en mi caso, que tiene interés por reflexionar sobre los sucesos, los momentos, la espontaneidad, sobre esa parte de la vida que es tan efímera, tan rápida, tan fugaz, tan intensa, tan espectacular que es la vida misma. Nosotros vamos a estar más tiempo muertos que vivos y fuimos más mientras fuimos nada y ahora somos todo este momento, hay atrás de nosotros miles de años. Entonces el tiempo es una parte fundamental dentro del *performance*. Aunque surge como algo que cuestiona la mercantilidad del arte, ahora los performer vivimos del *performance*, ya cobramos, yo ya tengo mi salario como performer.

Antes de trabajar con pólvora había hecho *performance*, por ejemplo, *180 segundos*, donde utilizaba el cine de animación como herramienta conceptual, duraba 180 segundos. Era una reflexión sobre la creación, sobre el sexo de Dios incluso. Lo presenté en Santo Domingo y en Ex-Teresa, ahí empecé a usar esculturas inflables, a politizar mi trabajo, comencé a interesarme más por la realidad social y política de mi país.

México es una ciudad de performanceros involuntarios, la gente que los ejecuta no tiene conciencia de que se trata de una acción, pero uno

1 El Observatorio, espacio alternativo fundado y dirigido por Antonio Sáiz, César Ichaustegui y César Martínez. Su ubicación era la propia casa de estos artistas en la calle de Millet #22, col. Insurgentes Mixcoac. Se presentaron artistas como: Estrella Carmona, Ramón Villegas, Miguel Ángel Corona, Gerardo Bastón, Gabriela García, Martín Rentería, Ana Patricia Huerta, Juan Carlos Equigua, Armando Sarignana, entre muchos otros. De 1989 a 1992 se realizaron cuatro eventos importantes con duración de toda la noche, el lema era: La hora de México, la hora que dejaste.

como espectador puede darle esa lectura. Disfruto mucho el ir al centro de la Ciudad de México porque puedo encontrarme a Batman paseando por el Zócalo como un centinela posmoderno que pulula vigilando las acciones de Zedillo, haciendo honores a la bandera, he platicado con él y desconoce lo que es el término *performance* o *happening* o acciones plásticas, él está allí como una atracción turística, que cobra por tomarse fotos con la gente. De alguna forma Melquiades Herrera ha sabido rescatar esto usando el soporte del merolico para hacer sus eventos.

Yo no tengo una definición de *performance*, para mí es algo que se está redefiniendo cotidianamente. Algunos artistas piensan que el *performance* es único e irrepetible sin embargo yo he repetido varios y nunca van a ser iguales. Por ejemplo, el *Hombre de gelatina*, lo he repetido cerca de nueve veces. Aunque es la misma pieza siempre hay una variable, la primera vez yo estaba como cocinero y cociné a una mujer de frambuesa, después pasé a un hombre de frambuesa en USY LEI, luego hice un hombre de anís transparente en X'Teresa. En Washington, por invitación de Gómez Peña presenté el modelo ya con un tono color piel, corazón de melón y con un acabado diferente, era un "cadáver exquisito", el cadáver del último inmigrante, el cadáver de todos los mexicanos. (Es el retrato calcado, escultórico de Isaac Pérez Morales, alumno mío de diseño gráfico que se ofreció como modelo). Después en el ICA Live Arts, Institute of Contemporary Arts de Londres, estuvimos dos mexicanos, Maris Bustamante y yo en un encuentro de *performance* latino que se llamaba *Corpus Delicti*, fue una curaduría de Coco Fusco, escritora e historiadora cubano-norteamericana. Invitó a varios performer de América Latina, entre ellos María Teresa Hincapié (Colombia), María Elena Escalona (Cuba). Hice dos presentaciones, del *performance* pero fue distinto. El hombre de gelatina representaba a los muertos por la Ley 187. También lo presenté en la Sexta Bienal de La Habana, ahí hablaba del cadáver del que murió cruzando a la Florida. También hablé del *Tratado de Libre Comerse*. Después en el Festival Internacional de Diseño en la Universidad de las Américas [México], utilicé música, la canción *Corazón de melón* de Pérez Prado y muchas canciones que tenían que ver con la comida: cómetelo, súbetelo, muérdelo, era más musical. Siempre el cuerpo se va transformando, hay una lectura canibalesca, el fin de milenio es canibalesco, la modernidad se ha devorado a otras culturas, a otras épocas, las ha ubicado en reservaciones en el mismo país.

A mí ese canibalismo económico desmedido que ha contrapuesto, indigestado, indio-gestado a la raza, es algo que manejo dentro de mi evento, es la intención de comunicar la antropofagia, aunque nosotros no nos comamos unos a otros, pero sí en algún sentido. Yo parto de la lectura de

La carta a Sagawa, del escritor japonés Jûrô Cara, que escribió esta novela inspirado en la correspondencia que Issei Sagawa le envía desde la cárcel después de haber matado por amor a una joven artista holandesa, devorando después partes de su cuerpo. Ella le explica que quiere ser devorada por él, porque quiere llegar a ser parte de él, entonces ella en un ritual erótico se le ofrece y él la devora [Acto de canibalismo moderno, ocurrido en París en 1981]. En la cultura católica, comer el cuerpo de Cristo simbolizado en una hostia, es antropofagia todo ese ritual de comernos el cuerpo de Cristo. Esas son mis referencias más que Peter Greenaway con esa película *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*, con la que me asocian, pero no tiene que ver absolutamente nada, es una afortunada coincidencia con una persona tan inteligente que también llega a ese ritual del canibalismo.

Después del discurso... invito a la gente a que tome un plato y seleccione la parte que más le guste, entonces van cortando. En Washington una puertorriqueña le puso un letrero "reservado el pito"; cuando la gente come la gelatina dice: "¡está buenísima!", también los hombres juegan con eso, hay mujeres que lo han castrado y le han hecho una vagina. En Londres le cambiaban las manos a los pies, el pene se lo volteaban y yo me di cuenta de que eran unos verdaderos Holligans, salvajes en ese rito satánico. En Puebla, la gente lo mutiló como tamal, lo dejó sin extremidades. En el Museo Carrillo Gil se acabaron el cuerpo, la gente quería "itacates".

Para cocinar este cuerpo requiero de una cocina especial, cuatro cacerolas de 44 litros de capacidad c/u, el agua tarda dos horas en hervir, y el proceso de escultococinado se lleva 4 hrs. con dos asistentes. Se utiliza queso crema Filadelfia. He obtenido apoyo de Kraft Food de México, donan más de 100 kgs. de queso para hacer tres o cuatro figuras. Cada gelatina se lleva cerca de 30 kgs. de grenetina, queda durita. Es una experiencia muy intensa. Es un evento muy costoso. Se gasta mucho en material comestible, en energéticos como el gas, en platitos. Este evento me ha permitido conocer muchas partes del mundo, diferentes públicos. Nunca he tenido ninguna agresión a pesar de lo violento que es acuchillar un cuerpo que aunque es de gelatina parece real, es hiperrealista, tiene una sonrisa donde se le asoman los dientes, la gente dice: "¡no puede ser!".

En *Terreno peligroso*, evento curado por Guillermo Gómez-Peña y Lorena Wolffer hubo cinco artistas latinos y chicanos con cinco artistas chilangos o chicalangos en la Universidad de California, Los Angeles y aquí en Ex-Teresa, en esa ocasión presenté un hombre de frambuesa y estaba relleno de frutas tropicales. Las costillas eran plátanos, el aparato digestivo eran uvas, tenía tequilita por ahí, era una figura bastante fuerte, estaba iluminada por abajo. Yo salía con un smoking, la banda presidencial y hablaba del "All you can eat buffette", es el Tratado de Libre Comerse, que es una

traducción del "North American Colesterol Free Trade Agree" y el "North American Fat Free Trade Agreement". **Convivimos con otros performancers del otro lado de la frontera con una suerte de complicidad. Nos dimos cuenta de que el *performance* es un instrumento de lucha política.**

México está viviendo su peor crisis. Fue maravillosa la "instalación" en el Zócalo, cuando colocaron más de 200 ataúdes y fueron en procesión a Televisa; fue maravillosos cuando el PRD también colocó 200 ataúdes de unicef frente a Bellas Artes y pasaron los granaderos y los destruyeron. Son *performance* políticos del absurdo mexicano. Lo que sí diría es que tenemos muy pocos performeros políticos, Lorena Wolffer, Lorena Orozco, Elvira Santamaría, Miguel Angel Corona.

Muchos de mis *performance* los he convertido en instalaciones. La primera vez que utilicé una escultura inflable estuvo acompañada de un discurso donde yo aparecía como presidente con nariz de Pinocho y yo hablaba sobre la modernidad y sobre todo ese nuevo planteamiento neoliberal. **Me encanta aparecer en el escenario performático como si fuese presidente, como un ideal romántico.**

Yo utilizaba un control remoto para regular los aplausos del público y mientras yo hablaba la escultura se inflaba y se desinflaba, era aludir a los informes de gobierno, a toda esa farsa. Después estas esculturas inflables formaron parte de una instalación. Ahora en Austria, en el Electronic Arts Festival, voy a presentar cerca de 15 esculturas inflables, 10 hombres y 5 mujeres que se inflan y se desinflan, tienen como referencia el aire como el primer combustible que existió en la tierra, el combustible natural que tanto se ha agotado aquí en la Ciudad de México. Algunas están conectadas por el culo a una manguera que va a dar a una pistola de aire donde dice: México DFK, o sea México defeca...

DM ¿En qué momento tomas conciencia o tienes referencias no sólo de aquí? ¿Qué información te llegó del extranjero, en qué momento empezaste a ver a Allan Kaprow, o a los vieneses?

CM Cuando trabajaba en el estudio de Maris Bustamante aprovechaba su biblioteca al tiempo que avanzaba en la construcción de los objetos. Comencé a darme cuenta de muchas cosas, en la misma carrera de diseño gráfico empecé a ver la escuela de la Bauhaus, el teatro experimental que se hacía allí. Desgraciadamente la biblioteca de La Esmeralda, cuando yo era estudiante, no llegaba ni al arte pop; por casualidad me encontré con un video de Laurie Anderson y me di cuenta de que yo había visto muchos *performance* involuntarios y que las propuestas de uno tenían un sentido, un origen, un antecedente, que fundamentaba las inquietudes que yo tenía al hacer mis eventos o lo que yo pretendía hacer. Lo hacía como alumno y ahora lo hago como maestro todos los días que doy clases en la UAM

(UAMORTAIM) [sic], siempre hago *performance*, mi clase es considerar al *performance* como un discurso didáctico. Cuando descubrí ese trabajo de Laurie Anderson me daba cuenta de que cosas cotidianas las vivía como una experiencia artística. También en la exposición de Rauschenberg en el Museo Tamayo me di cuenta de lo que había hecho mi papá cuando escuchaba box y veía el fútbol era un collage, porque Rauschenberg ponía una tv sobre otra. Había un parámetro de lectura muy chingón. Eso me abrió los sesos, me abrió el "cerebro" [sic].

También la experiencia del Pornochow [sic] fue muy fuerte, reveladora, de mucho aprendizaje. Todo sirve en la vida, entonces me vi frente al espejo y me di cuenta que era tímido y dije: ¡qué pendejo!, por qué no hago más uso del cuerpo y de mí en el *performance*. Estoy cercano al teatro porque me disfrazo, uso maquillaje, uso elementos del teatro como la iluminación, y aquí muchos performers están peleados con esto.

DM La diferencia es que en el teatro tú representas a un personaje equis y en el *performance* no, porque eres tú mismo.

CM Yo creo que es como un sistema, por ejemplo, un carnicero con banda presidencial, cuernos de diablo, me gusta eso. Y también en mis clases soy yo, casi no me disfrazo, a veces he ido en pijama y de muchas maneras.

DM Tienes una vena "melquiadesca".

CM **Sí, en mis clases utilizo una frase de Melquiades que dice: "la creatividad es para diario aunque sea 15 minutos, como decía Charles Atlas". Entonces yo soy el Charles Atlas de la creatividad. Les pido a mis alumnos hacer un diario visual donde la creatividad se debe usar 15 minutos diarios. Es lo que Melquiades me ha enseñado y yo lo voy a enseñar a mis alumnos.**

Yo les llevo una gelatina en forma de cerebro para "devorar" el conocimiento, un corazón en la mano porque digo que no tengo cerebro y yo "cerebro". Entre otras cosas me disfrazo como Jesucristo y me han puesto letreros "dejad que los increativos se acerquen a mí". Y es muy divertido, he llegado a clase y están a oscuras y todos llevan encendedor y empiezan a prender lucécitas, me han encuerado en clase, me han hecho *streaptease*. En una clase llegó una mujer vestida de novia, y dijo: "me vengo a casar con la carrera". La clase la hacen ellos, no tú. Yo les digo: "no soy guía espiritual soy un auxiliar de la educación en contra de la educastración".

DM ¿Qué va a pasar con la obra de César Martínez? ¿Por qué línea se está yendo?

CM Estoy haciendo unas esculturas que también podríamos llamar perfórmicas, son seres humanos que se derriten. Son a escala natural y tienen como columna vertebral una mecha que después es el fuego. Por dentro son rojas, por fuera color ámbar. La lectura del fuego en la cabeza es una y obviamente cuando la cera se derrite parece que la escultura llora y da

una especie de río de lava, como los interiores que fluyen dentro del cuerpo y el cuerpo es un escenario, es la arquitectura emocional de la vida, es el lugar donde fluyen los sucesos, donde la existencia da testimonio de sí, donde...

DM Donde existe el mundo ¿no?

CM Exactamente, somos una antena "paranoica" -esto va a sonar muy terrible- en conexión con el universo. Esto lo presenté en Colombia, la gente siempre veía una pieza distinta cada día. Cada escultura dura más o menos 48 hrs., obviamente se enciende y se apaga en el horario del museo. Tiene copal en su interior, algunas mechas tienen tantita pólvora para que hagan "tzztzz", eso es divertido porque las esculturas te llaman, la gente se asusta o de repente sale una lucecita, eso es muy rico. Yo no lo hacía como *performance* pero siempre había una gran cantidad de gente alrededor de la pieza.

Ahora dentro del mismo rollo de las esculturas comestibles, estoy haciendo gelatinas en forma de caca, con su ceresita, su pasita, para que parezcan moscas, y son banquetes extraordinarios porque, ¿cómo le vas a ofrecer caca a la gente? La idea viene de un comentario que escuché en una fonda que decía: "oiga, doña Mary ¿qué tiene usted para cagar?". Ya no estaban hablando de comer. Somos escatológicos.

Es como un homenaje a Piero Manzoni cuando hace su caca enlatada, ese era como arte *povera*, pero aquí son cacas dulces, ricas, buenas recetas, de mamey, papaya, mango, de varios sabores. Cuando las he ofrecido es espantoso, la gente no come, es un aspecto terrible porque tengo varios moldes: en espirales, barritas, barrita sola, "zerototes" como los llama mi papá, de esos que hacías de niño y decías: "¡ay, cabrón!". La gente hace cara de guacareada y me gusta eso. Hace poco las vendí en un evento de artesanías y la gente se llevó varias.

En un *performance* aparezco como diablo y bailo un danzón, después me bajo los pantalones y hay una bandera gringa; empiezo a sacar encabezados de periódico, Madrazo en Tabasco.... huevos a la Diego Fernández de Ceballos (que le arrojaron en la UNAM), y entre cada uno digo: "te ofrecemos Señor este santo sacrificio", mientras estoy cagando en una bacinica, le muestro al público mi caca y me como mi caca, que es de chocolate, la disfruto y en vez de decir gracias, digo: "buen provecho". En una parodia.

DM Te inicias con objetos, con lo teatral como espectáculo y recientemente estás virando hacia algo más estático.

CM No, yo creo que uso el objeto como pretexto. Lo que coincide como eje rector en mi trabajo es el tiempo. Tengo un reloj que es el Sagrado Corazón, con manecillas y es para considerar que el tiempo es sagrado. Tengo

mi propia tumba que es ese reloj de arena donde van a estar mis cenizas porque quiero que se convierta en mi ataúd. Yo no quiero estar en un cementerio ni en una iglesia, quiero estar en casa de alguien que me haya querido mucho, si es que hay alguien y que ahí me esté dando vueltas de repente.... esos son objetos que -entre comillas- son estáticos, perdurables, pero hay otros que son los hombres y las mujeres inflables, de tamaño natural que se van inflando y desinflando rítmicamente, un poco tratando de considerar al cuerpo como un pulmón. Llevo estas esculturas a un festival en Austria en septiembre de este año (1997). Estoy trabajando con los encabezados, haciendo obra gráfica, sigo trabajando con los billetes.

DM ¿Estás de acuerdo en que en la carrera del performancero no es constante la acción? La mayoría hace objetos, a pesar de querer ir en contra del objeto, como que no nos acabamos de desprender de la materia.

CM Sí, evidentemente hay esa perpetuidad del objeto. Joseph Beuys vendió sus objetos de *performance* y a mí eso me encanta, que haya esa como permanencia, esa durabilidad que ya tiene historia detrás.

DM Con los *performance*, uno se queda con la experiencia. Tú viste Fura dels Baus en 1987 ¿Crees que marcó a la gente que después hizo acciones en esta línea?

CM Sí, también Teatro danza del cuerpo que se aventaban llenos de pintura. Fue importante Fura dels Baus, fue un multimedia europeo muy acertado, impactante, salvaje, muy integrado. Ha habido otros como Bow Gamelan Ensemble² que hicieron una orquesta con instrumentos alternativos, por ejemplo calentar vidrio hasta romperlo, en el Centro Cultural Universitario, y usaban explosiones donde volaba un bote de basura varios metros y caía al suelo. De repente aventaban con unas mangueras agua a unas láminas, usaban el taladro...

El *performance* que se produce en América Latina, no nada más el de México, ha generado un impacto en la sociedad industrializada del primer mundo, hay más conciencia del fenómeno latino, de la otredad, del otro, gracias al performer también.

DM ¿Mucho más que el pintor?

CM Sí, el performer incide, trabaja con la realidad misma. Yo creo que América Latina va a ser el centro del mundo, Europa muere, el imperialismo yanqui muere, creo que los ojos están aquí, hacia México y países como Brasil, Colombia. Mi experiencia en estos viajes a Estados Unidos, Cuba, Londres, Colombia, es que los artistas mexicanos tienen un nivel, tienen una presencia, quizás hace falta que México exporte cultura con-

2 Grupo inglés de música alternativa hecha a base de sonidos producidos por acciones. Formado en 1983, el grupo se presentó en México en 1988 dentro del Festival Internacional Cervantino.

temporánea y hace falta que Zedillo se modernice, por así decirlo, en lugar de que esté un Siqueiros atrás de él, que haya un artista joven...

- DM Tú, como artista del *performance* ¿Qué sugieres que debería ocurrir con el *performance* en México? ¿De qué manera se puede ayudar a su desarrollo?
- CM Creo que México es un país que carece de cultura del *performance* aunque se haga, yo no creo que sea X'Teresa el único sitio donde se ejecuta el *performance*, el Museo Carrillo Gil en las *Transgresiones al cuerpo*³ incluyó en su curaduría *performance*. Han surgido espacios como Caja dos; considero el trabajo de Jesusa Rodríguez como *performance*, el trabajo de Astrid Hadad, que tiene otro giro, el político. Creo que lo que haría falta aquí en México es una memoria. Un resumen y una integración de lo que se ha hecho, que sea neutral, hay muchos que se quieren poner como "la diva del *performance*". Quizá una revista como *High Performance* [de Los Angeles]; por ejemplo Mónica Naranjo ha sido la fotógrafa oficial del mes del *performance*, tiene un extraordinario acervo visual. Haría falta una videoteca...

Casa-estudio
Colonia Roma
31 de julio de 1997

César Martínez (México, D.F., 1962). Artista plástico. Estudió Diseño de la Comunicación Gráfica Universidad Autónoma Metropolitana y Artes Plásticas en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda", INBA. Como artista visual y de *performance* ha participado en más de 60 exposiciones colectivas y presentado acciones en México, Estados Unidos, Colombia, Canadá, España, Inglaterra y Japón. Ha realizado varias exposiciones individuales. Obtuvo el Premio de Adquisición en el XI Encuentro Nacional de Arte Joven y dos becas de producción otorgadas por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, además de reconocimientos por su labor docente en la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco donde es profesor en la carrera de Diseño de la Comunicación Visual.

3 *Las transgresiones al cuerpo*, exposición colectiva curada por Edgardo Ganado Kim. Se presentó en el Museo de Arte Carrillo Gil en mayo de 1997. Los artistas que participaron con *performance* fueron: César Martínez con *PerfoMANcena. El consumo mexicano de las artes y sus efectos.*; Elvira Santamaría con: *La marcha atrás*; Lorena Wolfer con: *El territorio mexicano*. Esta vez el *performance* fue incluido en una exposición colectiva como obra, no como acompañante de la inauguración, ni tampoco era parte de un festival de *performance*, sino dentro de un panorama de arte contemporáneo, compartiendo el espacio museográfico con las otras manifestaciones. El catálogo de la exposición registró los proyectos de cada una de estas piezas.

CM-César Martínez

Mónica Mayer



Foto: Guillermo González

Soy como de las más conceptualosas y no de show en vivo

MM En San Carlos fue donde empecé a oír de todo esto, un alemán amigo de Sebastián nos dio un curso en San Carlos, en 1974-75. Hacíamos *performance* e instalaciones de sensibilización con los ojos vendados, caminando peligrosamente, hacíamos meditación y nos amarraba a todos con unos hilos.

En ese curso es donde yo me hice feminista como artista. Una chava dio su conferencia sobre las mujeres artistas y al final, mis muy liberales compañeros sancarleños dijeron que las mujeres no podían ser creativas porque tenían hijos, que biológicamente no eran creativas y lo decían en serio. Entonces me di color no nada más de las cosas del *performance* sino de otros asuntos.

Con el mismo Sebastián en 1977-78 se hizo una exposición en el MAM: *Nuevas tendencias*.¹ La difusión fue como un *performance*, agarramos un camión no sé de dónde y nos fuimos todos los de la exposición de periódico en periódico, teníamos cosas dentro del camión: fotos, imágenes y llamábamos a los periodistas, entraban y veían las cosas que estábamos haciendo.

DM ¿Quiénes estaban contigo en esa época?

MM Sebastián como maestro, quería tener una generación; invitó a sus alumnos, también al grupo Mira, Proceso Pentágono; a Eloy, quien hizo un *performance* en el museo, hizo un cubo. Mauricio Guerrero hizo uno de "los perros", se salió a la calle a pintar a perros de colores y tomaba fotos de esas cosas. Yo hice lo del tendedero, no es un *performance* pero es una pieza de proceso y es conceptual.

Estaba el tendedero con la pregunta: Como mujer ¿Qué es lo que más detestas de la ciudad? Las mujeres llegaban y lo bajaban y nadie les había dicho ni había letteritos que dijera "siéntese usted y escriba". Después Víctor [Lerma] y yo fuimos a Estados Unidos, y ahí sí era el *performance* en serio.

DM ¿Entonces aquí no había conciencia de lo que estabas haciendo?

MM Sí había conciencia pero como que apenas estaba empezando y eso fue la única clase que tuvimos.

John Cage vino a México [a finales de los años sesenta], estuvo en la Biblioteca Benjamín Franklin, a muchos nos impactó, nos platicaba de esta pieza que son cuatro minutos de silencio, dio un par de conferencias.

1 Ver entrevista a Eloy Tarcisio.

DM En Estados Unidos viste otras cosas, ¿cuando regresaste de allá volviste a hacer acciones?

MM Sí, aunque empezamos con Polvo de gallina negra más o menos como en el 83 y mucho del trabajo de este grupo fueron acciones, no de tres minutos ante el público sino de un tiempo más largo. Hicimos [Maris Bustamante y yo] un proyecto que se llamó *Madres*, duró como ocho o nueve meses. Consistía en mandar una serie de cartas, hacíamos arte correo, nominamos a varios hombres respetables de la comunidad "Madre por un día", entre ellos a Guillermo Ochoa. Le pusimos panza. Lo vieron 10 millones de personas, nos dio como 20 minutos [al aire]. Maris le dio unas pastitas para que le dieran náuseas y su corona para que fuera la reina del hogar y luego la gente hablaba ofendidísima o fascinada. Lo que me gustó fue que alguien habló nueve meses después para preguntar qué había tenido Ochoa, ¿niño o niña?

Hicimos otro en la UAM un día antes de que naciera Neus [mi hija] y Maris me serruchaba la panza que traía de hule y no sabíamos si lo íbamos a poder hacer porque estaba a punto de parir, entonces andábamos las dos embarazadas. Presenté esa documentación en el MAM en Espacios Alternativos, cuando fue lo de De la Rosa. Nos proponíamos como el único grupo que creía en el arte por parto, nos habíamos embarazado las dos y tuvimos hijas con tres meses de diferencia. Entonces todo ese rollo en conjunto es para mí un *performance*. Siempre ha sido difícil explicarlo.

En esa época también organizamos el concurso *Carta a mi madre*, llegaron como 60 cartas, entre ellas una de Nahum B. Zenil, quien fue el ganador con una carta preciosa con dibujo y toda la cosa. Al primer lugar le tocó un cuadro mío que estaba exponiendo en el Carrillo Gil y otro lo rifamos para que fuera parejo. Mucho después, lo que hacemos [Víctor y Mónica] como Pinto mi raya quizá es más arte de proceso o arte conceptual, porque es muy difícil definir el *performance*; limita mucho lo que se puede entender como una acción. Marcos Kurtycz se echaba sus acciones como de ocho horas.

DM ¿Hasta qué año hicieron estas acciones?

MM Desde el 83 y Polvo de gallina negra acabó en 94-95.

DM ¿Eran nada más Maris y tú?

MM Sí, la única manera de entrar a nuestro grupo es por parto si no, no puedes entrar. Siempre ha sido más bien algo que hemos jugado solitas. Más o menos en el 84 fue el *boom* de los grupos feministas y había tres, uno era Tlacuilas y retrateras, otro que era Bioarte en el que estaba Nunik Sauret y Guadalupe García. Yo daba un taller en San Carlos de arte feminista y con ellas organizamos un numerito: *La fiesta de XV años*, era como un *performance* en la Academia y las Bioarte también hicieron su *performance*. Parti-

cipamos como 30 mujeres artistas y Nahum B. Zenil para que no dijeran que éramos sexistas, aceptó y presentó su obra de la quinceañera; había un pastel en forma de zapatilla de la cenicienta y como dos mil gentes, una cosa escandalosa, pues en esa época no había eventos tan multitudinarios. Llovió, no podían prender las luces, era un desmadre. Raquel Tibol hizo un *performance*, estaba con dos artistas Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela, empezó a bastonear en pleno *performance*, entonces al día siguiente le sacamos su carta, que se había portado como digna mamá de la quinceañera, regañona y grosera. Hubo pastel, exposición y acciones que siguieron durante una semana, con lectura de poesía, conferencias, teatro. Carmen Boulosa presentó una obra que tenía para "comer hombres" o algo por el estilo.

DM ¿Quiénes formaban estos grupos?

MM Tlacuilas y retrateras eran: Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Elizabeth Valenzuela, Patricia Torres y Marcela Ramírez. Y en Bioarte eran: Nunik Sauret, Guadalupe García, y otras dos o tres. En *Polvo de gallina negra*, éramos Maris y yo, en 83. También hacíamos *performance* para marchas, hicimos uno para una de las marchas grandes en contra de la violencia, preparamos la receta del mal de ojo a los violadores y repartimos los sobrecitos.

DM ¿Algunas de estas acciones crees que tengan un carácter de *happening*?

MM ¿En cuanto a qué?

DM En cuanto que involucras a la gente, se tiene planeada una parte pero hay otra que no se sabe qué va a salir.

MM En general está involucrado el público, participan a distintos niveles. Depende de cómo lo defines.

DM El *performance* lo puedes repetir, puedes planear perfectamente qué va a pasar, qué vas a hacer y de qué modo vas a involucrar a la gente, en cambio en el *happening* es más inesperado, es un poco improvisado.

MM Como *Polvo de gallina negra* dimos conferencias-*performance* por todo el Estado de México, a veces repetíamos la conferencia, pero también con acciones y llevábamos nuestras panzotas de seis meses de embarazo natural y Maris tres, además llevábamos nuestro delantal con panza y hablábamos una serie de cosas. Han sido acciones que no son como para X'Teresa, eso estaba como fuera de nuestra realidad, no había un lugar ni te ponían horas específicas ni cosa por el estilo. También he hecho muchos *performance* que son completamente personales y esos son quizá los más importantes, donde me vale madres público y me vale madres todo, por ejemplo, el día que se murió mi mamá le hice su propio ritual.

El día que nos casamos Víctor y yo también vinieron nuestros cuates más íntimos y le dimos nacimiento al personaje de la Sra. Lerma, entonces la

Sra. Lerma aparece ahí en mi vida de repente para hacer cosas que yo como Mónica Mayer no quiero hacer... el más bonito fue la vez que me querían vender enciclopedias y el señor me decía: "no que esto y lo otro" y yo le decía: "déjeme consultarlo con mi esposo" y que me dice el güey: "¿qué no ha oído del feminismo? ¿No sabe que ya han cambiado las cosas?" Eso ya mató a la Sra. Lerma.

Hicimos uno Víctor y yo que se llamó *Foto falsa a diez años de la boda*, en Santo Domingo, cuando estaba Armando Sarignana. Cuando nos casamos nadie llevó cámara, y al que tenía que tomar fotos no le salieron, entonces, hicimos este *performance* que fue diez años después de la boda, nos casamos de nuevo para que hubiera fotos. De ese sí hay videos y fotos. Nos casó Carlos-Blas Galindo, era el juez, y Perla Swartz era la secretaria del juzgado y Maris nos mandó unos anillos e hizo un *performance* dentro de nuestro *performance*, eran unos anillos de dulce y nos casamos de nuevo. Nos vistieron como en las despedidas de solteros, con papel de china. Hicimos *Boda falsa a diez años de casados*, en 1990.

En el 2o. Festival de Performance, [hice] el de Huesitos, se murió mi tía y de veras era una despedida y de veras estaba toda mi familia ahí chillando porque estábamos despidiendo a la tía. Era un ritual fúnebre. A mí siempre se me ha hecho muy interesante lo de los públicos, porque va uno desde los públicos más íntimos hasta los públicos masivos, los dos me gustan. Lo que me cuesta más trabajo de repente es ¿cómo hacer válido en un contexto artístico lo más privado? o si es un ritual privado ¿cómo evalúas al otro público? Soy muy consciente del público al que me estoy dirigiendo.

DM ¿Crees que hace falta más opinión e información del *performance*?

MM Muchísimo, falta que se escriba, que se critique, que se den clases de qué es o qué no es o cómo es; teoría y práctica.

DM ¿Aparte de Marcos Kurtycz, quién crees que está haciendo algo serio, o que esté en vías de hacer algo válido?

MM Habría que mencionar a los que están ahí siempre, Maris Bustamante, Felipe Ehrenberg, Eloy Tarcisio, Melquiades Herrera, a todo ese grupo, aunque a veces habría que verlos y analizar bien los productos y el trabajo... realmente es muy difícil hacer un análisis. Yo creo que entre los chavos están haciendo cosas muy padres.

DM ¿Cómo quién?

MM 19 concreto, son constantes; César Martínez, algunos de sus *performance* me gustan más que otros; los de Doris [Punkenhofer], le he visto varias cosas; me encantan las cosas que hace Elvira Santamaría, siempre son muy conmovedores sus eventos.

Dulce Ma. López Vega, es una de las gentes más congruentes sobre

cosas de *performance*. Ella organizaba a la Sociedad del espectáculo², todos estos eventos callejeros. Hicieron *performance* e instalaciones en la calle. Es un grupo que no son como los "X-Teresos", así "nice"... ahí conocí a Miguel Angel Corona, a Carlos Jaurena, a toda esa bola, eran *performance* en la calle, en las colonias Guerrero, Merced, Narvarte. Sí, nos echaron a la policía los vecinos porque no sabían qué estaba pasando. Ella tiene ahorita su galería, que es por teléfono, la Galería Mirando o algo así y hace *performance* por teléfono, es una chava que hace cosas muy suaves.

De los que presentan en los festivales [X'Teresa], hay muchos que tienen que ver más con teatro, pero yo creo que para eso son los festivales, para que se vaya constatando el trabajo y se vaya viendo de qué se trata pero, nunca escriben, lo que yo escribo ha sido más bien como crónica, no como crítica. El único que de repente escribe es Rogelio Villarreal.

Creo que hay dos mercados diferentes, uno es el de los objetos y otro el de las cosas no objetuales. Los *performance*, con la onda de que son como conferencias, nos han pagado en las universidades desde hace mucho como conferencias, y siempre hay lana para la producción. Igual pasa con las instalaciones, no con todas obviamente, pero es más fácil que en un museo te digan: "te ponemos la producción", a que te digan: "te ponemos los marcos" u otro tipo de cosas, tenemos más "chance", si no de vivir del *performance*, por lo menos que se pague todo este trabajo solito.

- DM Creo que en el extranjero sí hay mucho apoyo y presupuestos establecidos.
- MM Bueno, para eso y para todo. En Banff (Canadá) -me comentaban- la gente expone y le pagan por exponer, pagan el material, pagan todo. Pero hay muchísimos más artistas, que no viven tampoco de su trabajo. Siento que es como todos los sistemas dentro del arte, hasta ahorita han estado jugando solos los artistas, ya medio empezaron a jugar las galerías, empieza a haber eso. El otro día vi una instalación en la Galería Nina Menocal, obra efímera que no se va a poder vender, jeso es espectacular!, eso no pasaba antes. Yo me acuerdo la primera vez que mandé una solicitud para una beca, me hablaron muy preocupados porque no sabían bajo qué [rubro] ponerla ¿era teatro, danza, qué era? Eso ya ha cambiado, hay espacios alternativos, cuando empezaron las becas, hace seis años no había rubro para estas cosas y ahora ya lo hay. Eso sí se ha ido abriendo, pero no se ha abierto la crítica. Incluso los críticos jóvenes como Gonzalo Vélez, que está muy convencido del *performance*, de las obras no objetuales, tampoco escribe. Falta que alguien escriba, que en las escuelas tengan materias [sobre el *performance*], falta que haya más revistas donde se pueda ver lo que está pasando, más libros, porque hay bibliografía pero de aquí de México no hay nada.

2 Ver entrevista a Miguel Ángel Corona.

- DM Una definición tuya de *performance*, ¿para ti qué es?
- MM Ya se me desmoronaron todas las definiciones que había anteriormente. Es como el caminito por enmedio del cual mezcla la vida y el arte o esos lugares donde se juntan. En Poesía Visual hice una pieza para *Pilar y columna*, por la columna del periódico y eran unas siluetitas que amarré a unos pilares, es esa mezcla rara que bueno, ¿qué es eso? La gente fue ahí y escribió. A mí no me gusta pararme ante el público y hacer *show*, en ese sentido soy como de las más conceptualosas y no de *show* en vivo. Para mí eso es lo que me interesa del trabajo, esos lugares donde se cruza y se mezcla, yo misma no sé qué es, si es *performance* o es arte conceptual o es arte de proceso, o... ¿quién lo define, quién lo sabe?
- DM Pero es un arte y es definitivamente acción...
- MM Es una acción, no estás haciendo un objeto. Lo que pasa es que no estás haciendo una acción ante un público necesariamente. Hay lugares en donde ya no sé como llamar a lo que está uno haciendo. Tiene uno que conocer a su público, de eso estoy muy consciente y hago trabajo para la gente de aquí, en otros lugares no funciona igual. Pienso que nos estamos yendo a la definición de *performance* en general como: lo que sucede en X'Teresa una vez al año, que te dan tus diez minutos o tu media hora. En la nueva convocatoria de artes visuales igual, el *performance* tiene que durar media hora, yo lo entiendo porque he sido jurado...
- DM ¿Por qué razón crees que no se haga [festival] de *performance* más que una vez al año?
- MM Vamos a lanzar uno nuevo: El último encuentro nacional R.I.P. de Pinto mi Raya,³ convocatoria para: *Performance* de semáforo, diseño de marchas, manifestaciones y plantones, diseño de timbres postales eróticos, textos sobre *performance* y arte conceptual.
- DM ¿Qué pasa aquí con el ritual? Tú lo has utilizado.
- MM Es algo que está en nuestra tradición, yo pienso que por eso hay tanto instalador aquí, creo que es natural. Ahora, creo que no nos metemos mucho, hay uno que otro artista que sí se mete con el rollo de ritual pero... es muy pesado, es como cuando te metes con la Virgen de Guadalupe, te cae el cielo encima.
- DM No necesariamente porque hay rituales que no son de culto católico.
- MM Habría que ver si se ha tocado o no. Yo creo que sí hay mucho que es ritual. Recuerdo uno que hizo Verena [Grimm], arrastrándose en una cama de sal amarrada con patas de pollo, todas esas cosas son muy

3 Convocatoria lanzada en 1996 junto con "instituciones hermanas" de Pinto mi Raya (Victor Lerma y Mónica Mayer) como: La araña de peluches (Maris Bustamanete), COTAVLE (Hilda Campillo y Carlos-Blas Galindo), Pelos de cola (Esteban Eroski y David Coronilla) y Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer).

ritualistas. Ahora, todo el *performance* tiene que ver con ritual de cierto modo, más *show* o menos *show* porque hay mucho de espectáculo. Nunca me ha tocado una reunión en la cual los que hacemos *performance* hablemos de *performance* o muy rara vez. Sé que hubo una que otra mesa, pero en efecto no hablamos de lo que pasa y no se hacen estudios y no se hacen textos y no hay documentación. Traigo el pleito con los del CENIDIAP para que documenten, que tengan una gente con video y cámara, que se documente lo de X'Teresa.

Por un lado es el que funcione el sistema para que se dé esto. Que se dé uno que otro curso para que la gente pueda escribir al respecto, ni Carlos-Blas Galindo he visto que escriba sobre *performance*. No hay un marco teórico donde discutir, no hay una historia que se haya registrado, no hay interés de las autoridades por catalogarlo, entonces es un problema muy serio porque no cuaja.

Había unas líneas muy interesantes como la del No-grupo que venían de la carpa, tenían otras influencias y se ha perdido, no ha habido por donde canalizarlo y quien lo estudie y lo analice. Por otro lado, a nivel personal me interesa esa gama de cosas que se pueden hacer y lo que se puede hacer valer como trabajo artístico, es cuestión de ir documentando, aclarando para uno mismo y de ir rompiendo. **Ha sido un proceso solitario, hasta ahora, porque en general no se habla de estas cosas, no hay con quien hablar, con quien tener una retroalimentación para crecer o para hacer otras cosas.**

DM Aparte de Sebastián, ¿cuáles han sido tus influencias en cuanto a información?

MM Estuve con Suzanne Lacy y Leslie Labowitz-Starus.⁴ Lacy era alumna de Judy Chicago -que es así como la super heroína de las feministas- y de Allan Kaprow, actualmente ella es de las gentes que ha hecho cosas más interesantes. Consiguí que 400 viejitas hicieran una cena a la orilla del mar todas vestidas de blanco. Con ella y Leslie, que fue alumna de Joseph Beuys, empecé todo este cuestionamiento. No me quise quedar allá porque yo no sentía que pudiera hablarles a los de allá.

DM ¿Y cosas que no sean del siglo XX que te hayan interesado?

MM He ido aprendiendo después y recuperando [otras cosas]. Elizabeth

4 Suzanne Lacy y Leslie Labowitz-Starus, artistas norteamericanas del sur de California. En la década de los setenta principalmente, Lacy fue pilar del movimiento artístico feminista del Feminist Studio Workshop en el Woman's Building, Los Angeles, California, Estados Unidos. Y junto con su colaboradora Labowitz-Starus crearon infinidad de acciones cuya intención era denunciar la violencia en contra de la mujer. Otras artistas californianas que también han trabajado alrededor del feminismo son: Nancy Buchanan, The Feminist Art Workers (Cheri Gaulke, Nancy Angelo, Laurel Klick y Vanalyne Green), Mothe Art (Hellen Million-Ruby, Laura Silgi, Suzanne Siegel y Gloria Hadjuk), entre otras.

Vigée de Lebrun⁵ (la que hacía los retratos de Ma. Antonieta), se echaba sus *performance*. Hacía cenas y disfrazaba a todo mundo, se pintaban, había toda esa cosa de acción, de mezclar cosas artísticas y vida; creatividad. Hacer rituales privados o hacer fiestas, porque son fiestas rituales y una serie de cuestiones como sociales, eso es lo que me llama la atención tanto en el pasado como en el presente.

Casa-estudio
Colonia del Valle
18 de junio de 1996

Mónica Mayer (México, D. F. ,1954). Artista plástico y promotora cultural. Estudió artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM y maestría en Sociología del Arte en la Universidad de Goddard, Los Angeles, Cal. Ha realizado más de veinte exposiciones individuales en México y el extranjero así como innumerables colectivas. En 1993 fundó con Maris Bustamante el grupo de arte feminista Polvo de gallina negra. Con Víctor Lerma fundó el espacio conceptual Pinto mi Raya. Es conferencista, panelista y colaboradora en El Universal desde 1988. Su obra abarca disciplinas como: dibujo, electrografía, instalación, *performance* y arte conceptual.

5 Louise Elizabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) pintora, en Versalles fue comisionada para retratar a María Antonieta con quien llevó estrecha amistad. Fue una retratista de gran éxito. Sus obras se encuentran en diversos museos europeos.

Alejandro Montoya



Foto: Armando Velazco

Quería usar caballos embetunados, semisumar la carcasa en planchas de concreto

DM Tú tienes conocimiento de acciones realizadas en México desde los 70, platicame.

AM Walter Schmidt, músico, del Grupo Decibel, hacía *performance* en los setenta, hacían acciones en los pórticos de Tepotzotlán. Era un entorno muy difícil, recibieron una guamiza, la masa estaba encabronada, ellos no querían irritar, ni agredir, ni provocar. Y ni siquiera era algo tan grueso lo que hacían, era como lo que hizo aquí [en el MAM] Rolando de la Rosa, de ese orden como: banderas, libros de texto y la gente se sintió muy agredida. Tienen un disco compacto. La música que hacían era muy interesante, más que en esa época eran muy pocos los que hacían música, me da la impresión de que había dos, uno que se llama Voldarepet que nunca grabó nada y Walter con el Grupo Decibel.

En Guadalajara con el grupo La casa siete, también de los 70, era todavía más el enojo por lo que hacían en Guadalajara y en Zamora ¡imagínate en Zamora! Yo sí vi una obra en casa de un amigo que participó con ellos en Tingüindín, Michoacán, -donde no hay nada más que aguacates e iglesia y la gente le da vuelta al kiosko- era una paráfrasis sobre la paráfrasis de Duchamp de la Mona Lisa y encima le garabatearon: "destruir lo bello es drogadicción", idioteces así. Las cosas que hacían, eran más que nada como simbólicas, también con la bandera. La gente se encabronaba mucho.

Arturo Romo, otro chavo fue parte de un grupo que se llamaba Oxomaxoma que acaba de tronar, llegaron a hacer cosas bastante locas. El es un recolector de cosas que ha visto, tendría que contar él mismo algunos de los que considera *performance* involuntarios.

DM Esta es una ciudad performativa como lo dicen muchos artistas, aunque no todo es rescatable.

AM No, ni siquiera son *performance*, no lo hacen con esa intención; consiste en que tú consideras que esa bisarrez de la ciudad puede ser tomada como *performance* involuntario, a lo mejor habría que hacer: a) *performance* y b) *performance* involuntario. Desde mi punto de vista algunos de estos *performance* tienen mayor interés que aquellos.

CR Yo creo que esa área es más extensa que la voluntaria, no te la acabas...

AM Yo he sido testigo de dos, uno lo vi hace poco en la TV, de un humor negro cabrón. Le toman [al borracho] un *close up* a la cara y le aprietan la nariz, reacciona, no estaba muerto, estaba todo envuelto en *diurex* [cinta adhesiva],

le hicieron la broma de envolverlo para regalo, entonces se logra incorporar y se pone a bailar como si a Resortes lo hubieran amarrado, hizo unos pasos cabrones, muy pinche espeso, a mí me dió muchísima risa, no es lo mismo que te lo cuenten a que lo hayas visto.

Arturo Romo cuenta uno de los que vio y que considera *performance* involuntarios: Un teporocho que se subió a un Delfín [transporte urbano] y a la hora de pagar empezó a sacar papeles de la bolsa, un chingo de periódicos doblados de un costal y dejó todo lleno de periódico y finalmente no pagó, dejó su bola de papeles...

DM El artista lo toma y entonces sí, lo puede convertir en una acción.

AM No lo está haciendo la persona sino tú como observador y ni siquiera es registrable.

DM Háblame del *performance* que tu hiciste con perros.

AM *Tasajos, 19841*; fue la mitad del *performance*, la otra mitad ya nunca se pudo hacer, porque fui al tribunal de justicia, quien sabe cuántos meses, horas y me dijeron: "no sea ingenuo, lo que ud. quiere no se puede hacer", así punto. "¡Ya váyase!". La mitad que sí se pudo hacer con perros, inicialmente era con caballos.

A los perros, no yo, sino la humanidad los ha tomado, también a los pájaros, las víboras y los caballos, como símbolos de muerte. Siempre esos cuatro animales, en todas las culturas son constantes de muerte. Siempre hay figuras caninas en relación con la muerte, ya sea como demonios o como ángeles que ayudan; a veces son ambivalentes los símbolos. Yo usé los perros como símbolo de muerte, yo estaba interesado en la temática de la muerte y la guerra específicamente y por ser los animales aparentemente más fáciles de obtener. También quería usar caballos pero no se podía y menos como yo los quería hacer, como embetunados, sumir la carcasa, semisumirla en planchas de concreto de tal manera que hubiera concreto con vísceras, con escurridos, como lo que se ve en las plataformas donde hay trenes. El problema que yo tengo es que las cosas que se me llegan a ocurrir aunque parecen padres no se pueden hacer fácilmente, sí se pueden hacer pero se necesita mucho dinero; siempre tienden a resultar, si no satisfactorios, pueden llegar a resultar malos cuando no tienes todos los recursos, ni el tiempo, ni toda la gente tiene el mismo grado de involucramiento.

Tengo que decir porqué ya no hago ni *performance* ni instalaciones, se me siguen ocurriendo, se las llegué a comentar a Teresa [Margolles], algunas excesivamente difíciles. Es demasiado difícil, me peleo mucho conmigo mismo, lo que no puedo es involucrar a otras personas en mis

1 *Tasajos de la serie M.C.D.G.*, acción realizada por Alejandro Montoya en 1984, ENAP, UNAM.

propios conflictos. Por otro lado también es excesivamente envolvente, terminas con los dedos llenos de martillazos y muy encabronado con gentes con las que inicialmente a lo mejor hubiera sido una amistad, no es que no se pueda lograr, es que a mí se me dificulta mucho. Soy sumamente individualista tienes que decidir, te quedas con una disciplina o con otra. Entonces en mi caso, me decidí por la actividad individual que es el dibujo. El tiempo es muy tiránico.

El elemento de aleatoriedad tiene su propia dinámica, su propio valor, pero en lo que yo estoy en contra de los *performance*, con lo que yo no comulgo, es con que todo se deje a lo que salga. El *happening* es: a ver qué sucede; el *performance* tiene una idea central muy clara, y en base a eso considerar que el elemento cauce y el elemento azar entran en juego ineluctiblemente. Eso es lo que yo discuto con Margolles, lo que le he reclamado a veces es eso, ¿Por qué le ponen un título que no tiene nada que ver con lo que tú estás apreciando?

DM Ahora dime, tú admiras a los vieneses.²

AM En especial a Rudolf Schwarzkogler, le tengo mucha admiración. Murió y se hizo una leyenda alrededor de él respecto a su muerte. Me los enseñó Rubén Bautista [quien murió en 1980] me dijo: "tengo una cosa para ti", yo no los conocía, sí había visto una fotografía de Hermann Nitsch pintando, en un libro, nada más y eso fue cuando era niño. Ya nunca supe de ellos hasta que me los enseñó Rubén, me fui para atrás no por que los *performance* fueran extremadamente violentos, lo sorprendente es que lo hacían en Viena en los años 60. Austria es un país sumamente civilizado, con gente muy fría y muy correcta y estos eran como una espinilla en la punta de la nariz, a tal grado que los expulsaron. Los exiliaron. Lo que sé por una amiga es que Hermann Nitsch es ahora el equivalente de Carlos Monsiváis aquí.

¿Por qué se dieron estos cuates en Viena? No lo alcanzo a entender, lo alcanzo a intuir pero no a entender; igual que alcanzo a intuir porqué se dieron los gigantes Orozco y Siqueiros en México, sólo ellos dos, para mí son unos titanes ¿por qué se dieron en México y no en Brasil o Ecuador? Lo mismo sucedió con los accionistas vieneses.

2 Accionismo vienés [Viennese 'actionism'], *performance* de la vena ritual, grupo que inicia su trabajo en 1962 en Viena, Austria. Los fundadores y participantes: Gunter Brüs (1938), Hermann Nitsch (1938), Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), Arnulf Rainer (1929), Otto Muehl y Valie Export, entre otros artistas. Realizaban acciones con características sadomasoquistas llamadas "Orgías Rococó." *Orgía de sangre* se presentó en Viena en 1963. Las acciones [*Orgías, Misterios, Teatro*], tenían generalmente una duración de varias horas, involucrando sangre a manera de ritual, que ellos describían como "una manera estética de orar". *Performance Art, From Futurism to the Present*. Goldberg, RoseLee, ed. Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York Revised and enlarged edition, 1988. Título de la primera edición: *Live Art 1909 to the Present*, 1979. p. 163

- DM Pero su rollo, tenía una base filosófica.
- AM Supongo que sí, no creo que haya sido gratis. Yo pienso que ellos estaban molestos con muchas cosas, con su sociedad, con la hipocresía de sus bancos guardando dinero, acumulando capital, viniera de donde viniera. Pero me pregunto ¿por qué? Austria me da la impresión que está hasta congelada. Yo pienso que ellos irrumpieron porque sentían una falsedad en su aparente paz. Una realidad práctica porque sí existe, en Viena a las tres de la mañana no te va a pasar nada. Me parece que cuando hay una parsimonia extrema, en países como Suecia hay mucha tendencia al suicidio. Los **fenómenos sociales y artísticos no se dan por una razón sino que es un conglomerado de razones**. Respecto a lo que te había comentado de esta invitación a SEMEFO [Galería ART & IDEA 24 jul-15 ago, 97]³, a mí personalmente me da mucho coraje, porque era el momento para hacer su mejor obra porque estaban poniéndolos con los accionistas. Aquí es cuando más se hubieran pulido. Para empezar hubieran hecho un *performance* porque lo que estos tipos hacían [los vieneses] eran acciones no instalaciones, las hacían como plataforma visual a sus acciones, especialmente Schwarzkogler. Esos tambos [que puso SEMEFO] a mí no me impresionan porque yo los he visto desde el 84, me parecen objetos muy conocidos, no me parecía apropiado si tienes capacidad para hacer otra cosa.
- DM La razón que a mí me dieron es que alguien -con quien se pelearon- se quedó con las herramientas y no pudieron hacer nada y que pelean entre ellos cuando hacen *performance*, por eso ya no lo hacen. Una instalación sí la pueden controlar pero una acción no, también el dinero. Que mucha gente los criticó, pero que ellos ni sabían con quién iban a estar exponiendo.
- AM Esa "muchacha" soy yo..., lo importante era estar junto a estas personas, algunas ya están muertas. Había que tratar si no de empatar, porque son tiempos y países diferentes sí por lo menos de hacer algo del mismo grado de desafío que estos maestros. Si yo no tenía lana no sé qué hubiera hecho, a mí a veces se me ocurren esos disparates, así como los que le decía a Teresa, iban y lo hacían, bueno. La cuestión es que no se necesita tanto dinero para hacer un *performance*, depende. Pienso que hubieran podido responder al reto que implicaba estar en el mismo recinto que los accionistas, haciendo algo realmente muy radical, algo que ni los propios accionistas hubieran podido hacer. Esa es la crítica que les hice.
- Había otros grupos [en los 80], por ejemplo, el Sindicato del Terror, yo

3 Exposición SEMEFO, *Günter Brus, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Galería Art & Idea, Ciudad de México, julio de 1997 donde se presentaron 18 fotografías blanco y negro y color, registros documentales del trabajo del accionismo vienes y una instalación del grupo SEMEFO. Ver publicación bilingüe editada por Art & Idea, con textos de: Robert Punkenhofner, fundador y director de Art & Idea, Santiago Sierra, artista y Edgardo Ganado Kim, curador y crítico de arte.

nunca tuve la oportunidad de verlos, pero supe que hacían *performance* bastante violentos.

DM Roberto Escobar dice que todo era casero, como un juego, el material era: catsup, spaghetti, ayuda familiar, y dice que: "era muy divertido, es más, mi mamá me ayudaba y mi tía y mis hermanos. La gente se quedaba así, y yo me divertía mucho."

AM Tal vez como diversión sea bueno, aunque él dice que su intención no era esta cosa de vísceras, sino que era spaghetti de verdad, pero la reacción de la gente era otra. Me siento obligado a ser crítico porque sí he trabajado con vísceras, mucha gente lo ha hecho.

Todavía te quiero mencionar respecto a SEMEFO, dos factores con los cuales yo no comulgo en absoluto y estoy muy en contra: uno es el nazismo, yo soy antinazi, yo detesto a los nazis, a los neo-nazis. Me gusta mucho la estética del nazismo, de hecho por eso se daba en parte ese tipo de fascinación, la gente quedaba cautivada por los diseños, eso no está a discusión, el problema es que tenían la función de sublimar y de envolver a la masa. Si tú lo ves desde afuera, dices, chispas ahí hay unas cosas de diseño padrísimas; dentro del nazismo, una cosa no va por otra.

Yo personalmente -soy cuate de Angulo-, pero no puedo aceptar que salga con su camiseta [nazi], lo que yo opine o no, no interesa, pero muchísima gente al ver eso... como el caso de Mónica Mayer, tiene toda la razón en haberles zumbado su cachetada...⁴ con eso no se juega. El nazismo fue una cosa realmente atroz y me da la impresión que la gente que no ha tenido cabal conciencia de lo que estos tipos crearon en el mundo y cuánta gente murió víctima de semejante estupidez, pueda todavía hacerle el juego a eso. Personalmente a mí eso me parece repelente y se lo he dicho a Angulo y no sé que tan en serio lo toma porque las pláticas con él son en general muy jocosas y nunca pienso pelear con él ni con ellos, pero chispas, jamás aceptaré que alguien se ponga una camiseta nazi, ni de broma a menos que le ponga: esto no es una svástica sino es un signo tibetano...

DM Eso me dijo Angulo: "yo no soy nazi" y lo cuestiono: ¿porqué está en tu grabado? "es que es un símbolo de buena suerte de los indios norteamericanos". Pero, la connotación después del nazismo...

AM Otro punto en el que no estoy de acuerdo es que, **la realidad es muy gruesa y que de pronto éste o algunos otros grupos caen un poco en**

4 [...]";Lo irónico es [que] los Semefos no entienden por qué los acusan de neonazis!", *Rumores sobre el grupo "Semefo" (no apto para sensibilidades delicadas)*, Mónica Mayer, Art. El Universal, secc. cultura, mie. 25 sept., 1996, p.2

el horror *gore*⁵, un poco como el *catsup-performance* desafortunadamente, sí. Yo personalmente creo que la realidad es sumamente áspera, creo que hay que acercarse con mucho cuidado porque si no, se vuelve a veces hasta parodia de la propia obra, o sea, de latex... termina siendo, ni de Hollywood, que tiene efectos extraordinarios, sino como de las momias del Santo. Esa no debía ser la intención.

DM Renato González Mello, en una entrevista les preguntó: ¿no les da miedo caer en el pastelazo? Dijeron que no.

AM Es riesgoso especialmente en el uso del latex porque es un material que puede captar bien las formas en cuanto a volumen pero en cuanto a texturas se ven como del museo de cera de la Villa... Los vi en el catálogo⁶ y vi que ya están cayendo en el *gore*, hay que tener mucho cuidado en eso.

DM Presentaron el molde de dos cadáveres...

AM La muerte es algo extremadamente grueso, realmente la actitud más honesta tal vez sería quedarse impávido o así estupefacto sin hacer nada en relación con la muerte. Es algo muy serio entonces de pronto a mí me da la impresión que es fácil hacer acercamientos de la muerte tratando de ser grueso y desafortunadamente el resultado queda como carnavalesco, ese es el otro punto que te quería aclarar. Y el último y final es que, en *Tasajos* yo utilizaba animales pero yo sería incapaz hacerle daño a los animales. Estoy contra los Toros [la fiesta brava], no por el hecho en sí, porque si le buscas le encuentras estética; no, estoy contra la tortura a los animales. Estoy en contra de que los martiricen. Estaría a favor si fuera un poco como en Creta, se enfrentan al toro, lo brincan... estoy a favor de los payasos del rodeo que realmente tienen agallas, a veces hay heridos gruesos. No me irrita el hecho de que los monten y que les aprieten ahí las vísceras y los animales brinquen. Además es una proeza hacer algo así, es arriesgar tu vida, pero estoy completamente en contra de que los martiricen, no puedo aceptar eso, entonces...

DM Ellos [SEMEFO] dicen que utilizan perros muertos o atropellados, y del rastro, animales que, vivos no le importan a nadie y que en cambio muertos, todo mundo protesta.

5 *Gore*, terror. "Se refiere al cine de extrema violencia y sangre, casi para espectadores masoquistas. El modelo fue *The Texas Chainsaw Massacre* (*La matanza de Texas*, 1974)" Tomado de: *100 Películas de terror*, Col. 100 años de cine, Barahona, Alonso Fernando, capítulo: *Terror Contemporáneo*, Costa, Jordi, p. 29, Ed. Royal Books, S.L., 1992, 2a. ed. 1993, Barcelona, España.

6 *Diálogos Insólitos*, *Arte objeto*. Exposición colectiva en el Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, mayo-agosto, 1997. Catálogo del mismo título, La Sociedad Mexicana de Arte Moderno, México, 1997

AM No puedo aceptar ni por razones artísticas que alguien haga algo contra animales. Por ahí me enteré de algo así, y pienso que la están "cagando" ¿por qué chingados hacen eso? ¡No inventes!

Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec
2 de octubre de 1997

Alejandro Montoya (México, D.F., 1959). Artista plástico autodidacta. Ha expuesto de manera individual y colectiva en museos y galerías de: México, Berlín, Berlín del Este y Arnheim, Alemania; Río de Janeiro y Sao Paulo, Brasil; Nueva York, N.Y., Estados Unidos desde 1984. Ha incursionado en la instalación, el *performance* y actualmente dedica todo su tiempo al dibujo.

Yoko Ono

Foto: Minoru Nizama, Cortesia Lenono Photo Archive, N.Y.



Siempre he pensado que mi trabajo es un gran deseo-objeto*

- DM *Arigato* [Gracias] Yoko, soy Dulce María, quiero preguntarte, dentro de la totalidad de tu producción artística ¿Qué importancia le das al arte acción, al *performance art* que has hecho?
- YO *I don't think in terms of importance, I think it's important that I express my self in the way that I want to, at the time I want to....* [No pienso en términos de importancia, pienso que es importante expresarme de la manera en que yo quiero, en el momento que quiero...]

Conferencia con motivo
de su visita a la Ciudad de México
por su exposición *Ex-it*
Museo Rufino Tamayo
Bosque de Chapultepec
2 de octubre de 1997

Yoko Ono (Tokio, Japón, 1933). Estudió filosofía en la Gakushuin University en Japón (primera mujer admitida en el área de filosofía) y en Sarah Lawrence College, Nueva York, Estados Unidos. Se integró a la vanguardia artística de Nueva York en la década de los sesenta como miembro de Fluxus. En 1969 se casó con John Lennon y al poco tiempo ambos realizaron las famosas acciones públicas en contra de la guerra y favor de la paz y el amor. Ha incursionado en la pintura, dibujo, arte conceptual, *happening*, arte objeto, instalación, escultura, *performance*, cine experimental, música, teatro musical, video.

Figura protagónica de la historia del rock, no sólo por su relación amorosa y profesional con John Lennon, sino por su trayectoria individual; en sus inicios colaboró con John Cage, La Monte Young, Ornette Coleman y John Coltrane. Su discografía se inicia en 1968 y continúa incrementándose.

Como artista plástico, conceptual y de la acción, comienza a exponer en galerías de Nueva York y Londres en los sesenta. Actualmente cuenta con innumerables exposiciones individuales y colectivas en todo el mundo, entre las que se pueden señalar: *Paintings & Drawings by Yoko Ono*, AC Gallery (Nueva York, Estados Unidos, 1961) *Unfinished Paintings and Objects*, Indica Gallery (Londres, Inglaterra, 1966); *Three Rooms*, Center for Contemporary Art (Trento, Italia, 1995);

* Frase tomada de: *Caminata con Yoko Ono en Venecia*; Castro, Salvador, entrevista publicada en la Revista Macrópolis, núm. 70, México, 19 de julio, 1993, pp. 28-32

Happening & Fluxus, Kölnischer Kunstverein (Colonia, Alemania, 1997); *Two Rooms*, XLV Bienal de Venecia (Italia, 1993), *Diálogos insólitos. Arte Objeto*, MAM (México, mayo-agosto, 1997. En la cual expuso por primera vez en México de manera colectiva), *Ex-it*, Museo de Arte Internacional Rufino Tamayo (México, octubre, 1997. Su primera muestra individual en México). Ha presentado acciones y *performance* desde 1961, proyectos multimedia y piezas donde participa el público.

En la década de los noventa continúa expresándose dentro del arte, la música, la filosofía, la poesía, en fin, todo tipo de expresión que le demande su creatividad.

[La parte biográfica fue tomada de:
Studio One, Nueva York, N.Y., Estados Unidos
y traducida del inglés por Sergio Aguilar]

Lorena Orozco



Foto: Mónica Narajo

El *performance* es una manera de pensar, me interesa crecer como persona a partir de este trabajo

DM ¿Cómo empezaste a hacer *performance*?

LO Yo formo parte del grupo de *performance* e instalación 19 Concreto¹, los integrantes [actuales] somos: Roberto de la Torre, Ulises Mora, Fernando de Alba, Alejandro Sánchez y yo. La intención de comenzar a trabajar *performance* en 1990, en La Esmeralda, era la necesidad de trascender el trabajo bidimensional de la pintura o grabado y la escultura a un trabajo más corporal en donde los conceptos se enfocaran a realizar acciones. Nuestro interés comenzó a través de una clase de Historia del arte que daba Julio César Chara, quien promovió mucho el trabajo alternativo en la escuela. No duró mucho. El director Zúñiga hizo una junta y dijo: "cómo es posible que hagan *performance* cuando no han pintado, esculpido, todo tiene un proceso, todo tiene un lugar." Estaba de alguna manera frenando el desarrollo que ya empezaba a haber desde mucho tiempo antes, como tú dices, desde los 70.

Desde el primer *performance* que hicimos en esa clase nos pusimos 19 Concreto². Nos gustó mucho la asociación de la palabra con el número. Hay otros más importantes, ese fue inicial, era bien multimedia, trabajamos con muchos recursos, luego empezamos a concretizar. *Inhumación*, cuando participamos en el Primer Festival de *Performance* en el Chopó, por invitación de Hortensia Ramírez y Gustavo Prado, consistía en meter un tronco de árbol de 800 kgs. en el Museo Universitario del Chopó. Comenzó trasladando este tronco, en mudanza, desde el Museo de Arte Moderno

1 El grupo se formó en principio con otros miembros que posteriormente se separaron como Angel Flores (conocido como KRNE o el famoso Zobeck) y Víctor Martínez. Según el testimonio de Angel, el concepto y la idea de 19 Concreto nació en el taller de producción visual y de audio que tenían él y Víctor. Cuando entraron a las escuelas de arte (ENAP y La Esmeralda respectivamente) ya habían obtenido un premio al mejor cortometraje del año en Televisa. En La Esmeralda se conocieron: Lorena, Roberto, Ulises, Mariana, Luis y otros que integraron en principio el grupo.

2 Breve testimonio de Angel Flores miembro fundador y activo del Grupo 19 Concreto, y que actualmente ya no pertenece al mismo: "En octubre del 90, cuando ya el grupo se llamó 19 Concreto, yo conseguí un lugar donde nos presentamos por primera vez con ese nombre, era el Rock Center en Peralvillo, y el primer *performance* que hicimos fue en La Esmeralda, el del pollo. Este primer *performance* consistía en que hacían una procesión ritual desde Bellas Artes a La Esmeralda -o viceversa- cargando un féretro, era una idea de crear un absurdo hacia el arte. En la presentación proyectaron el diaporama del peregrinaje y ahí llega el pollo y rompe un cuadro, Angel tocaba las percusiones. Era una burla, un ridículo y un poner en evidencia la ignorancia de mucha gente que supuestamente hace arte.

Eramos demasiado ingenuos como para saber toda la información que tenemos ahorita. En ese entonces haces todo por ganas y no por conocimiento -las ganas te ganan- eso me lo dijo Melquiades. Víctor se fue a Alemania y ganó la beca, después 19 Concreto se consolidó en los concursos, ahí se dio la ruptura, porque fumaba mota y los demás no lo hacían... y también por cuestiones de dinero en la repartición del premio que obtuvieron en el Festival de *Performance* (94-95).

hasta el Museo del Chopo el día del *performance*. Luego, el tronco se queda en la entrada del museo, se cierran las puertas, el público está esperando y estamos Mariana Ruiz y yo diciendo: una, dos, tres, se abren las puertas y entran unos doce hombres cargando el tronco hasta una plataforma donde lo íbamos a embalar, ponerle un sarcófago o una sepultura. Pasó una cosa muy interesante, la intención dentro de la acción era quitarle con un hacha una rama que salía. Ahí nos enfrentamos a una de las cosas más importantes del *performance*, cuando tratamos de quitar esa rama del tronco, el hacha se rompió y la gente se empezó a reír, nos enfrentamos a resolver el trabajo. Sin hablarnos supimos lo que teníamos que hacer. Empecé a clavar parte de esta sepultura, y mis compañeros rompen parte de la caja para que salga la rama por ahí.

Finalmente el árbol se negó a ser totalmente sepultado. Una vez que abrimos este hueco en la caja, cerramos y echamos tierra por la parte de arriba no cerrada, lo llenamos, se tapó pero con la rama salida y al final yo coloqué una grabadora donde sonaba una música navideña. Entonces se cierra el círculo irónico de la sepultura. En ese ocasión tuvimos la mención honorífica junto con Lorena Wolffer y el grupo Inseminación artificial.

Obtuvimos el 1er. Premio en el Segundo Festival de *Performance* con un trabajo que se llamó *De etiqueta*. Metimos en X'Teresa una máquina de feria, que originalmente lleva sillas giratorias, éstas las sustituimos por seres humanos colgados en arneses. Es todo el proceso industrial, digamos, a través de la imagen, del ser humano y la cosificación, hasta llegar a la pasteurización. Con toda la idea del ser humano como cosa, como objeto industrializado. Todo lo sintetizamos a números. Se llamó así porque etiquetamos a cada uno de los seres humanos con código de barras y se iban colgando como objetos muertos. Todos estábamos vestidos de uniforme. 19 Concreto ahora se caracteriza por utilizar uniforme, somos una masa. Todos los etiquetados estaban con uniforme blanco y los que realizábamos el trabajo dentro de la "fábrica" teníamos el uni-

Entonces me "divorcí" y escribí el *Pensamiento Apócrifo de 19 Concreto*, fue una publicación de 65 piezas únicas. Yo desde 88 me manejé como KRNE y entonces [después de la ruptura] renació este concepto con *La familia en el Metro* y luego *La vida es corta y el arte es largo*, ahí reuní a otro grupo de gente que actualmente nos seguimos viendo... Mucha gente me identifica como 'El famoso Zobeck', siempre he tenido una vocación por las artes escénicas, por el *performance* y por la pintura, soy grabador, vendo mi obra. Yo era el 'Director de Relaciones Públicas' de 19 Concreto, conseguía los lugares y me aplaudían... luego vino el *Action Music*, producto de la unión de El eslabón perdido (Emanuel Legarreta) y KRNE (Angel Flores), nos presentamos inicialmente en Caja Dos, en julio del 96, hicimos cuatro presentaciones. El *performance* es de lo más vanguardista pero se acerca a lo más primitivo, a las cavernas, al ritual primario. El *performance* está conectado con las raíces más antiguas del mito y del ritual.

Ex- Teresa Arte Alternativo y Cantina El nivel
Centro Histórico
9 de octubre de 1997

forme y además una especie de delantal naranja. No permitimos que haya un director, todos somos productores de un trabajo conjunto.

Entonces, estos seres humanos van pasando por varias etapas del proceso industrial. En una pantalla se van dando esos datos. En la pasteurización, por ejemplo, se mete una escoba en pintura fluorescente, - todo estaba a oscuras con luz negra-, y al ir pasando uno por uno, los vamos pintando y al momento de pintarlos se encienden... la música contrastaba, era una música barroca muy hermosa, se volvía hasta poético de alguna manera.

Cada uno de los seres humanos aparecía en la pantalla reducido a números, no a nombres: su número de tarjeta de crédito, escuela, tipo sanguíneo, etc. Pasa la pasteurización y al final se colocan unos bancos, estas personas colgadas se paran, sacan de su overol carne cruda, la cuelgan, se bajan, desaparecen del espacio, aparece la última imagen de pantalla que dice: "consumir" y en ese momento aparecen cuatro perros que se comen la carne cruda. La sustitución del ser humano por la carne cruda. Termina con el texto: "aliméntate sanamente". Cada proceso del trabajo se iba marcando con un riiing, riiing. En esa ocasión éramos como 14 participantes, ahí fue donde se confundió mucho si 19 Concreto éramos 19, pero no. Duró media hora, fue realmente corto.

- DM ¿Cómo ves al público? Por ejemplo, de ese primer festival, y el del más reciente.
- LO Los públicos siempre son variables, mi trabajo ahora fue en la calle, pero honestamente ya no asiste tanta gente, no siento que se haya dado una cobertura adecuada, yo siento que se volvía más bien como una casa de cultura. En esa ocasión (1996) mucha gente se quedaba afuera, había un por qué, el espacio tiene una capacidad limitada, es un espacio de riesgo, el edificio es bastante antiguo, del siglo XVII. Yo creo que la gente en general sí está interesada en el *performance* y tiene que ver mucho con la difusión.
- DM Los grupos de los 70 en relación con los actuales, que son pocos, no tienen nada que ver.
- LO Los contextos son muy distintos. Sí hay un conocimiento de su proceso pero surge un momento social y político específico que es muy distinto a este momento, las necesidades son otras también. Por otro lado, en ese momento todo esto iba en contra, de alguna manera, de las artes tradicionales. Todos nosotros [en cambio] pintamos, nos interesa seguir pintando, yo considero -lo digo como Lorena, no como 19 Concreto- que es una herramienta de trabajo, si mi lenguaje requiere de la pintura está ese recurso. Pero si el recurso es limitado, entonces tengo que recurrir al *performance*. A mí no me interesa pelearme con la pintura, el manejo de las artes no objetualistas me parece muy interesante, muy extraño que

hayan realizado artes no objetualistas cuando su trabajo es objetualista "avalándose" en que un crítico, un analista de arte como fue el maestro Juan Acha, habló acerca de las artes no objetuales pero siento que hay una confusión con el término, porque yo sí realizo arte objetual. Siento que hay muchos artistas que se pelean por ser los primeros en esto, los primeros en aquello. ¿Qué necesidad hay de ser el primero? Hemos trabajado con fax, internet, *performance* e instalación. La cuestión es que a nosotros nos interesa hacerlo, el recurso ahí está, no nos interesa ser los primeros. No nos interesa eliminar la pintura y la escultura. Se nos tacha de que no estamos politizados cuando las circunstancias en los 60 y los 70 era unas y ahora son otras. Y ellos dicen que nosotros no los hemos respetado pero es recíproca la sensación, hay gente muy ofendida de que los jóvenes no les hemos dado su lugar. Ellos no han tratado de darse cuenta de que tenemos también un lugar, que es distinto, no es ni mejor ni peor y que su proceso histórico ha permitido abrir esta brecha, es distinta la necesidad. La necesidad del grupo SEMEFO es distinta a la de 19 Concreto, que somos contemporáneos, es lo rico de esto, que son recursos y posibilidades.

- DM Tú y muchos lo saben, pero su reclamo es que la mayoría ni siquiera sabe que existieron Los Grupos y que hicieron cosas en la calle, por ejemplo.
- LO Pero hay algo que está pasando como fenómeno al difundirse más el *performance*. A mí me parece muy interesante que haya más gente que lo esté haciendo, mientras más gente haga, aunque se vea mucha mierda, más gente va a salir con mejor calidad de trabajo, de responsabilidad. ¿Quién no hace *performance* hoy día?, todo el mundo hace *performance* y pinta a la vez y están en antros, los invitan aquí, en la calle, si es día de muertos hacen cuatro mil *performance* en donde el 90% son malos y tres son rescatables.
- DM Los artistas se quejan mucho de que los invitan pero que no les pagan. ¿De qué vive una gente que hace *performance* además de una beca o un premio?
- LO Tienes toda la razón, 19 Concreto ha sido becado en 1994 con el proyecto *19 Concreto vía satélite*³, sin esa beca evidentemente hubiera sido imposible hacerlo porque necesitábamos la infraestructura (internet con fax) para el contacto con artistas en otra parte del mundo. Cualquier *performance* aunque sean manzanas requiere un gasto. Yo acabo de recibir la beca de medios alternativos de manera individual, doy clases en mi casa, sin esa beca no hubiera podido continuar mi trabajo. Inmediatamente que llega una lana la invertimos en la producción, es lo que ha permitido hacer una red

3 *Performance* que presentaron dentro del Cuarto Festival de *Performance* en Ex-Teresa Arte Alternativo, ex Templo de Santa Teresa la Antigua, octubre, 1995. Los medios para realizarlo los obtuvieron con la Beca para Medios Alternativos del FNCA.

- que continúe y siga creciendo.
- DM En tu caso, tienes esos alicientes pero hay quienes no... ¿Crees que se debe pagar una presentación?
- LO Por supuesto. Cuando había un equipo distinto en Ex-Teresa se nos apoyó, con algo simbólico, pero con eso pudimos resolver. Y ahora lo que se había ganado no está, yo sí lo cuestiono. Se nos invita a hacer un trabajo de instalación y no va a haber ningún apoyo. Yo me voy ahora a Canadá, todo me lo están pagando, hay quien sí valora, aunque lo único que pueden pagar es el material; yo lo que quiero es hacer mi obra...
- DM Yo me refería en general, no específicamente a X'Teresa.
- LO Depende, tenemos que exigirlo. Cuando una persona empieza en *performance*, y el artista con la necesidad de experimentación, hace su trabajo de "a grapa". No por vernos sangrones, pero sí se nos tiene que pagar, mínimo los materiales. Todo mundo quiere que se le haga gratis.
- DM Dime una definición tuya de *performance*.
- LO **A estas alturas se vuelve tan indefinible, que lo más fácil es decir arte-acción, arte de movimiento, del cuerpo y del concepto. Yo creo que el *performance* es una manera de pensar y en eso redundaría yo, confrontarse como ser humano. A mí me interesa crecer como persona a partir de este trabajo.**

Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec
18 de agosto de 1997

Lorena Orozco Quiyono (México, D.F., 1967). Artista plástico. Realizó estudios en la Facultad de Arquitectura, UNAM y en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, INBA. Ha expuesto su obra (pintura, instalación, *performance*, moda alternativa, elementos escenográficos para teatro) en forma individual y colectiva en México y el extranjero. Es miembro fundador y participante del Grupo 19 concreto formado en 1990, con el cual ha realizado más de 20 instalaciones y *performance*, obteniendo reconocimientos como: 1er. lugar en el II Festival de *Performance*, Ex-Teresa; Becarios del FONCA en Medios Alternativos, 1994-95. En forma individual cuenta con distinciones y premios como el Premio de Adquisición en el XV Encuentro Nacional de Arte Joven, Aguascalientes, Ags., Museo Carrillo Gil, México, D. F.; es becaria del FNCA en Medios Alternativos 1997.

Tomás Parra

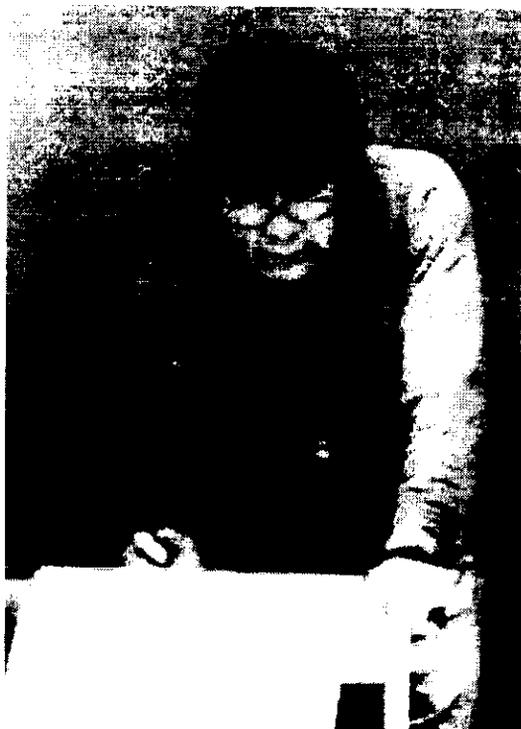


Foto: Gelben Gas

Nuestra idea era romper con todo lo que significaba la Escuela Mexicana y sus seguidores

TP En 1957 había [en México] un grupo de pintores jóvenes que denominamos El grupo y tenía una plataforma en contra de todo lo iconoclasta, entonces lo que hicimos fue hacer objetos, y esa exposición de objetos se realizó en la Galería de Francisco Caracalla, que en esa época existía en Paseo de la Reforma, él era un *dealer* de galería, muy famoso y muy accesible, flexible en muchos aspectos, nos acogió. En ese grupo estábamos: Rodolfo Nieto, Fernando Ramos Prida, Juan López Moctezuma, Pedro Escudero, Alejandro Uribe, no recuerdo ahorita a los demás, éramos como seis u ocho.

Esto fue mi primera aventura en cuanto a hacer objetos que eran destructibles en un momento determinado. No se pretendía que el objeto fuera permanente, sino básicamente lo que nos había orillado a hacerlo era en función de retomar todo el movimiento Dadá que nos había entusiasmado muchísimo, para hacer una revisión. Los teóricos, Juan López Moctezuma y Ramos Prida, eran dos personas fundamentales.

Para esa exposición yo hice tres o cuatro objetos, eran cajas con elementos que eran absolutamente deleznable. Utilicé, por ejemplo, hojas y pelos de elote, maíz, era una caja con mazorcas de diferentes tonalidades, había maíz negro, café, amarillo, blanco, etc. y coronado con una serie de hojas alrededor. Ramos Prida había hecho uno como relieve en caja también esgrafiada, muy bonita. López Moctezuma puso unos guantes de hule, un poco retomando la idea de De Chirico. Pedro Escudero, pintor que murió a muy temprana edad, hizo un homenaje a Duchamp, consistía en una rueda de triciclo. Recuerdo que Nieto hizo alusión a Picasso con el *Guernica*, no recuerdo bien el objeto, tenía un portavelas de mano. **Pero nuestra idea era romper un poco con todo lo que era la plataforma que existía hasta esa época de todo lo que significaba la Escuela Mexicana y sus seguidores. Nosotros rompíamos tácitamente con todo esto.**

Esta exposición fue intrascendente, duró sólo un día. Y cuando todo esto se deshizo no tuvimos la oportunidad de volver a exhibir por quedar rechazados por el medio, sacamos nuestro manifiesto que por cierto Don Crespo de la Serna nos hizo una crítica respecto a la postura que teníamos en ese momento¹. Ese fue mi primer encuentro con objetos.

Años después me vi involucrado, por mis viajes, en exposiciones de ese tipo, no me interesaba mucho porque no tenía la suficiente conciencia

1 De la Serna, Crespo, artículo publicado en Revista de Revistas en 1957.

de lo que significaba realmente, así que no me metía mayormente con esto. Lo que me importaba era básicamente dibujar, pintar, la cerámica, era digamos, la parte más fuerte, sin embargo, a mi regreso a México en los 70, por alguna razón fui convocado por el Salón de la Plástica Mexicana para ingresar y como miembro, empecé a participar. Me di cuenta de que era imposible hacer cosas en la Plástica Mexicana, comencé a gestar la posibilidad de separación y nos separamos 33 artistas y eran los que nunca habían vuelto a participar en la Plástica Mexicana como Leonora Carrington, Alvarez Bravo, etc. una serie de personajes muy distinguidos que servían solamente como ornamento publicitario en la plástica mexicana. Entonces nos separamos y formamos el Foro de Arte Contemporáneo, que tenía un objetivo muy preciso, obviamente, colateralmente a esto se hacían cosas muy importantes, estaba Arnaldo Coen con Juan Ibañez, pusieron en escena una cosa maravillosa que se llamó La Danza Hebdomadaria², eso es un espectáculo fabuloso. Coen fue uno de los pioneros del *performance* que se empezó a hacer en México. Al lado de él estaba también Leonel Góngora³ que usó mucho todo este tipo de manifestaciones. Siempre que llegaba a México tenía vínculos directos con el foro que yo dirigía y siempre ponía en escena todo este tipo de cosas, hacía sus escritos, traía su grupo de gente de los Estados Unidos. Era una persona muy especial, traía una serie de propuestas entre las cuales están esas cajas que lo distinguieron mucho porque eran de tercera dimensión, cajas recortadas con dibujos de él mismo y que conformaban una especie de ambiente tridimensional, muy bien logrado. Hacía cosas a la Marcel Duchamp, construía ambientes eróticos con muñecas de trapo donde él se autorretrataba en un muñeco, el espectador veía estas escenas a través de un orificio...

DM ¿Dónde estaba el Foro de Arte Contemporáneo?

TP Estaba en la calle del Oro, en la Col. Roma al lado de la plaza de las Cibeles, a la vuelta de las Pecanins [Galería Pecanins]. Ahí se hicieron cosas muy importantes, entre ellas, nació ahí el grupo Las Sombras Blancas de Jesusa Rodríguez, ella empezó ahí y conformó su grupo, hicieron espectáculos en el foro. Se hicieron también representaciones escénicas con

2 En su artículo, a manera de cronología, sobre *performance* y una serie de actitudes de búsqueda Carla Stellweg menciona: "El Teatro de la Danza fue el escenario de lo que se nombró la Danza Hebdomadaria en el que, dando rienda suelta a la improvisación como lo libertario, conjugan sus ideas artísticas Arnaldo Coen, Julio Estrada, Pilar Pellicer, Rocío Sahagón y otros." art. Cronología, Revista Artes Visuales, Museo de Arte Moderno-INBA, núm. 24, mayo 1980, p. 13. También ver entrevista a Arnaldo Coen, los setenta, y entrevista a Raquel Tibol.

3 "Leonel Góngora: Artista colombiano-mexicano. Vive y trabaja en los Estados Unidos. Se considera a sí mismo como un "pintor secreto" cuyas obras se guardan en los museos y se utilizan en el Índice de las revistas latinoamericanas de arte. En sus pinturas e instalaciones está la idea de un escenario en que personajes reales y ficticios están representando situaciones que han sido delineadas por Góngora." Revista Artes Visuales, Museo de Arte Moderno-INBA, núm. 24, mayo 1980, p. 4, secc. colaboradores.

Juan José Gurrola y actos de *performance* como *El hacha sonora* de Marcos Kurtycz. Hicieron cosas Peyote y la Compañía. Con Hugo Hiriart se hizo una maravillosa obra de teatro escrita por él, que se llamó *Minotastas y su familia*, hacía la escenografía y Las Sombras Blancas hicieron un espectáculo maravilloso.⁴ El medio era poco flexible a ese tipo de obras, entonces se fueron acercando, fantástico -el foro era muy grande, tenía dos plantas-, la planta de abajo se ocupó para poner esta obra que tuvo un gran éxito, de las obras más maravillosas que se han hecho en este país.

DM ¿Qué recuerda usted de esa obra?

TP Eran dos cosas, se usaban las marionetas y las marionetas se iban transformando en personajes y aparecían los personajes de verdad, Hugo Hiriart es un gran aportador de este tipo de cosas. Entonces no solamente hicimos eso, hicimos muchas cosas con diferentes grupos como todo lo que fue espectáculos de este tipo de *performance*, se hizo teatro, danza, música, cine experimental, de diferentes estados, convocamos y se hizo ahí. Estaba muy de moda en esa época el *happening*, justamente uno de los grupos era Peyote y la Compañía, hicieron dos o tres espectáculos, otro era el de Góngora, Marcos Kurtycz hizo varios. Hersúa también estuvo muy metido, tenía un grupo de bailarines que se llamaba El arte no, algo así, es de los primeros *performance* que se hicieron en México. También se presentó Stelarc⁵, artista australiano, se suspendía en ganchos durante dos horas. Yo traje a Carlos Zerpa,⁶ hizo un espectáculo sensacional que consistía en leer un libro equis, él tenía una botella de cognac, se la iba tomando y en la medida que la iba tomando, se emborrachaba, terminaba su espectáculo totalmente borracho, en el suelo, eso era todo. Vino en el 81 para el I Encuentro de Artes Visuales e Identidad en América Latina, que incluía exposiciones de artistas latinoamericanos y críticos de arte de varios países, tuvimos artistas como: Le Parc, Matta, Lamm, Morales, un grupo bastante fuerte, muy decidido en su aportación al arte latino-

4 La obra fue dirigida por Julio Castillo. A decir de Hugo Rascón Banda, los personajes eran títeres diminutos presentados en un pequeño espacio escenográfico, a medida que transcurría la obra los personajes iban "creciendo", entraban a escena otros títeres más grandes hasta convertirse en personajes de carne y hueso.

5 Stelarc (Stelios Arcaiou). Limassol, Chipre, 1946. Reside en Australia. Se ha presentado en festivales de música, danza, *performance*, teatro experimental, etc. en casi todo el mundo. Propone un nuevo cuerpo, alterando su "arquitectura" para extender su percepción del mundo, se ha puesto brazo virtual, mano artificial, estructura estomacal, la tercera oreja, carne fractal, stimbod (sistema de estimulación muscular): "El cuerpo no es una estructura ni muy eficiente ni muy durable. A menudo funciona mal, se fatiga con rapidez; su rendimiento está determinado por la edad. Es susceptible a las enfermedades y está condenado a una muerte cierta y temprana. Sus parámetros de supervivencia son muy pobres: sólo algunas semanas sin comida, días sin agua y minutos sin oxígeno." Tomado de Espinosa, Rose Mary, art. Stelarc, el cuerpo inventado, entrevista vía internet publicada en el periódico Reforma, El Angel, 18 de julio, 99, p. 5.

6 También ver entrevistas a: Felipe Ehrenberg, Melquiades Herrera y Raquel Tibol.

americano. Zerpa había hecho espectáculos así de esa naturaleza no sé si en Colombia o mismo Venezuela, su tierra natal, fue la razón por la que lo invitamos y no sólo a él sino a un grupo brasileño que se llama Exedrón, también hacía espectáculos, mandaron toda su ambientación y la pusimos en el Foro.

Cuando se inauguró el Foro [1978] hubo una cosa en colaboración con Naranjo, con Enrique Estrada, y creo que Bostelman, que se llamaba *Tírale al blanco* y consistía en que estaba Somoza con la boca abierta con una pelota, la gente tenía que participar, agarrar las pelotas y tirarlas a la boca de Somoza, era una alusión a la posición política que teníamos algunos de los del Foro, estábamos en contra de todo lo que significaba el Somozismo en América.

DM Todo estaba muy politizado...

TP Algunas cosas, no siempre, porque había un grupo conservador, que no se metía mayormente. Graciela Iturbide, fotógrafa, sí tenía conciencia de lo que pasaba en Cuba y Nicaragua en esa época, sí se metía y colaboraba, Paulina Lavista lo mismo, siendo contraria a muchas ideas, sin embargo siempre estaba presente en este tipo de cosas. Bostelman, Lola Álvarez Bravo, que por cierto hizo en una exposición una especie de collage a base de recortes. Estaba también Carlos Rocha...

DM Todos estos espectáculos y acciones ¿los hacían por funciones, o el día de la inauguración, cómo era?

TP Se hacía el día de la inauguración, se repetía una vez a la semana, como nunca salía igual, teníamos garantizado el público que era muy asiduo al Foro, siempre había alguna cosa de improvisación. Por ejemplo, Marcos [Kurtycz] nunca repetía exactamente lo mismo, a veces traía un corazón "de verdad" y otra vez traía un corazón de buey, se pintaba las manos y empezaba a rezar en polaco y se paseaba por el foro, se caía, ponía espejos, caminaba sobre ellos...

DM ¿Cómo veía la gente todo esto?

TP Marcos tenía un público muy especial, Marcos empezó a hacer esto en el Foro, antes no le conozco ninguna cosa, tenía siempre proyectos de ese tipo pero nunca se había manifestado y creo que en el Foro empezó a hacerlo a partir del momento en que se dio la posibilidad, él propuso su espectáculo y a partir de ese momento empezó. Antes era un poco de volantes [su trabajo].

DM ¿Como lo que hizo en Broadway?

TP Sí, una "bomba de maíz", bueno Marcos no solamente hizo cosas en el Foro, también hizo aquí en el MAM en la época de Helen Escobedo. Peyote y la Compañía hicieron cosas después, pero no recuerdo dónde, pero sí era interesante lo que hacían. Martha Palau hizo cosas.

DM Pedro Cervantes, ponía unos gallos en las esquinas en el Centro [Histórico]...

TP Sí, pero él no pertenecía al Foro, Martha Palau sí hizo cosas en el Foro, plumaria, con plumas y gasas. En el 72 nos juntábamos Ricardo Rocha, Felipe Ehrenberg y yo empezamos a conformar un grupo, hacíamos una cosa alusiva al PRI, en vez de I, se llamaba PRE (Parra, Rocha, Ehrenberg), usando los mismos colores de la bandera pero evidentemente hubo una censura inmediata y no se pudo sacar al público.

DM ¿Qué era?

TP Era una impresión serigráfica de un espectáculo que no se llevó a cabo nunca. Ahí nacieron dos corrientes, una que manejaba Felipe Ehrenberg, que empezó a meter la impresión portátil, serigrafías y conformó un grupo [Proceso Pentágono], era muy importante en aquella época, llevar su serigrafía portátil, podía dar clases de eso, se hacían las serigrafías casi inmediatamente y se montaba una exposición. Rocha con un grupo de jóvenes de San Carlos conformó otro grupo que se llamaba SUMA que fue muy importante, ahí estaban gentes muy talentosas, entre ellos Oliverio Hinojosa, Armando Morales, uno muy talentoso, Jesús Reyes Cordero, en fin, eran gentes muy decisivas en todo ese tipo de espectáculos que se hacían en la calle, que se pintaban las paredes. Ellos fueron los que empezaron a hacer arte en la calle, arte público...

Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec
17 de octubre de 1997

Tomás Parra (México, D.F., 1937). Pintor, curador y promotor cultural. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, INBA. Trabajó como ayudante de Juan Soriano donde participó en el trabajo escenográfico para el proyecto teatral de Octavio Paz, Poesía en Voz Alta [1955]. Perteneció a la llamada Generación de Ruptura. Ha realizado innumerables exposiciones individuales y colectivas en México y el extranjero. En 1978 fundó el Foro de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México, y lo dirigió hasta su cierre en 1988. Fue subdirector del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México [1990]. Obtuvo en 1993 y 1997 la Beca de Creador Artístico del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Adolfo Patiño



Foto: Marco Antonio Pacheco

Él es Andy Warhol and The Factory, yo voy a ser Peyote y la Compañía

AP En los años 60 me acuerdo de las acciones de Jodorowsky en el programa de TV que se llamaba *Orfeón A go-go*, que digamos, es uno de los momentos que a mí me influyen, en el sentido de que me da gusto ver música viva, actuada, hacer; como lo que significa realmente la palabra inglesa: *performance*, no representación, no obra teatral; me gustaba un poco pensar en eso, ver a la gente cantar, tocar su música y hacer sus dengues. Y Jodorowsky hizo una acción con unas vedettes encerradas en unas bolsas de plástico, de estas de colchón, grandotas, de repente una de ellas estaba bailando y que se desmaya, cae, lógicamente no hay oxígeno adentro, está bailando frenéticamente, cae y aparece un luchador, rompe la bolsa, la saca, la carga, entonces ella se reanima, se para y sigue bailando y con el luchador precisamente. La otra [acción] famosísima de cuando empieza a aporrear el piano, a tocar y lo empieza a golpear y a golpear, saca una hacha y lo destruye. Una acción que sé que tiene antecedentes en el dadaísmo con todo el sentido de destruir para construir. De destruir una creación para contemplarla desde otro punto de vista.

Juan José Gurrola, que siempre hizo teatro de vanguardia, a mí me interesó mucho acercarme a él porque lo vi en un programa de TV en el año de 76, de repente veo a José López Moctezuma haciendo entrevistas y aparecen unos tipos ahí hablando del teatro de vanguardia, entre ellos estaba Gurrola, un tipo ahí regordete con una presencia y una voz muy preponderante, me parece que también estaba Julio Castillo. Comienza López Moctezuma a [presentar] a Gurrola y él empieza a ponerse en la contra y a negar todo lo que él le decía que Gurrola era, lo que significaba, lo que él había propuesto y Gurrola decía que él estaba equivocado, que han sido juegos, nada en serio. Y López Moctezuma le dice: "Juan José lo que estás haciendo es llevarnos la contraria, porque tú sabes que tú eres todo lo que hemos dicho y más". Gurrola haciendo una mueca se voltea y lo ve, le dice: tienes razón. López Moctezuma dice: no, no otra vez nos estás dando por nuestro lado y dijo: "tienes razón". De ahí no volvió a decir una sola palabra Gurrola y quedó como el héroe de la noche en la pantalla, para mi juicio. Por querer conservar ese relato en ese momento, -no había video-, se me ocurre fotografiar a través de la pantalla, entonces distorciono la imagen poniéndole más contraste, menor definición, qué se yo. La idea era conservar ese recuerdo y sentirme cerca de la acción viva, llámese entrevista por TV, una acción viva en teatro, llámese *performance*, llámese provocación simplemente.

A partir de ahí me dieron ganas de acercarme a Gurrola, me pongo a estudiar quién es Gurrola, y llego a Gurrola. Cuando estoy en manos de Gurrola lo primero que se me ocurre es presentarle mis fotografías, entre otras cosas porque conozco a Diana Mariscal, previo conocer a Gurrola. Diana había sido una de las mujeres de Gurrola, la conozco, la fotografío, platico con ella, me dice sobre Gurrola, lo busco, lo encuentro y llego a él y le digo: oye, mira, éste, es mi material fotográfico. Dice: "déjamelas, quiero escribir algo de esto." Se las dejo y empiezo a platicar con él, somos grandes amigos. **Digamos que parte de mi "deformación" de estructura intelectual se debe a mi acercamiento a Gurrola.** Una noche me habla y me dice: "Adolfotógrafo Peyote, quiero que vengas ahora mismo acá, tengo un poema para tí." Entonces voy, me dice: "escucha" y me lo empieza a leer y me deja entre perplejo y todavía sin una conciencia absoluta de cómo lo iba yo a recibir y me dice: "a verdad, te moví el centro", era su frase del momento, actualmente sé que es: "a verdad, te conflictué." Sí lo movió, lo empecé a ver casi a diario íbamos a muchos lugares, me presentaba mucha gente. Conocía mucha gente del teatro, entonces todavía no conformaba el grupo Peyote y la Compañía, pero yo ya era nombrado como Peyote por mis experiencias en principios de los 70, me metí a Tepito en el 72, veía cosas, siempre me ha llamado mucho la atención el chachararismo. Estoy tomando fotos de lejecitos, a un huichol, me llama como ya muy entendido de la naturaleza de la fotografía me dice: "¿y pa' que son las fotos?" empiezo a platicar con él y dice: "¡ah! Oye, ¿no te gustaría viajar en peyote?" y yo: ¿qué qué? dice: "sí, yo te invito", y yo: ¿dónde lo tiene? El: "en casa de unos amigos." Chavos que habían ido alguna vez al desierto en Nayarit, San Luis, por ahí les vendía peyote. Era un par de juniorcitos ahí, recibían a este chavo, Luis, el huichol éste. Y me dijo: "lo único que tienes que hacer es estar bien preparado." Y ¿qué es estar bien preparado? "que te mantengas limpio y creas en Dios y que te pongas a limpiar tu espíritu, etc." **Me lancé una noche de luna llena y órale a comer los peyotes ¡en San Angel! Es una cosa muy contradictoria y extraña. Un encuentro con un alucinógeno tan particular, que tiene un rito muy especial y encontrar a alguien que te lo ofrece en la ciudad.** Esta es una característica que me doy cuenta que he continuado y que la voy a llevar sobre de mí hasta el fin de mis días que es, la de ser humano de la urbe y que no se mueve de ella. Donde le pasan cosas que podrían sucederle no sé si en la India o en el Amazonas o en el desierto, pero me han sucedido aquí, en la ciudad.

Con todo el alucine que esto significó para mí, tuve material para platicar de mi experiencia con el peyote a mis compañeros del CCH. Cuando entré al tercer semestre [72] no saben mi nombre y se le ocurre a un chavo decir: oye, oye, peyote, y yo automáticamente respondí, dije,

me gusta, y de ahí se me quedó. Ahí nace Peyote. Un amigo que yo tenía entonces, tenía una pequeña fabriquita de monogramas que estuvieron muy de moda a principios de los 70. Y yo no sé cómo pero se le ocurre cambiar el logo de la Pepsi por Peyote.

Me los da: "mira, te traigo un regalito, para que lo pongas en tu chamarra." Me dio varios que fueron usados en mi chamarra todo ese tiempo hasta que Peyote y la Compañía dejó de existir. Con mi monograma me sentía muy personalizado, entonces Peyote era conocido y respetable porque hablaba de arte, de pintura, de fotografía, era fotógrafo y aparte había viajado en dos que tres alucinógenos. Tenía un grupito de admiradores.

Mi mayor influencia fue el saber del mítico personaje Andy Warhol, yo decía, hújole, ese es mi ideal de artista, era uno de mis héroes que forman parte de mi panteón cultural, dije bueno, él es Andy Warhol and The Factory, yo voy a ser Peyote y la Compañía.

DM ¿Qué hacía el grupo cultural JAVERA?

AP El grupo cultural JAVERA fue un vínculo para acercarme a conocer a gente que tenía cierta intención creativa por desarrollar. Se instaura en el CCH Naucalpan, en 1973. Lo había organizado un chavo, porque sólo había grupos básicamente políticos: los Trotskistas; los Mahoistas, los Marxistas, los Leninistas y él quería que éste grupo fuera otro punto de enfoque para la escuela. Me dieron un cubículo, una llave, un archivero, un escritorio, sillas, todo. Entonces empiezo a correlacionar un poco cómo poder hacer un grupo cultural y promover eventos dentro de la escuela.

DM Y después vino el Grupo Cultural Integración...

AP Sí, ese grupo realmente lo dirigía mi hermano Armando Cristeto, yo le proponía cosas, el conseguía, digamos, las autorizaciones, las invitaciones y demás para poderlo llevar a cabo en la prepa Dos, que estaba en lo que es actualmente el espacio de Ex-Teresa, es lo mismo, o sea, fue Lic. Primo Verdad núm. 2 está interconectado con lo que es el Convento [Ex-Templo de Santa Teresa] ahí también tuvimos cercanía con otras gentes entre ellos Xavier Quirarte que hacía fotografía, hermano de Vicente Quirarte el poeta. Yo iba diario a la prepa Dos, los visitaba con un amigo, Angel de la Rueda. El me enseñaba mucho sobre poesía, literatura, intercambiábamos muchas ideas y yo le empecé a enseñar el mundo de las artes visuales. De nuestros puntos de referencia fueron: el Museo de Arte Moderno, la Zona Rosa... Te estoy hablando del 72, 73, 74, cuando veo un montón de cosas del acervo visual que tenía que entender, que comprender, que analizar a futuro. Cosas de ahí me influyeron y después me volví arteobjetualista, fotógrafo, ins-

talacionista, performer, qué se yo, aunado a toda la información que obtenía de la escuela misma, de la TV, también el cine, veía toneladas de cine junto con mi hermano Armando, todo nos influyó pero sabíamos que teníamos que tener cierta constancia.

DM ¿Ya tenías la intención de dedicarte al arte pero no sabías bien qué?

AP No la tenía consciente, fue desarrollándose. Me inscribí en la carrera de lingüística hispana, era un programa demasiado aburrido y me salí, prefiero el sentido del autodidactismo. Después me metí a la de periodismo, a Ciencias Políticas y decido abandonar la universidad y dedicarme absolutamente a la fotografía.

Es cuando me autonombro Adolfotógrafo y formo el grupo de Fotógrafos Independientes. El 8 de abril de 1976 presentamos la primera exposición convocada por los Independientes, en la Zona Rosa, en la esquina de Génova y Londres, todavía era una calle vehicular. Amarramos lazos de ropa de un árbol, pusimos las fotografías en cartulinas rígidas con pinzas de ropa de madera. Es nuestra primera instalación, como dijera Olivier Debrouse: "tal vez una de las primeras instalaciones neo-conceptuales de México", pero todavía sin esa conciencia; es la historia la que le da el valor y la presencia. Por eso creo mucho en el tiempo y en la memoria. Me doy cuenta de repente que antecedemos a muchas cosas que antes no se habían sucedido, o que tomamos ciertos atrevimientos que actualmente a pesar -y esa es una crítica que hago hacia los momentos noventeros y a los chavos *trendy*¹ no tienen esa capacidad de abordar a la gente *in situ*, si no que la obligan a ir a un espacio galerístico por una razón, si los sacas del contexto no funcionan, mételos a ese marco de referencia, ahí funcionan, fuera de él no. Esa es una de las problemáticas que se han dado dentro de los últimos siete u ocho años, lo que va de los 90. En cambio nosotros sabíamos ubicar, conceptualizar, teorizar, filosofar respecto al cómo, cuándo y por qué se estaban desarrollando esas acciones.

DM ¿Pero tenías la información, la conciencia de qué estaba pasando en todo el mundo?

AP Teníamos la conciencia a mediana altura. En México da la casualidad de que tenemos una biblioteca pública gratuita que fue extraordinaria en cierto momento, sigue siendo, que es la "Biblioteca Pública Sanborn's." Nos ubicábamos mucho en lo que estaba pasando, pero no lo hacíamos en sentido de imitación, no estábamos replicando lo que aparecía en *Art Forum*, en *Art News* o en *Art in América*, ni siquiera en Artes Visuales, la revista del Museo de Arte Moderno que traía la información de todo el mundo. Nosotros estábamos actuando de una manera muy espontánea, muy de aquí, de las en-

1 *Trendy*, voz inglesa utilizada para referirse a una tendencia de moda.

trañas, muy fresco. No imitábamos, hacíamos y se dio la casualidad de que en paralelo se estaban desarrollando similitudes en todo el mundo.

DM Ya había ocurrido el 68, ya había ese importante antecedente en todo el mundo.

AP Sí, el 68, marca mucho aun y cuando no participamos de ello porque éramos unos jóvenes adolescentes, creo que en el ambiente existía ya ese virus el cual nos tenía que abordar a cierto grupo de gentes, a ciertas mentes pensantes, buscantes de un mensaje, tratando de ubicar de desarrollar, de crear, de criticar, de restaurar hasta ciertos valores de la plástica del momento.

Yo creo que el teatro, tiene mucha influencia en los performanceros. Para mí lo que más influyó fue la obra teatral *Simio* de Oceransky a principios de los 70. No vi *Conejo blanco* pero me lo platican como algo extraordinario, realmente performático y cuando veo *Simio* por primera vez se me hace una pieza teatral extraordinaria. Además también me influyó Jodorowsky y el teatro y el cine experimental de Gurrola, los cortometrajes que hace del momento de la creación donde ubica cómo se inicia la creación de una pintura de Vicente Rojo, de Cuevas o de Gironella. Veo el extraordinario sentido de la intimidad impuesta sobre un lienzo o sobre una acción o sobre un dibujo. Cuando [esta acción] sale de lo privado y se lleva al público se convierte en otro tipo de acción, que no es un documental de cómo pinta un pintor sino que es una acción viva, cómo produce o cómo es ese proceso creativo de un artista. Me gusta mucho pensar en eso de que: como artista me gusta vivir como hombre, como hombre actúo como artista, o sea cambiar un poco las reglas del juego.

DM Esto me recuerda al *action painting*, donde no era tanto el resultado sino la acción de pintar, el cuadro es lo que quedaba de aquella acción, el hecho de hacerlo era lo medular.

AP El problema es cuando eso se racionaliza y se le denomina conceptualismo, o sea, lo valioso es el pensamiento, la filosofía con la cual actúas pero ya el producto es lo más inocuo, es la huella pero ya no tiene las calidades de lo que debe de permanecer en el arte, a mi juicio.

No quiero ser una fábrica de obras de arte. Cuando el artista ya ha tomado una línea le gusta explotarla pero a mí no. A mí me gusta más que la gente me comisione cosas y me diga: "quiero una caja tuya", la trabajo con más libertad. Y ese es el problema que yo vi con el conceptualismo. ¿Qué está pasando ahora, en este momento, con este arte *trendy* realmente? "Hay que estar de moda y hay que estar haciendo arte actual, arte contemporáneo, arte de moda." Pero de todo eso ¿qué va a trascender? un mínimo, y tenemos, actualmente un problema político cultural muy grande, a callar las conciencias políticas dándoles becas, son una manera de apaciguar ¿no?

Habían sacado la convocatoria general del Salón Nacional de Artes Plásticas [INBA] donde incluían un salón realmente extraordinario y único, era la Sección Anual de Experimentación, donde cabían las artes experimentales, multimedia, el mass media del momento. Entonces se me ocurre a mí ya con el sobrenombre de Peyote instaurar o crear un grupo, dije: conozco a pintores, a fotógrafos, a grabadores, a cineastas experimentales que tal si los combino a todos y hacemos arte. El primer proyecto de Peyote y la Compañía, el "arte espectáculo" *Tragodia II* [sic] es absolutamente una invención mía, le doy un papel a cada uno de los personajes o miembros del grupo, lo invento todo, yo dije, tiene que ser así y así. El resultado distó mucho realmente de la idea inicial, cuestiones de presupuesto, de ayuda, de organización, pero entonces eso hizo que creáramos una combinación muy interesante.

La única problemática que se dio en el Salón de Experimentación es que estábamos en un momento de furor político y de crítica política y Peyote queriendo retomar un poquito ese sentido del arte público, del arte político, como que desvirtuamos el proyecto que era más lúdico que la palabra, estoy hablando del 78- 79. [el término] "lúdico" todavía no lo teníamos bien ubicado, bien razonado, bien racionalizado y quien nos lo ubica casualmente es Marcos Kurtycz y se hace gran amigo nuestro, siendo que Peyote era un grupo absolutamente lúdico, que el proyecto era muy bueno por eso.

El sentido heroísta que le doy a Kurtycz parte de ahí y se inicia una buena amistad, digamos, una gran admiración hacia él. Yo tengo la idea de que cuando tengo que ser artista actúo como hombre y cuando tengo que ser hombre actúo como artista. Yo creo que él actuaba como artista todo el tiempo como un *performance*, performancero pero de hueso colorado y él actuaba en su vida como un performer, día y noche. Nos tocó ver cosas que nos hizo en privado en su estudio en la Condesa, para nosotros nada más, para el grupo Peyote y la Compañía, no hay registro de esto, me gusta mucho el sentido de la tradición oral, sigo teniendo ese sentido primitivista.

Esa acción, fue como una presentación y un "bienvenidos a mi mundo" cuando nos invitó a su estudio, nos metió a un cuarto amplio en el cual: pone un petate y se pone un par de guantes de asbesto, prende una antorcha, impregna los guantes de asbesto con un solvente, gasolina o algo. Entonces empieza a jugar con el fuego y a pasarlo de un guante a otro, a apagarlo, a prenderlo, lo pasa de una mano a otra y empieza así a pasarlo, de repente nos lo ofrece, nos pasa por enfrente del rostro nos ilumina y sentimos el calor y al final aplaude y se apagan los guantes y ya, es toda la acción. Todo esto con nosotros enfrente: Lola Muñoz Pons, Alejandro

Arango y Sarah su esposa, Carla Rippey, Alejandro de Champs y yo. Es como la idea de: "no juegues con fuego porque te quemas" y sin embargo nos estaba mostrando que no se está quemando, iluminándonos de alguna manera es como una idea del señor Prometeo en la Tierra, que nos está enseñando el valor del fuego, de la iluminación y del calor que nos puede dar el fuego, así lo traduje yo a *posteriori*. Fue una acción muy interesante, muy activa. En unos cuantos minutos te enseña las posibilidades de algo con lo cual no estarías tú trabajando. Y años después toma la famosa hacha y va con el hacha a cualquier lugar, y tú decías: este cabrón algún día va a decapitar a alguien, no lo hacía pero la acción era muy interesante. Fuimos a verlo "actuar": *La noche de las escrituras* en Tepoztlán, donde Silvia Pandolfi y un grupo de gentes convocaron a una serie de poetas a nivel internacional para que mandaran por fax o telefax (en ese momento) sus poesías instantáneas y formaran parte de un libro que se iba a llamar *La noche de las escrituras*, se hizo en el Ex-Convento de Tepoztlán. Kurtycz hizo un evento muy mágico, con un librototote, en el cual usando su hacha y sus artificios tecnológicos hace que el libro se queme. Cuando lo abre queda marcada una cruz quemada dentro del libro. Hace una cosa extraordinaria, lo prende y baja de un cordel escalando los muros del convento. Con su hacha forma una cruz con unos pedazos de madera, prende fuego y luego hace este libro, lo golpea con el hacha, se incendia y cuando se abre, está esa cruz conformada dentro del libro. Sé que en el papel era una cruz cristiana. Se lo regala a su amigo Serge Pey, quien después viene aquí al Festival de *Performance* en el Museo del Chopo, allí lo presenta por segunda vez. Este tipo de cosas, que es lo que se le ocurría hacer, son cosas que conservamos en la memoria, yo y no se cuántos.

En mi caso ha sido más la intuición la que me ha llevado mucho a poder organizar, crear o proponer ciertos cambios que a *posteriori* toman una conciencia, un sentido medular, un sentido ya propio.

En el 78 se pospuso la presentación del salón, íbamos a presentarnos en Bellas Artes y por alguna razón salieron con pretextos de espacios, contextualización y no se qué, fue lo que instauraron como Galería del Auditorio, la inauguramos en enero de 1979. Nos dieron un gran espacio, nos fue mejor a muchos, pero no era como el lugar más apropiado, sin embargo lo adecuamos, fue padre tener que acondicionar, manipular el espacio, para nuestra conveniencia, inventamos el espacio de alguna manera.

Se presentaron los grupos: SUMA, Proceso Pentágono, Baoba, Parto Solar, que dirigía Katya Mandoki; y como individuos: Moisés de la Peña y Marcos Kurtycz con su laberinto. Ahí debutamos como grupo Peyote y la Compañía. Éramos como diez aceptados de no sé cuántas propuestas.

A partir de ahí empezamos a trabajar con una serie de ideas, integra-

mos fotografía, grabado, monotipo, proyección de transparencias, a intercalar imágenes contrapunteadas sobre consumismo, sobre el colonismo, etc., fueron cosas bastante interesantes. La música, televisiones, maniquís, milagritos y la iconografía previa al famoso mexicanismo que se daría ocho años después.

Empezaba a elaborarse una serie de eventos que les llamaban *performance*, yo por la cercanía que tenía con Gurrola le pedí que nos escribiera unos *performance* para Peyote y la Compañía, para el Salón de Experimentación, nos escribió cuatro, conservo el documento en el cual hizo toda una teorización de que *performance* debería reducirse a la palabra *per*, que debería de ser igual a ausencia, que por lo tanto una acción de esa índole no tiene sentido, es una obra que carece de sentido pero que tiene un valor dentro de su ausencia, algo así. Ésto era 78 y lo vamos desarrollando en el transcurso del primer mes del 79, para poder elaborar actividades paralelas y presentar acciones vivas. Entonces se nos ocurre hacer una serie de eventos que les llamamos *Cuatro Performances de Juan José Gurrola para Peyote y la Compañía* y un *transformer*. Nos interesa la idea de cambiar la palabra y transformar la palabra, de nacionalizar el concepto, entonces se nos ocurre escribir algo que se llamaba *El transformance la libertad*, donde actúan todos los miembros de Peyote, fotógrafos, artistas gráficos, cineastas (en ese momento), actores y hasta un perro, entramos todos en la acción y hacemos varias versiones con algunas de las propuestas de Gurrola, uno que se llama *Calcetines* lo actúa él mismo, muy divertido, nos llevamos la tarde, tal vez por la intervención de Gurrola. Peyote continúa con la idea de llevar a cabo otro tipo de acciones vivas en la calle. Hacemos cosas como participar o integrarnos a pequeños momentos en los cuales era necesario irrumpir en la plástica, un poco como grupo de protesta, de provocación.

Yo creo que *happening* es la provocación de un grupo de artistas o de creadores visuales para que el público participe, se integre como elemento vivo de la acción propuesta. Mientras *performance* es un poco más a nivel teatral, el público es observador y participa pero íntimamente, no forma parte del evento vivo, el artista está enfrente representando su acción, el espectador participa emocionalmente pero no físicamente. En el *happening* se trata de que participes activamente por lo tanto se podría decir que los conciertos de rock son provocadores, son más *happening* que *performance*. Las acciones teatrales tanto de teatro de vanguardia como de *performance* son más de integrarte emocionalmente.

DM Pienso que el *happening*, es en parte planeado pero no sabes qué va a pasar, y el *performance* lo tienes perfectamente calculado y lo puedes repetir igual 80 veces.

AP O muy similar. Mi *performance* de repertorio, es cuando invento el personaje de Tin-Tan Tzara que es mi *alter ego* cómico; si no fuera artista visual quisiera ser cómico, pero como no soy cómico soy artista visual. El personaje homenajea a Tristan Tzara y a Tintán, cómico mexicano y debuta cuando se celebra el 40 aniversario de La Esmeralda, Alberto Gutiérrez Chong me invita y participo con mi evento que se llama *Tin-Tan Tzara y su-basta de arte* y se vuelve mi *performance* personal de repertorio, pero ya emergido e impregnado de todo el trabajo grupal y direccional de cinco a veinte gentes que fue siempre bien variable.

Esto fue, creo, en el año del temblor a mediados del 85 y lo presenté después en el disco club El nueve, también con la idea de Tin-tan Tzara su-basta de arte. Lo hice más tarde en el Museo Carrillo Gil para las Jornadas de Performance²: *Introducción. Poemas abstractos con Hugo Ball y Su-basta! con Tin-Tan Tzara*. Allí fue tan provocadora que hizo enojar a los miembros de Proceso Pentágono, Víctor Muñoz, Lourdes Groubet. Protestaron porque se alargó, los callé diciendo: "¿Saben qué?, no soy yo el que está alargando ésto, es mí público el que lo espera y el público merece respeto." Fue todo un éxito.

Me di cuenta de que había dos vertientes muy importantes para el *performance*: la primera de Marcos Kurtycz, drama, la dramatización, el sacrificio, el rito, pero bien entendido; SEMEFO, Escobar, siento que ellos son más el lado dramático y de la pregunta filosófica de ¿cuál es el valor del ser humano? ¿Para qué la vivencia del ser humano? Y la segunda vertiente: el regocijo, la gracia, el ludismo y yo me fui por ese lado, también Rubén Valencia, Maris Bustamante, Melquiades Herrera, "Tristan Tzara", Aurora Boreal, Chrysler, qué sé yo, nosotros estamos más en la línea del divertimento y el ludismo, el lado cómico. Me di cuenta de que el lado político no tenía éxito ni tampoco funcionalidad absoluta. Nosotros estamos en la búsqueda de la liberación del espíritu por el lado de la gracia, más lo ligero, pero los otros están inmiscuidos en el dolor, en la vida, en la búsqueda, en el valor de la muerte. Adolfo Patiño está más del lado del ludismo, de la diversión, del lado liberacional de las tensiones.

2 Esta versión la realizó con Justino Balderas dentro de las *Jornadas del Performance*. Museo de Arte Carrillo Gil, noviembre de 1990, organizadas por Cuauhtémoc Medina, Renato González, Armando Sarignana, Mongó y Raúl Rauda. Participaron: Roberto Escobar, Usuarios y operarios, Melquiades Herrera, Maris Bustamante, Los escombros de la ruptura, Felipe Ehrenberg, Adolfo Patiño, Justino Balderas, César Martínez y Proceso Pentágono, en el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Y paralelamente: El Taller de Alain Kerriou, César Martínez, Roberto Escobar, Adolfo Patiño, Mónica Mayer y Victor Lerma, Carmen Arrellano, Ana Patricia Huerta, Eric del Castillo y Juan Carlos Equihua en el Centro Cultural Santo Domingo. *El Maquinazo, Jornadas de Performance*. MACG-INBA, México, 1990.

Si hacemos una recapitulación, a mi juicio, desde el 76 que, digamos, los eventos callejeros de los grupos son casi *performance* o *happening*, ha permanecido más en la memoria el juego lúdico de Peyote y la Compañía o la extroversión y a la vez la intimidad de Kurtycz en el dramatismo que la politización de las artes de Proceso Pentágono. Yo creo que fue más fuerte el sentido con que actuamos humanamente, intuitivamente que el raciocinio con el que actuaron otros compañeros. Y como herencia que dejamos ahí está el Sindicato del Terror de Roberto Escobar, que podría estar indirectamente inmiscuido con ese sentido de diversión de Chrysler, Los Escombros de la Ruptura, un grupo de Carmen Arellano y Eric del Castillo, que es también parte de ese sentido lúdico ritualista que ya es una mezcla. Siento que ellos ya son herencias nuestras y algunos de ellos lo han reconocido, otros no tanto. Martín Rentería que le integra un poco ese sentido de desfile de modas, de pasarela pero transgrediendo el sentido de moda o transformando lo que podría decirse *fashion* y lo que a mí me gusta es ese sentido de glamour, ese sentido de belleza. Chrysler (Luis Carlos Gómez), primero le decían Miss Clairol, luego Luis Clairol, después Chrysler, y Chrysler es *performance*, ya como Chrysler se ha presentado en docenas de lugares. La portada de una revista gringa donde está un tipo con un San Martín de Porres con un gorro de neón y con unas gladiolas, -la foto es de Rubén Ortiz- se llama *15 mil voltios*, su *performance* de repertorio, con un actor travesti que se llama Alejandra Bogue. Se llama *15 mil voltios* porque tiene un penacho con unas muñequeras de neón y todo lo que corría por ahí era el equivalente a 15 mil voltios, estamos hablando de alto voltaje. También lo presentó en la Toma del Balmori que convocó Aldo Flores, luego en el Mes del *performance* en el Museo del Chopo [1992], esta versión la llamó *15 mil voltios versión pantimedia*, porque la Bogue apareció en pantimedias. Siempre lo ha ido variando y también lo ha integrado a presentaciones de *raves*. Chrysler también es uno de los DJ's más importantes de México. Lo acompaña y mezcla la música con su propia acción. Pero es uno de los *performance* a mi juicio más extraordinarios que hay de finales de los 80 y principios de los 90.

A mí los *performance*, así de sangre, vómito, entraña, no. Ese sentido *dark* con que actuaron mucho chavitos influenciados por [el grupo de rock] Bauhaus y los grupos *dark* del *joy divition* y la idea del suicidio, de la muerte, son como un principio del sentido decadentoso que vivimos. Siento que una sociedad como México, a pesar de tener cierta fracción decadente, todavía no estamos a los niveles de Nueva York, Amsterdam, Alemania.

Beuys hace una enorme burla cuando dice: "todo hombre puede ser un artista", pero todo hombre que se parezca a Joseph Beuys, no cualquier hombre de la calle. Y los chavitos descubren a Beuys después de su muer-

te. Cuando lo llevan a Nueva York y lo vuelven gran estrella con aquel encuentro famoso, obligado, entre Beuys y Warhol, se confrontan, se encuentran, de ahí se conoce quién es Beuys, hasta el 87. Y no se dan cuenta de que en su famosa frase hay entre paréntesis una gran ironía: "si eres del primer mundo, del mundo altamente tecnologizado y altamente desarrollado y altamente vivido y acabado como fue Europa, ahí lo puedes hacer, ahí lo puedes demostrar". Fuera de ahí, trae a Beuys a México, Beuys en México no es nadie.

DM Aquí no hemos vivido ninguna guerra.

AP Y menos a ese nivel fascistoide, pero él como buen heredero de esa alta tecnologización y alta intelectualización hasta de la muerte misma, puede ser un gran artista pero empieza toda la gente a crear una serie de imitaciones al respecto de sus acciones sin tener realmente el conocimiento filosófico de lo que es Beuys. **Se me hace muy grave que las apariencias puedan mover a un sector de jóvenes supuestamente pensantes y empiezan a imitar el tipo de acciones que él lleva a cabo cuando realmente no tienen ni el conocimiento mínimo de lo que ha pasado diez años atrás en tu propia nación, en tu propia ciudad. Siento que sí hay una enorme carencia de textos, de investigaciones al respecto, creo que por eso es importante ubicar.**

DM A principios de los ochenta empezaron a desbaratarse los Grupos, se olvidaron de las acciones. Tú mismo abres La Agencia. Empieza el boom de las galerías. Fue hasta el 88 que vuelve resurgir esto de las acciones, creo yo, a partir de que vino a México en 87 el grupo catalán Fura dels Baus. ¿Cuál es tu punto de vista?

AP Después del Salón de Experimentación [79], en el 80-81, nos dimos cuenta de que al término del Portillismo algo iba a pasar. Teníamos que ver por nosotros mismos o por nuestro futuro. Entonces todo el mundo empieza a pintar porque nos damos cuenta de que para hacer dinero como artista y ser reconocido como tal, tienes que "pintar óleo sobre tela". Otros recapitulan o recapacitan y se dedican a su trabajo personal y saben que lo que necesitan es juntar dinero para tener su casita, su cochecito, su comidita, ese es un poco el ambiente que obliga. De pronto llega la joven madurez y a los artistas los vuelve seres ubicados en su realidad y abandonan toda la experimentación desmadrosa, entonces se ubican mejor como artistas que quieren ser célebres. Lo puedes ver con Ricardo Rocha, era uno de los más experimentadores y promovía un grupo super experimental como era el grupo SUMA, de repente empieza a pintar paisajes a través de ventanitas, entre otras cosas, y como él diez más. Nosotros como Peyote y la Compañía se nos ocurre que había que volvernos "despintores". Empezamos a trabajar con solventes sobre páginas de revistas, a borrar las imá-

genes. Esto da unas calidades de acuarelado, de pintura gestual, pero sin perder el sentido compositivo, colorístico, figurativo. Fue una acción, tal vez de grupito, pero es que ¿cómo es posible que se olviden tan rápido de las acciones vivas?

DM ¿Qué haces en ese momento aparte de las despintadas?

AP Aparte de los despintados que hacíamos Carla Rippey, yo y otras gentes del grupo, me dedico más a ubicarme como fotógrafo pero como fotógrafo yo sabía que no iba a ganar dinero, entonces llego a una crisis. ¿De qué vivo? Me llega una propuesta para dar clases de fotografía, la tomo y voy a trabajar para la Universidad Veracruzana. En mayo del 82 llego a una crisis, la fotografía no me llena, escribía. Cristeto se regresó a estudiar la carrera de medicina, la terminó. Alberto Pergón se fue a trabajar a la Secretaría de Agricultura, al Edo. de México, entonces todos tomamos un rumbo para poder sacar el dinero suficiente para poder sobrevivir y poder seguir haciendo un poco de nuestro sentido creativo. Yo me sentí más libre porque estaba trabajando dentro de la misma materia y desarrollando las posibilidades que yo encontraba dentro de esa materia que era la fotografía. Yo ubico mi crisis existencial en mayo del 82, creo el primer "marco de referencia" y me doy cuenta de que yo quiero saltar a la tridimensionalidad del objeto. En ese año nace mi primera obra objetual, descubro el objeto, me emocionaba la cercanía con los trabajos tridimensionales de Alberto Gironella que había visto a principios de los 70 en el MAM.

DM ¿Cómo era ese primer marco de referencia?

AP Había sido un juego desde el 79. Caí en una papelería de Azcapotzalco, encontré reglitas de madera, pizarritas, cuadernitos iluminados muy bonitos... eran impresos por Vanegas Arroyo, originales de José Guadalupe Posada. [Los artistas de] La Panadería, por ejemplo, esto no lo conocen, ellos creen que están inventando el arte alternativo. No saben ni siquiera quién es Aldo Flores, y Aldo fue tremendo. Nace entonces, a partir de que compro todo esto (78-79) y las guardo no sé para qué me van a servir pero me encantan. Un día hago un corte en ellas, las pego y parece un marquito. Alguna vez lo ve un par de gentes y les parece muy interesante y no pasa ni un par de años cuando hago el primer "marco de referencia", me gusta utilizar este término dialéctico por que ubica muy bien lo que es un elemento histórico dentro de un espacio determinado. Me encanta la idea y en el 83 hago uno que tiene a la bandera como elemento extrapictórico y que se llama: *Marco de referencia libro bandera III*, porque en el 80 ya habíamos hecho un libro-bandera como Peyote y la Compañía, donde al doblar verde, blanco y rojo, simétrica, era como abrir un libro hacia la izquierda, hacia la derecha. De ahí viene la idea de hacer libros de artista y ese es uno de los primeros que hacemos. Después retomé independientemente cier-

tos síntomas que se habían dado en la época grupal. En el 83 empezamos a individualizar más el trabajo pero sin embargo seguimos siendo miembros de Peyote y la Compañía. En el 84 hacemos la última no-exposición que se celebra en el Centro Cultural José Guadalupe Posada (Dinamarca y Hamburgo), fue la última exposición y la primera donde se integran tanto los fotógrafos independientes como Peyote y la Compañía en un sólo grupo que iba a ser Peyote, pero digamos que ese es el principio del fin del grupo.... Yo creo que somos el grupo que se mantiene más tiempo después de la ruptura de los Grupos, es hasta el 84 que nosotros insistimos, sin embargo ya no se da más, intentamos, mantenemos el nombre, tratamos de hacer otras cosas pero ya no fue posible, ya no se daba por los intereses personales de cada quien. También [pasó con la gente] de otros grupos Mira, Março y grupos tardíos como el No Grupo. Grupos como el TAI, realmente se inventan para salones... esas cosas, que no tienen más función que presentarse en el salón de jóvenes de París por ejemplo y jamás vuelve a hacer nada, surge de la ENAP bajo la dirección de un académico de ahí, Armando Torres Michúa⁺ y se acabó, primera y última vez que se presenta.

DM Veo que casi no hay herederos de lo que ustedes hicieron porque no hay documento, no hay nada, toman más de fuera porque hay más libros de fuera que de aquí.

AP Muchos estuvieron estudiando o preparándose fuera de estas fronteras y cuando regresan no conocen la historia de esta parte del continente.

DM En el mejor de los casos, cuando sí se preparan, porque muchos no.

AP De los ubicados yo te diría que son Rubén Ortiz y gente de la Quiñonera. Lo que pasa es que a veces el ego les gana demasiado y pretenden ignorar muchas cosas que aunque las hayan conocido y hayan participado terminan por despreciarlo. Está bien separarte de los maestros pero no puedes olvidar lo que ellos te dieron, no puedes negarlos. En este caso me es importante un fragmento de la paráfrasis de *Un canto a mí mismo*, que hace León Felipe: "Las escuelas, las iglesias y los credos, que se aparten de mí", algo así como: forman parte de mí, los entendí pero ya no más.

Yo creo que la crisis tiene mucho que ver con la crisis de las artes visuales, la experimentación, la vanguardia, la revolución del arte mismo se estanca, los artistas buscan cómo vivir bien porque saben que lo que saben hacer es hacer arte y si el arte tiene una buena cotización hay que conseguirla a como de lugar. Ahí podemos ver la individualización de una serie de elementos de lo que fue el elemento grupal empezando por Macotela que por tener la cercanía con la Galería Pecannins ya tenía una ubicación como pintor individual aunque formara parte del grupo SUMA. Santiago Rebolledo trata de ubicarse pero no le va tan bien porque su trabajo no es

tan vendible. Chucho Reyes Cordero, se regresa a su natal Zacatecas. Hay gente más apta para los negocios en el arte, Felipe Ehrenberg es un ejemplo, el sabe cómo poder ubicarse consiguiendo becas, dando cursos, vendiendo su trabajo, se dedica a hacer dibujos de la visita del Papa a México en canal 13... y hace dibujos que se ven en la pantalla y le pagan por hacer eso, ese tipo de cosas.

DM El arte de vivir del arte [curso que imparte Felipe Ehrenberg].

AP Otros tantos nos negamos a ello, un ejemplo, yo. Hay gente que explota lo que yo denomino la "fórmula secreta". Sabe que el abstraccionismo vende, hace abstracto, adorna bien, no molesta y lo pagan. Mientras que si haces arte crítico, a la gente no le gusta ver muertos, destazados, sangre. Entonces, hay artistas que saben ubicarse muy bien.

En el 84-85 Ema Cecilia García que había salido de las filas del MAM trabajando para Karla Stelweg y Fernando Gamboa hace una exposición que se llama *Una década emergente* en el Museo del Chopo y aglutina a un buen número de artistas. Cuando se cumplió una década hizo *Una década emergente 10 años después. Yo he tenido todo, fama, gloria, reconocimientos, fortuna, crítica, todo el mundo ha hablado de mí, a favor y en contra pero no me han ignorado. Ahora estoy en una etapa en la cual quiero esperar quién es quién "el que es perico donde quiera es verde, el que es pendejo donde quiera pierde"*, yo les he dicho, mi plumaje es verde y verde reluciente y se los voy a demostrar. Ahora ando de capa caída medianamente, yo sé que con el tiempo cuando se recapitule, como dijera Edgardo Ganado Kim en la conferencia de Diálogos Insólitos [exposición presentada en el MAM, mayo-agosto, 1997]: "en este fin de milenio donde vamos a entrar en una serie de revisionismos", cuando ese revisionismo llegue a concretarse y se haga una revisión real, exacta, vamos a ver quién es quién.

¿Qué pasa en los 90? Cuando se globaliza la cultura, el conocimiento, y tienes acceso a cualquier parte del mundo, a cualquier fracción de la historia a través de la electrónica, el fax, internet, las enciclopedias electrónicas y demás, en un disquete tienes 20 tomos completos que antes nos teníamos que chutar en 50 kgs. de impresiones y ahora lo tienes en un disquete de 120 gm., no puedes creer eso.

DM Sin embargo no hay la capacidad de asimilar tanta información, hay mucha pero no la puedes atrapar, va más rápido que nosotros. Como dice García Márquez, "el cuerpo llega muy rápido pero el alma viaja a lomo de mula"... Ustedes eran diferentes, todo era más fresco, más de "adentro", ahora las cosas son más de "afuera".

AP Es el síndrome del *video-clip* todo mundo vive haciendo *video-clips* de la historia inmediata pero nadie está haciendo historia para heredarla, todo

es una cuestión superficial. El arte se actúa como si fuera el capítulo histórico para la televisión pero no el capítulo histórico para la humanidad: lo ves, lo vas a percibir, te va a gustar, va a ser bonito ¿y?

Cuando se crea este sentido de la globalización del mundo se trata de crear un sentido homogéneo ¿qué pasa?, la gente piensa que está desarrollando la misma actitud que en Alemania, en Londres, en París, en Nueva York, México y se siente parte del globo terráqueo pero olvidan algo, el origen de su existencia. Y para mí es muy importante tener ese valor de origen, ese valor de raíz. ¿Qué pasa ahorita? nadie cree ni nadie hace nacionalismo mexicano, todos son *trendys*. Eduardo Babaroa [sic], toda esta bola de gente, [Marco] Arce, [Abraham Cruz] Villegas, el [Gabriel] Orozco, qué se yo, todos sienten que están al nivel del mundo, pero han olvidado algo, el valor de las raíces ancestrales y a mí sí me interesa mucho conservarlas. Por ese lado mi arte ha tratado de conservar el verde, blanco y rojo como esencia real, el corazón sangrante que la gente ya lo ve tan gastado, la imagen de Frida Kahlo, la gente crítica, dice que es "too much" pero no se dan cuenta de que realmente es un baluarte. Al igual que los nacionalismos dados en México de los 20, escribe Teresa del Conde de una carta que le manda Felguérez³ donde está hablando él, de cuál era el sentido en el que querían atacar el nacionalismo de los muralistas, yo siento que crearon un caos tremendo para la ubicación y la identidad real del arte mexicano. Yo voy más con el sentido mexicanista de la escuela mural de los 20 y los 30 que lo que se hizo en los 60 de la ruptura. La Ruptura se ha tratado de sostener y sigue de alguna manera sosteniéndose, si no no habría exposiciones de Felguérez, de Cuevas y de Soriano, lo que importó es que tenían un cronista, historiador, un crítico, ellos tuvieron quien los apoyara teóricamente y la generación nuestra no. Y ahora pasa que la nueva generación: Abaroa escribe, Arce escribe de Gruner, ella de Vargas Lugo y ahí van, entendieron bien la clase que nos dio "la mafia"⁴ que fue de los 60. Lo bueno es que va a haber historiadores interesados en 10 o 20 años y va a haber una recapitulación.

DM ¿Tiene o debe tener función el arte?

AP Mira, no la tiene que tener como definición absoluta, pero si te crea una conciencia. Si siempre se ha hablado de ese valor espiritual del arte es para que la gente pueda identificarse y definir su función espiritual dentro del

3 Se refiere al artículo: *Lo que decía Felguérez*, donde Del Conde cita la carta que Felguérez le envió en enero de 1976: "[...] nuestra lucha fue más bien ideológica contra aquellos que desde sus puestos burocráticos trataban de impedir cualquier otro tipo de arte que no fuera el que ellos hacían. [...] Sin embargo ahora veo que desde otro punto de vista fue todo lo contrario. [...] todos nosotros, muy jóvenes aún y principiantes, tuvimos la suerte de estar en galerías." Del Conde, Teresa, *La Jornada*, 22 de julio de 1997. Sec. Cultura, p. 26

4 "La mafia", ver entrevista a Manuel Felguérez.

tiempo que le toca vivir. Las cosas te agradan igual que las flores o los alcoholes o la naturaleza, el arte debe tener una función a mi juicio como un elemento más de la vivencia cotidiana.

DM Decía Diego Rivera: "Las artes visuales son tan importantes para el ser humano como las funciones digestivas..."

AP Él por goloso decía eso, yo podría decir que son más de la naturaleza de la sensualidad, puedes recorrer con la mirada el famoso *Beso* de Rodin, esa réplica que hay cerca del MAM, la puedes ver y te das cuenta con qué placer la hizo el escultor, te metes y formas parte de la vivencia del escultor y dices qué bonito hacer una cosa como ésta.

DM En los 90 ¿Qué acciones has hecho?

AP Algo muy importante: guardar silencio

DM Esa es una acción propositiva, pero ¿que pasó en el lapso del 82 al 97 con la acción?

AP Aparte de Tin-Tan Tzara y los *performance* llamados *su-basta de arte*, en otro lugar que se abrió al *performance* el LUCC, [La última carcajada de la Cumbancha] y los lugares que ya mencioné. Y después me dedico básicamente a hacer mi obra por comisión para gente que le interesa mi trabajo, y lo hago. Empiezo a elaborar más cajas casi a nivel privado. Mi última exposición importante fue en 92, en el Museo Carrillo Gil *Animismos*. Estos últimos cinco años no he hecho individuales, no he hecho *performance* público, no he hecho acciones vivas porque de pronto empezó a soltarse toda una moda.

A lo mejor yo empecé a cerrarme a la presentación de la acción cuando se elabora todo este sentido de globalización del mundo que a mí no me interesa mucho, no creo en ello tanto como los jovencitos veinteañeros la tienen tan presente. No me interesa el sentido de internacionalización, me interesa más que nada el valor de ubicación histórica, se va a dar, mientras más viejo te vuelves más importante eres. Si tienes persistencia y sobre todo propuesta y calidad, eres constante, estás presente, eres elemento de historia. Yo no lucho por estar ahora del lado de nadie, yo simplemente elaboro mi trabajo con cierta calma, con cierta tranquilidad y sé que va a haber un resurgimiento tarde o temprano de la gente de mi generación y una revaloración real y absoluta donde vamos a estar.

DM Fundas tu galería, La Agencia, en 87, ¿que pasa ahí, haces o no acciones ahí?

AP No más, mis acciones eran hacer La Agencia misma, tener ese espacio era como tener una enorme caja la cual iban llenando los demás elementos que eran los pintores que invitaba a participar en las exposiciones y ellos eran parte de la creación de una enorme caja que era la Agencia. Siempre era distinta de una semana a otra, de un mes a otro. Pero la idea que tenía era presentar el arte que se estaba dando en fines de los 80

y ver hasta cuándo aguantaba la Agencia, aguantó hasta el 95. Sin embargo, en sus años de furor, en el 88 presentamos al grupo, **Sindicato del Terror**, llevamos a cabo uno de los primeros *performance* en galería donde se hacen acciones vivas y presentamos a esta gente de la cual formaban parte un buen número de jóvenes artistas y de algunos músicos que tienen que ver con el *performance*. También presentamos el primer Salón de videoarte y el Salón de desnudo de fotografía en el 89, que también tuvo un éxito inusitado. Entonces La Agencia se vuelve una de las primeras galerías alternativas, que tiene la propuesta de ser alternativa en cuanto a que presenta arte nuevo en combinación con el arte, digamos, "establecido", el tradicional contemporáneo estamos hablando de Irma Palacios, Nahum B. Zenil, Julio Galán, Reynaldo Velázquez, Alberto, José, Miguel y Francisco Castro Leñero, Ilse Gradwohl, ese grupo de gente al lado de gente como Néstor o Héctor Quiñones, Rubén Ortiz, Mónica Castillo, recién llegada de Alemania; docenas de artistas desfilaron por ahí, conocidos y no conocidos, jóvenes y no jóvenes. La idea era presentar todo un espectro de las posibilidades y propuestas que se estaban dando en la plástica. Gente que pasaba por México unas temporadas como Robin Rom, Eugenia Vargas. Digamos que yo era el dirigente de la agencia y es otra vez continuar con la idea grupal, ese sentido de gregarismo que siempre me ha movido desde principios de los 70 con mi grupo cultural Javera.

Hay un proyecto que he querido desarrollar que en algún momento podrá cuajar y madurar que sería "R. MUTT", llamado así por la firma que pone Duchamp en 1917 al *Urinario*. Este proyecto pretende hacer acciones en espacios no creados para la exhibición de artes visuales y tomar una vez más como tomamos la calle en el 76, cualquier espacio que pueda ser factible de uso a manera de instalación temporal, efímera, acciones de *action painting* o de realizaciones virtuales, trabajos esporádicos en un terreno baldío, en una peluquería, en un salón de belleza, en una panadería, -donde aún se vende pan- [no el espacio alternativo La Panadería] o sea integrarnos al uso cotidiano, el arte puede ser un objeto tan factible como tan asequible como puede ser una concha, una rebanada, un panecito, pastelito, unos Doritos, un Carlos V, un corte de pelo y demás. Entonces tenemos esa idea un par de gentes que todavía seguimos siendo Peyote y la Compañía, con el humor de aquellos años queremos desarrollar el *R. Mutt Project*, con esa finalidad, invitar gente más nueva, más joven, más propositiva y pueda romper un poco las fronteras de que el arte válido es el que se presenta en exposiciones en la pared, en el suelo o en los espacios que se llaman galerías, museos o centros culturales.

También te diré una cosa, continuar con ese sueño juvenil es mantener la frescura de la opciones plásticas y por otro lado también el seguir haciendo un arte vivo *performance* o no *performance* o acciones vivas. No hay que institucionalizar, a mi juicio, los términos y las acciones mismas sino que hay que tratar de transgredirlas para trascenderlas e ir más allá de lo que uno mismo propuso cuando tenía 20 años y que a los 40 pueda romper con esas reglas, porque hay que romperlas constantemente y cuando tengas 60 puedas hacer algo todavía más extraordinario. Trascender tus propias limitaciones, las que tú te pusiste en cierto momento.

DM El ritual en el *performance*, aunque son dos cosas muy distintas, creo que especialmente Kurtycz tomaba cosas del ritual para sus acciones. ¿Qué tanto crees tú que tenga que ver el ritual con el *performance*? Tomando las distancias pertinentes y tomando en cuenta que su intención es completamente distinta y la manera de hacerse, etc. Pudiera ser, en casos especiales, una especie de ritual muy personal ¿qué opinas?

AP El último *performance* que hice, en el 92: *Tratado mi cuerpo, mi continente*, tiene y encierra mucho de ese sentido ritual que es cuando, digamos, cambio un poco: el *performance* tiene que ser dramático-ritual o cómico-irónico. Entonces, en mi último *performance* en el Museo del Chopo previo a la clausura del Primer Mes del *Performance* en 1992, se estaban celebrando 500 años de la conquista del continente americano, entonces hago este evento ritual, absoluta y totalmente ritual, como que es un entendimiento y a través de los años me doy cuenta que tengo que desarrollar. El ritual yo creo que sí tiene un enorme sentido performático y el *performance* se ha nutrido del ritual. Por ejemplo, estaba leyendo la revista de la Universidad de junio, 97 donde Carlos-Blas Galindo narra un par de *performance* de Laura Anderson. Laura ha estado viviendo en el Amazonas y ha estado saturándose del conocimiento de una cultura ancestral que aún persiste a pesar de la globalización y en el cual ella trata de representar ese valor ritual que ello significa para su sentido espiritual, para su sentido anímico. Yo creo que sigue teniendo un enorme valor, rescatar los ritos a través del *performance*, los ritos de vida y muerte, los ritos de iniciación, los ritos de sacrificio, como dijo Breton: "México era surrealista sin proponérselo", entonces podríamos decir que México es absolutamente un país performático sólo por sus rituales.

Uno de esos rituales, lo hizo Duchamp de alguna manera, al descontextualizar el urinario y meterlo a una galería, a un concurso de escultura y pintura donde lo llama *Fuente*, lo descontextualiza de su uso real con un sentido estético.

Yo creo que casi toda acción o toda presentación de objetos en la urbe mexicana, europea, gringa, sajona, latinoamericana o donde sea, tu casa, cualquiera de esas cosas, métela a una galería va a tener una belleza tal por

la descontextualización y la recontextualización, ya le das una magnitud estética que puede llegar a ser arte o no pero puede ser muy bello verla: los montones de jitomates, los montones de cacahuates o una manta bordada por los indígenas mexicanos o de las mantas que eran costales de harina con unas impresiones muy bonitas, cuando ese valor artesanal era muy frecuentado, muy elaborado.

Mucha gente ha sacado los rituales de su contexto real y los ha metido a una galería. José Bedia, el cubano ¿No es lo que ha hecho? Ana Mendieta⁵ ¿No es lo que hizo de alguna manera? Descontextualizó rituales reales y los elaboró con un sentido personal y los trascendió como un simple ritual efímero o constante de una cultura terminada y se vuelve una pieza de arte. Entonces yo siento que tiene que ver mucho con este juego de las artes. Las artes ubican la conciencia de los observadores en relación a su mundo inmediato, les da esa revaloración estética, filosófica, teórica, conceptual de lo que es tu habitat inmediato.

DM Por ejemplo, allá en el pueblo, Temascalcingo, Edo. de México, el jueves de Corpus, -desde niña veía cada año a los viejos de Corpus-, hacen cada año el ritual para que llueva, pero es carnavalesco, divertido, es como catártico, todos son hombres y se visten de mujeres y bailan, hay procesión.

AP Es una acción catártica liberadora.

DM Manifestaciones que sí tienen una intención de ritual pero que a la vez se salen del ritual. Además todo el pueblo participa, en todas las calles, los niños, y son muy creativos, se ponen cuanta cosa encuentran, con un montón de basura hacen unas cajas maravillosas, se las ponen en la espalda con botellas, latas, muñecos, son impresionantes.

AP Xavier Quirarte, fotógrafo del grupo Fotógrafos Independientes fotografió algunas imágenes del 12 de diciembre, de los danzantes y había entre ellas una imagen que yo sigo teniendo en mi mente. Un tipo se hizo un traje, una chamarrita y unos pantalones bordados no con lentejuela, con corcholatas aplanadas, todo el traje eran corcholatas. Es una maravilla. Como un tipo que una vez vi en la Lagunilla, se hizo un chaleco con los "tazos" que daba Sabritas y se le ocurrió unirlos con argollitas hasta conformar un chaleco y unas semanas después veo la exposición de Pierre Cardin en el Museo de la Estampa, unos vestidos de los 60, que eran, tipo magicromos de plástico que se movían, era un mini, la misma conformación pero en monogramitas cuadrículados ensamblados de la misma manera...

DM Miguel Angel Corona hace este tipo de vestidos, entre otras cosas, hizo un desfile performativo muy interesante.

5 Ver entrevista a Marcos Kurtycz.

- AP La única que me gusta del arte *trendy* es Sofía Táboas que hizo esas cosas en el MAM [exposición: *Acné. o el nuevo contrato social ilustrado*⁶] con las capsulitas, los anillitos, ella es la única que guardo en mi memoria, fuera de ahí, lo demás no me acuerdo de nada... Yo sigo alucinando las corcholatas, un día me voy a hacer un saco, un chaleco.
- DM Sí, es lo que tú dices, descontextualizas un elemento como los saleros de Sofía y hace esta víbora, es un elemento cotidiano y esto tiene valor nada más porque: "yo artista lo digo ¿no?"
- AP Que es una acción absolutamente duchampiana, el fue un performer. Cambiar su imagen de hombre y disfrazarse de *Rose C'est La Vie*, cuando dice: "es la representación de mi alter ego femenino" ya esta haciendo una acción. En México el que hace eso es Gustavo Prado se cambia a Aurora Boreal y luego este fotógrafo japonés Yasumaza Morimura que estuvo en el Tamayo, y Cindy Sherman, son gente que hace acciones frente a sus cámaras, son *performance* íntimos que se convierten en elemento para una fotografía. También siento que esta fotografía tiene mucho que ver con la idea del *performance*. Por que a partir de ella puedes ser quien quieras.
- DM Yo me he disfrazado mucho, me divierte, me he disfrazado de hombre negro, me gusta muchísimo transformarme.
- AP Ahí esta la idea del *transformer*...

Casa-estudio
 Colonia Roma
 22 de julio de 1997

Adolfo Patiño (México, D.F., 1954) Artista plástico. Es autodidacta. Realizó estudios profesionales de fotografía en el Instituto Mexicano de Fotografía (1971-72). En 1973 funda el Grupo Cultural JAVERA (CCH Naucalpan, UNAM). Participa en el Grupo Cultural Integración Comunicativa (Esc. Nal. Preparatoria no. 2). En 1978 funda y dirige el Grupo de Fotógrafos Independientes, instaura las Exposiciones Ambulantes: Fotografía en la calle. En el mismo año funda y dirige el Grupo de Arte Experimental Peyote y la Compañía (Carla Rippey, Armando Cristeto, Alberto Pergón, Angel de la Rueda, Xavier Quirarte, Ramón Sánchez Lira <Mongo>, Esteban Azamar, Agustín Martínez Castro. Como invitados: Juan José Gurrola, Lucrecia Cuevas, Enrique Hernández, Enrique Luna, Enrique Guzmán, y como miembro honorario el artista venezolano Carlos Zerpa). En 1987 funda y dirige la Galería La Agencia hasta su cierre en 1995. Su obra artística abarca las disciplinas de:

6 *Acné. o el nuevo contrato social ilustrado*. Exposición colectiva presentada en el Museo de Arte Moderno, México, noviembre, 1995.

fotografía, objeto, *performance*, teorías (inéditas), marcos de referencia, instalaciones, esculturas, ambientaciones, radio, poesía, gráfica y video. Ha expuesto en forma individual y colectiva en México y el extranjero desde 1976. Su obra se encuentra en colecciones públicas y privadas de México y el extranjero.

Gustavo Prado



Foto: Marco Antonio Pacheco

¿Por qué hago *performance*?
Por tener un público,
una reacción inmediata hacia mi obra

GP Entré a La Esmeralda en 1989. Nuestro maestro en el primer año fue Alberto Gutiérrez Chong, fue el primero que nos empezó a meter la idea de lo que es el *performance*.

Yo desde muy chico siempre tuve la cosa de la interacción con el público, desde cómo llegas a las galerías. En los 80 todo mundo andaba muy disfrazado en las inauguraciones. Esa es una de las cosas que a mí me movieron para hacer *performance*.

Los artistas visuales dicen que hacen *performance* por muchas razones, algo así como: "la necesidad de expresión interna y quién sabe qué", el azote: "¡es que yo tengo que expresar lo que siento, ta, ta, ta, ta...!" No, yo lo que siempre he pensado es que: todos los artistas, por ejemplo, el bailarín, el actor, hasta el escritor, se enfrentan siempre al aplauso y se enfrentan al público y en cambio el pintor, el artista visual, nunca se enfrenta al público, porque al que expone no le aplaude nadie. Entonces yo siento que **una de las razones por las que los artistas visuales hacen *performance*, es por la necesidad de tener interacción inmediata con el público, o sea, estar frente a un público que realmente me está viendo, oyendo y que me va a aplaudir al final. Es una necesidad de estrellato. Esa es mi razón, ¿por qué hago *performance*? Por tener un público, una reacción inmediata hacia mi obra. Cuando el público se enfrenta a la obra pictórica, a la escultura, al grabado, todo eso, nunca te enteras realmente qué está sintiendo.**

Antes de empezar con *Aurora* estuve haciendo *performance* en La Esmeralda, teníamos un grupito que se llamaba FUA (Frente Unido de las Abandonadas), los hacíamos en La Agencia, en casas, ya ves que había exposiciones en casas, en los 80 empieza eso de que hay fiesta de niños y hay que hacerle *performance*, era siempre el pretexto para hacerlo.

Lo que sentíamos Hortensia Ramírez y yo es que el *performance* siempre era el acompañante de las cosas pero nunca el plato fuerte, nunca salía realmente como algo que tuviera importancia, nadie se la había dado hasta ese momento, en las Jornadas de *Performance* del Museo Carrillo Gil en el 90.¹

1 *Jornadas del Performance en el Museo de Arte Carrillo Gil*, noviembre de 1990, ver texto introductorio, los noventa y entrevista a Adolfo Patiño.

En aquel entonces yo veía a Roberto Escobar, lo veía como público, se me hacía muy chistoso lo que hacía El Sindicato del Terror y pasó que en 1992 La Esmeralda cumplía 50 años, entonces a nosotros se nos ocurrió hacer una serie de festejos. En aquel entonces había un director que no era activo [Zúñiga], lo único que hizo como festejo fue una pequeña exposición en el Politécnico. La primera idea que tuvimos era hacer una exposición de egresados de La Esmeralda que habían alcanzado la "fama y el estrellato". No teníamos apoyo y se lo fuimos a ofrecer a Juana Inés Abreu y a varios lugares, nadie nos oyó, entonces pensamos en aliarnos con alguien que tuviera reconocimiento y trayectoria. Fuimos con Alberto Gutiérrez Chong, con Arturo Rodríguez Döring, con Richaud, maestros de La Esmeralda y no les interesó y ya de default llegamos con Eloy Tarcisio, le dijimos que queríamos hacer una exposición de pintura y un festivalito de *performance* de los que habían salido de La Esmeralda. Entonces junto con Eloy llevamos el proyecto a Lourdes Sosa, en lo que era Sta. Teresa la Antigua y no cuajó. Curiosamente fue perdiendo *momentum* la exposición de pintura y fue ganando cada vez más fuerza el *performance*. Nos acercamos al Museo del Chopo, Yosune Lorenzo Alonso era la coordinadora [subdirectora]. Llegamos con el proyecto algo precipitado, como en junio, cada vez fue perdiéndose más la idea del cincuentenario hasta que se perdió totalmente.

Siempre he tenido la idea de que el trabajo de los jóvenes se pierde, entonces por eso tuvimos la inquietud de hacer una convocatoria para estudiantes de arte que hicieran *performance*. Todo comenzó a armarse día por día. El primer día se presentaron tres grupos, al siguiente seis, y al final en la cuarta semana del Mes del *performance*, que fue septiembre de 1992, ya teníamos diez grupos diarios, 19 gentes haciendo *performance* diario.

Y pasó una de esas cosas accidentales, que la Bienal de Poesía Visual [en el Museo Universitario del Chopo] se les cayó, quién sabe qué pasó, habían traído a gente del extranjero que hacía poesía visual y entraban perfectamente dentro del proyecto de *performance*. Llegó el francés Serge Pey, él nos apoyó mucho para conseguir a los extranjeros que en ese momento estaban en México, al final teníamos unos diez extranjeros. Curiosamente en este primer concurso de *performance* no teníamos premio, el premio era un diploma, porque nosotros no teníamos el apoyo de nadie y se hizo con un presupuesto nulo.

Conocíamos la visión del *performance* de los artistas visuales pero también había otra visión del *performance* como la que estábamos viendo con lo de Poesía Visual que venía de la danza, por ejemplo, Raúl Parrao de Uxonodanza (Danza bizarra), eran absolutamente performati-

vos y nosotros suponíamos: ¡ah, debe haber *performance* de teatro, de danza, *performance* de cada sabor ¿no? Y fuimos a todas las escuelas, a la Escuela de Danza, a la de Teatro, desde la Nelly Campobello hasta todos los CEDART a invitar a los jóvenes, y sí tuvimos grupos que venían de todas las escuelas.

De los grupos de jóvenes estuvo Inseminación artificial, alumnos de Maris y de Melquiades, la gente se invitaba sola. Martín Rentería, Jaurena, Escobar, Adolfo Patiño, él lo hizo en la clausura; estuvo Kurtycz, hizo una cosa bastante interesante, se colgó del techo del Chopo; Melquiades, mucha gente. Al principio presentábamos pocos *performance*, eran casi casi los amigos, la gente que conocíamos de La Esmeralda que se aventó y se echó su numerito... El primer día estuvo un chavo, Alfredo Matus, un grabador y Frank Zamora, era muy curioso que ellos llevaran a un señor, al novio de su tía o algo así, a contar chistes, era gracioso sacar de su contexto a un señor que en todas las fiestas contaba chistes, entonces el señor salió ahí en el escenario súper sacado de onda, contó 5 chistes y se fue. Los que ganaron el premio-diploma, no económico, fue 19 Concreto que llevaron un árbol y lo enterraron en la sala grande del Chopo, lo serrucharon y le hicieron un ataúd, ese fue el *performance* que ganó. En esa ocasión también participó Elvira Santamaría.

DM ¿Quiénes integraron el jurado?

GP Vicente Rojo Cama, Eloy Tarcisio, era lo que más o menos había sido el grupo Atentamente La Dirección, estuvo Felipe Ehrenberg si mal no recuerdo. Kurtycz hizo un evento de todo el día en los patios, se puso a imprimir sus *comal prints* y ya en la noche se colgó del techo. Patiño hizo uno que se llamó *Tratado mi cuerpo, mi continente*, en homenaje a su papá y le hago burla de que ese *performance* podría llamarse ahora: *He tratado pero mi cuerpo es incontinente*

El *performance* ha sido, sobre todo en los 80 el lenguaje del azote total: sangro, me azoto, lloro, te vomito, te aviento vísceras, como que de repente todos tenían un lenguaje muy parecido, y el que empezó con eso fue Roberto Escobar con el Sindicato del Terror. Fue él quien empezó a hacer esas "cochinadas" y después todos siguieron haciéndolas. Algo que me parecía curioso es que de repente se empezó a confundir el lenguaje del *performance* con el del fakir, como que ya eran pruebas de resistencia de: "vamos a ver quién aguanta más bajo el agua, vamos a ver quién se puede clavar agujas en el cuerpo"; pruebas de resistencia total. También hubo mucho de eso en el Foro de Arte Contemporáneo, vino un francés con su idea de *performance* basado en lo que hacía una tribu norteamericana de meterse ganchos en la piel para colgarse, él vino a principios de los 80, actualmente hace *performance* con artilugios como

de robot, se pone una mano robótica y reproduce sus movimientos y se conecta a máquinas². Como que de ahí vino un poco la escuela del terror. Yo no lo vi, me lo contaron Patiño y Patricia Mendoza.

DM En 1987 vino Fura del Baus.

GP Que también es el jzzaass! y ahí estaba Escobar viendo entonces...

DM Yo estaba ahí.

GP A mí no me tocó. Esta idea de *performance* del azote a mí me molesta mucho. Imaginar una cultura global que no tiene más que un solo tipo de manifestación cultural es la cosa más pavorosa que se puede imaginar porque el chiste de la cultura es que sea infinita, entonces si un lenguaje del arte está abrevando en un sólo tipo de manifestación se vuelve demasiado vacío. Se hacían *performances* en todas las exposiciones. Empiezan a hacerse los *raves* en México. Los chavos *raveros* empiezan a hacer su idea de *performance* en el Anyway o en los antros de putos, era muy curiosa la idea de ver el *performance* de gente que no era intelectual, ni tenía pretensiones culturales ni nada, pero habían entendido una cosa acerca del *performance*, que era un "showcito" que podía acompañar las cosas y que divertía mucho porque era visualmente entretenido.

No podían hacer grandes producciones ni nada pero le daba como un saborcito a sus *raves* ¿no?, y esos *raves* de finales de los 80, principios de los 90 se hacían en casas, había muchas drogas de las nuevas, el éxtasis, el ácido en su revival ochentero, noventero, y lo que hacían -a diferencia del *performance* del azote- era festivo. Ellos no buscaban un lenguaje muy complicado ni estructurar esas cosas conceptuales elevadas, sino que era: "qué loco, lo voy a hacer lo más loco que se pueda".

Aparte de que en el *performance* del azote no había riqueza del lenguaje y casi había que hacer las siguientes tres cosas: encuerarse, embarrarse de lodo y hacer las fakiradas. En el *performance* de los *raves* yo veía, en el Butterfly o en el Anyway [antros] que muchas de esas cosas vienen del *performance*; ellos no lo saben, son performeros involuntarios. Por ejemplo, el Catorce es un antro bien performativo, lo que están haciendo es un *performance* bastante bien entendido como un arte de acción del cuerpo, es bastante bien logrado, hasta las "vestidas", las cosas que hacen son *performance* totalmente distinto a lo que se hacía en el medio del *performance* de las artes. Ellos tenían lo festivo, lo glamouroso, lo chistoso, que casi sólo lo tenía Melquiades, y un poquito Maris en aquel entonces, pero nadie más; todos eran demasiado solemnes, casi casi era salir y no sonreír, "voy a hacer un *performance* serio."

En aquel entonces, el 20 de septiembre de 1992, Jaurena hizo un *perfor-*

2 Se refiere al artista -considerado australiano- Stelarc, ver entrevista a Tomás Parra.

mance que se llamaba *Venganza de Rey* y yo ya traía el gusanito de.. vestirme, por esa cuestión del público. Entonces me nació la idea de hacer un *performance* festivo, alegre, pero como los hombres no tenemos tanta capacidad para ser "glamourosos" como las mujeres, ni tanta capacidad para el *show* cabaretero como Marlene Dietrich, entonces pensé que Aurora tenía que ser una mujer como de los años cuarenta; traía yo esa inquietud de hacer ese tipo de *performance*, entonces Jaurena quería que saliera una "vestida" cantando, yo dije: ¡Aquí, yo quiero mi debut! Y fue la primera vez que salió Aurora, canté dos canciones al final del *performance* de Jaurena. Me quedó el gusanito de seguir con Aurora, y "ella" empezó a hacer *performance*.

Yo me llevaba mucho con Armando Cristeto, con Marco Antonio Pacheco, con puros fotógrafos, con Patiño {Adolfotógrafo}; no estaba yo ni en el medio conceptual ni el medio pictórico. Aurora fotógrafa y artista del *performance* sale por una cuestión de cuando yo era chiquito: a mi mamá y a mi abuelita les encantaba la fotografía, conocían el Foto Estudio Martínez Caballero, en obrero mundial, ellas se tomaban foto de estudio con todo y a mí cada mes me hacían un disfraz distinto, que tenía por única función ir al estudio. Allí me llevaron desde que nací hasta los 13 años. Los disfraces los mandaban a hacer con una costurera. Mi mamá y mi abuela hacían "foto construida", llevaban las cosas para la construcción, el montaje de la escena. Por ejemplo la de rey, mandaron a hacer capa, corona, cetro... evidentemente yo era hijo único y de estas fotografías mandaron hacer alteraciones de color, pelirrojo, güero, ojos azules, verdes, etc. Yo llegué 20 años después con la misma señora del Foto Estudio disfrazado de Aurora Boreal... Entonces Aurora empezó a hacerse fotografías, hice esta primera serie y me la premiaron en la Bienal de Fotografía; Aurora comenzó a tomar una vida de *performance*, o sea, yo había hecho *performance* con Aurora en *Venganza de Rey*, *El homenaje a Lady Di* en La Esmeralda, luego hice uno en una cosa que organizó el Polyforum Cultural Siqueiros que se llamó *Arte nativo alternativo*, ese también fue como un festivalito de *performance*, ya después del Chopo, en el año inter Chopo-X Teresa. Pero de repente Aurora dejó de hacer *performance*, como estructura escénica. Se supone que el *performance* no debe tener narrativa como en el teatro pero es muy raro el que se salva de no tenerla. Todo mundo tiene un guión estructurado como en los lenguajes teatrales.

A la inauguración del Centro de la Imagen fue Aurora. Ella tenía sus amigos, una vida totalmente aparte de la mía. Me pasaba una cosa muy curiosa, al transformarme en Aurora perdía la memoria, llegó un momento en que ella tenía una vida propia que ya no me gustaba, ella era la famosa, a mí nadie me conocía. ¿Tú la conociste?

- DM Sí, como no. ¿Por qué hablas de ella en pasado, ya nunca la vas a revivir?
- GP Yo creo que no, cumplió su ciclo de manera adecuada. Imagínate que el *performance* y el arte conceptual, muchos de sus problemas son de semiótica, semántica, análisis y estructura del lenguaje. El lenguaje tiene sus formas de arte que son la escritura, la narrativa, el ensayo y demás, y en las artes visuales tiene otras cosas, es decir, cada una tiene sus cosas. Y la semiótica y todo eso son herramientas de análisis pero no pueden ser herramientas de construcción porque se vuelve una obra muy críptica. Entonces en el arte conceptual les pasa que se pierden mucho en el problema del lenguaje, y al final cuando se lo enseñas al público no lo entiende. Yo digo que la artista conceptual más grande del mundo es Helen Keller, porque como era sorda, muda y ciega de nacimiento, no estructuraba el pensamiento como los [demás] humanos, lo hacía a través del lenguaje muscular. Eso no lo podemos imaginar. Ese sería realmente el problema del arte conceptual, estructurar un lenguaje que nadie más ha pensado.

Me preocupa mucho que el público no pueda entender el arte conceptual, entonces Aurora tiene dos niveles de lectura. Uno el de los "iniciados", el de los 300 que somos "la chorchá" y el otro, el público en general que podía ver las fotografías que les recordaban las que todos tenían de su tía. Una vez Nino Canún hizo un programa de pintura y otro de fotografía y preguntó a la gente en la calle: ¿Usted qué opina de la pintura? Y uno contestó: "¿Sherwin Williams, Eco, Comex?" Y en el de fotografía: ¿Cuántos géneros hay de fotografía? Y un señor contestó: "ovalito, pasaporte..." **Ahora las grandes masas de población no tienen goces estéticos dentro del arte porque el arte dejó de reconocer como obligación de sí mismo el producir el goce estético, el producir ese tipo de discursos visuales y está en otras cuestiones. Ahora el placer estético lo tienen a partir de la publicidad, la propaganda y el video clip, entonces el arte perdió sus obligaciones pero también sus derechos y nadie lo entiende y a nadie le interesa porque realmente fuera de nuestro medio, a nadie le interesa. Esa era un poco la preocupación de Aurora.**

DM ¿Cuándo murió Aurora?

GP Se ha de haber muerto después de la Segunda Bienal de Fotografía y volvió a sacar mención, eso fue como una cosa final, una cuestión de glamour, pues qué más glamouroso que salir en la portada de una revista, entonces me mandé imprimir mi portada del Interview, que también va mucho en función de que en Aurora todo es falso, entonces una portada falsa le va muy bien. Y como me interesa mucho eso de que el público entienda, o sea, yo siempre soy: el público, es mi *leit motiv*, imprimí 10 mil para que 10 mil poseyeran a Aurora. Todavía va a tener una sola cosa más: en cuanto me devuelvan una obra que estuvo en el Museo Carrillo Gil -en la exposi-

ción de los becarios del FONCA- que se llama Viaje a las estrellas, era Aurora llena de billetes, de que había sido becaria, estaba vestida de billetes, su libro de becarios abajo, un cheque original del FONCA de 3 mil pesos, los diplomas de las bienales, los catálogos y las exposiciones internacionales donde había estado Aurora. Una vez salí en Flash Art, entonces Viaje a las estrellas era una crucesota como de doctor de diplomas y premios. Quiero ir al semanario de lo insólito y decirles que: en México el Estado le dio dinero a un tipo para que se vistiera de mujer y las instituciones culturales lo apoyaron, y era una fotografía que ni existía. Ese va a ser el final de Aurora, a ver si me quieren sacar...

DM Pláticame de X'Teresa...

GP Lorena Wolffer era la subdirectora del Museo Cuevas y Eloy después de los meses del *performance* andaba haciéndole ojitos a varias gentes par ver si conseguíamos un apoyo que nunca se dio. En el Museo Cuevas, Eloy se enteró que Lorena estaba pintando con sangre y él también pintaba con sangre, así fue su acercamiento con Lorena y la invitó al Mes del *performance*. Ella andaba con el que daba los permisos de suelo de toda la ciudad y "le regaló" X'Teresa, que iba a ser dedicado al *performance* y a las formas "tradicionalmente alternativas": instalación, arte conceptual, todo eso. Entonces hicimos el proyecto y todo gracias a Lorena, porque realmente fue gracia a la influencia de Lorena, que se logró conseguir el espacio. Así se hizo el 2o. Mes del *Performance*, esa vez el jurado era Maris Bustamante, Roberto Escobar y alguien más.

También el Chopo estaba muy interesado en quedarse con el Mes del *Performance* pero en ese entonces cambió la dirección, se perdió la idea y nos esperamos hasta hacerlo en X'Teresa. El segundo [festival] fue en octubre de 1993. Con lo que Eloy no contaba es que Lorena estaba más enferma de poder que él y que llegó un momento en que Eloy le estorbó. Lorena tenía los contactos y todo para tener el espacio pero lo que nos pasaba a nosotros es que éramos unos escuincles. Lorena tenía 20 años en 92, yo tenía 22. Ella necesitaba una figura que fuera reconocida dentro del medio, que tuviera más contacto con los artistas para poder llegar a todos los artistas conceptuales, a todos los artistas del *performance*, esa fue la primera función de Eloy, después cuando ella había llegado con todos y había establecido los contactos, él salió. Yo le había dicho a Eloy: "bueno, ya tienes el espacio y ahora me lo estás llenando de niñas fresas y lo que quiero saber es si neta me vas a dar un sueldo, porque el primero lo hice por amor al arte, y literalmente hasta dinero de mi bolsa ponía yo para las producciones pero ahora págame ¿no? Ya eres director de aquí". "No, yo no puedo", entonces le dije: "Eloy, lo siento mucho, el proyecto es mío pero haz con él lo que quieras yo ya no voy a estar contigo." Yo salí y

después salió Eloy. Curiosamente ahí pasa algo interesante, el Primer mes del *Performance* [Museo Universitario del Chopo, septiembre 1992] fue algo absolutamente festivo, vivo, fresco, sin complicaciones, sin mamonería y el primero en X'Teresa [octubre de 1993] ya era otra cosa, era muy institucionalizado. Eso empezó a ir como en ladera que de repente cuando Lorena tumba a Eloy, a media comunidad performancista no le pareció, ahí se empieza a desarmar el proyecto. Se me hace un espacio ya muerto, cuando lo retoma Eloy [junio de 1996] ya está muerto X'Teresa. Pienso que Lorena quiso como extranjerizar todo, ese era mucho su juego, suena muy tonto y cuando lo he hablado me dicen fascista xenófobo y no sé cuantas cosas pero esa extranjerización tan total no creo que sea conveniente y perdió la frescura del Primer mes del *Performance*. Era una chava muy abierta, ahora... mira, ya todo muy solemne, es una de las cosas que le quitó la vitalidad. Y ahorita en México ya realmente no se hace *performance* ¿o tú crees que sí?

DM Tú eres el experto.

GP Ya no tiene la vitalidad que había logrado, curiosamente me salió el tiro por la culata, lo que yo pensaba que le iba a dar vitalidad fue lo que en parte lo acabó, lo volvió anquilosado, muy institucional, lo volvió como de pintura de academia. Los pleitos políticos de X'Teresa le hicieron mucho daño al medio del *performance*, porque se pelearon entre ellos. De repente estaban todos con Eloy, lo corren y todos se enojaron, pero ven que Lorena tiene el pastel y ahí van todos otra vez. Se cae Lorena y otra vez se quedan así como: "chín, me alié a las fresas, qué voy a hacer ahora".

DM Nadie pensaba que Eloy iba a regresar.

GP No; eso, creo que le quitó mucha vitalidad. Está pasando mucho en México ahorita que: "juventud divino tesoro ya te vas para no volver", las estrellas del arte conceptual tienen 25 años y ya son viejos, *Aurora* fue a los 24 y ahora que ya tengo 26 me ven así como que ya no les interesas, ya vienen los niños nuevos y vienen por ejemplo Héctor Bialostozky y mucha gente así que son niños de clase super fresa ¿no? Eso también me lo dijo Maris; ahorita es el juego de niños fresas. Benjamín Díaz Olavarrieta es un niño fresa, Olivier [Debroise] es un niño fresísima, todos los CURARE es un club de niños fresas y como que tienen una visión muy de ojos hacia el extranjero.

Toda la frescura que tenía Melquiades la fue perdiendo en los meses del *performance*, porque cuando en los 80 él hizo el de *Ca-ca-hua-ti-tos, dulce-si-tos*, "¡lleve sus palilocas, lleve sus palilocas!", era muy divertido, pero en X'Teresa se le ocurrió hacer un concierto de dos hrs. de duración que de repente era de ¡ya Melquiades!, como que el rollo de la institución X'Teresa los hizo verse como *super stars* y los acartonó, las piezas de Melquiades de

la exposición que hizo Lorena de *Arte Chido*, ya no. Ya no había el juego lúdico que tenía Melquiades. El es una de las personas que más admiración le tengo y lo considero de una inteligencia deslumbrante, yo sí le he oído cosas que se me cae la baba, es realmente un genio. Un señor loco que, jugando con ellas [Lorena] se acartonó. Su caso se me hace como de un *performance* de vida, él se levanta haciendo *performance*, se duerme haciendo *performance*, y su persona entera es *performance*.

Me parecen casos muy particulares: Guillermo Gómez-Peña y Rubén Ortiz. Siento que Lorena apendejó a Gómez-Peña. Ya no es buscar nuevos lenguajes de *performance*, de arte conceptual, ya no es hacer manifestaciones nuevas sino: "vente, vamos a buscar becas." Todos estaban buscando las becas, luego dinero, dinero, dinero. Hay un ejemplo que siempre pongo: en México no hay un arte sino tres artes, eso lo leí en el libro: *México en la frontera del caos*, que es: México no es un México, son tres Méxicos, el del sur que es increíblemente subdesarrollado, casi casi del siglo pasado; el México del norte, progresista, rico, trabajador, gringo y el México del centro que es un México de mentiras, de velos y de corrupción. Y es curioso que en el México del sur pintan (Toledo), se hace grabado, se hacen cosas más imaginativas, más del sueño, vivas, más artesanales. El México del norte hace un arte que se vende (Julio Galán) y en el México del centro como es un México de mentiras y se hace arte conceptual, porque es el sueño mudo del PRI, es un arte que a lo mejor está hablando de muchas cosas, nadie las entiende, todo lo frivoliza, lo vuelve "totalmente Palacio".

Como que no puedo disociar arte conceptual de arte de *performance*, una de las obras que más controversia causaron el año pasado fue en la Galería de Arte Contemporáneo, el hoyo que hizo Mauricio Rocha ¿qué es? Es un hoyo, y ¿qué había dentro?, nada. ¿Y qué se veía del otro lado?, nada. ¿Cómo lo hizo? Quitando, no poniendo. Eso se me hace como lo que le está pasando al arte alternativo en México. ¿Qué es? Nada. ¿Qué tiene adentro? Nada. ¿Cómo se hace? Quitando no poniendo. Esto es muy preocupante, toda la generación de *performance* de los ochenta es una generación de desencanto hacia el arte, casi todos se salieron, se fueron. Hasta las propias figuras grandes de la época, Patiño está como retirado, Maris también. Yo, en los 80 exponía como 20 veces al año y ahora expongo una o dos, como que todo perdió su momento. Ahora pinto, y estuve lanzando un rato esculturas en plastilina de cuadros clásicos, estuve bastante retirado después de *Aurora*.

Ahorita está dominando el joven arte conceptual, hay piezas de las que te preguntas, ¿y ésto qué es?, y el chavo tiene 19 años y su obra es una basca. Y también pasa como con el *performance* que se queda como

las palabras en el viento y realmente queda nada más la memoria pero ¡No hay registro de nada! y muchas veces ni fotográfico.

Si nos vamos grupo por grupo analizando, desde Los Grupos de los 70 hasta la gente que hacía *performance* en los 80. ¿Dónde paró, Mongo, Peyote y la Compañía? ¿Dónde quedaron?, se dispersaron... Como decía Magritte, de repente todos se pusieron el sombrero gris...

También es muy curioso como del propio Eloy, su obra está como que en un impás eterno desde hace muchos años, se quedó en el hombre cayendo en el hueso de obsidiana y de ahí no ha pasado. Esto ha pasado tanto a él como a Lorena [Wolffer], creo que también eso es lo que anquilosó la visión. Sí creo que deba dirigir el espacio [X'Teresa] un artista pero en el caso de Lorena, es una artista bastante mala, muy joven. Curiosamente Lorena hizo un *performance* institucional, puso a 30 artistas del público haciendo la ceremonia que se hace [en Semana Santa] cada año, de lavar los pies, ella dijo: "lo hice para reconciliarme con el medio artístico."

Hortensia con quien ideamos e hicimos el Mes del *performance*, sí ha seguido su carrera gracias en gran medida a los conectes que quedaron de X'Teresa, ella aguantó hasta que le pagaron, Lorena fue la primera que le pagó, Eloy nunca. Ha hecho *performance* muy exitosos. Se la llevaron a Japón hace poco, hizo cosas verdaderamente sorprendentes. [En Japón] la mujer no puede enseñar los senos en vivo, no se puede hacer legalmente, es un tabú muy fuerte; llegó Hortensia y se le ocurrió quitarse la blusa en el *performance* y todos los japoneses en cuanto acaba ¡bravo!, por esas cuestiones de no conocer la cultura del lugar adonde iba. Y para su siguiente *performance* se le ocurrió, -el productor le dijo: ¿qué necesitas?- decir: "necesito diez sandías", el productor le dijo que iba a hablar al ministerio de cultura, porque ya ves que allá hasta se dan como regalo de boda, son increíblemente caras ¿no? Ella no sabía, le consiguen tres, pariendo chayotes, costando millones de yenes, ésta las destruye, las pisa y se las avienta y no sé cuantas cosas, fue así de ¡guau! Ella sí sigue haciendo *performance* en el extranjero y es conocida en los festivales del extranjero.

DM Tú, como artista ¿qué vislumbras para ésto?

GP Yo creo que hay muchas generaciones perdidas, pero hay una generación de gente que ya estaba en los 80 que tiene de 25 a 35 años, que podría dar un espaldarazo. [Debería ser] una función de las instituciones culturales hacer una exposición de rescate como la de *Una década emergente*; ahora sería como "la década olvidada", hay gente que tiene obra muy interesante, buena y que nadie le ha hecho caso nunca, es un problema de curaduría muy cabrón. Eso le podría dar cierta frescura, que fuera hasta gente de otra clase social, de otro color...

DM Dime una definición tuya de *performance* y también tus influencias, además de la fotografía familiar y el aplauso.

GP ¿Del *performance* internacional? Alguna vez le oí decir precisamente a Alberto Gutiérrez Chong cómo el *performance* en México es una cosa totalmente distinta al *performance* del mundo, porque aquí pasa, particularmente el caso de Melquiades, la ciudad es muy performancera, el merolico, el tipo que hace los peinados aquí a dos cuabras, pasan aquí realmente cosas muy raras. El único país del mundo donde puede existir el periódico Alarma es en México, con las portadas sangrientas, los descuartizados, ningún otro país del mundo lo aguanta, a lo mejor es la herencia azteca, aguanta-mos cosas que nadie más aguanta.

En los 80 el nombre que todo mundo tenía en la mente era Beuys, de una manera endiosada. Beuys es un señor alemán, había sido nazi de joven, ¿cómo traduzco eso a la sociedad mexicana de los 80 y los noventa? Bueno, ahora en los 90 ya se les olvidó Beuys. Porque aparte tienen muy poca memoria. Yo me quedo más con las figuras del espectáculo como Warhol, ahora Koons, son más del chow [sic]. Me interesa mucho el propio Adolfo, que es un show, es una figura que me parece muy importante.

DM ¿Pero de los artistas de Dadá, los futuristas y todo eso?

GP Pasa una cosa curiosa, los jóvenes artistas tienen un problema muy grave, conocen de manera más o menos a Duchamp, cosas así, pero olvidan, no conocen y no les interesan Los Grupos y eso yo sí me lo tengo perfectamente estudiado. Proceso Pentágono, qué es cada grupo, quién y qué hacían cada uno, cómo estuvo el Salón Anual de Experimentación [que fue uno sólo], eso me parece más importante como artista mexicano: Dadá y todo fueron importantes, revolucionarios, pero ya realmente no nos dicen nada ahorita. Si yo ahora me visto de cartón como Tristan Tzara pues es una idea ya pasada, ya no puede ser ni tan rebelde.

Siempre me ha interesado mucho México y creo que la función del artista es resumir, la obra resume eficientemente su momento histórico, sociológico y da una respuesta. Eso no se puede hacer si no conoces la historia del arte en México. De repente me puede parecer más importante conocer a Abraham Angel, a Rodríguez Lozano, a Pellicer, a Villaurrutia, la obra de Vasconcelos y todo eso que conocer el mundo exterior. Creo que si lo pierdes de vista ya te perdiste. Se me hace muy curioso cómo México es una cultura: "engendada, no creada, consustancial al padre por quien todo fue hecho", porque finalmente la idea de la identidad mexicana me parece una mentira, la inventó Vasconcelos, pero es una mentira preciosa, deliciosa, riquísima, y él fue el que realmente pone a Diego y a todos les dice: "vamos a hacer una identidad mexicana". ¿Qué le ha dado México al arte en el mundo? Muralismo. José Luis Cuevas con toda la generación de

Ruptura, tiene un problema muy grande, que había una Lilia Carrillo en Madagascar, y hasta el propio Cuevas, había uno en Uganda también, o sea, ya no era una manifestación inconfundible como un arte específicamente mexicano.

DM ¿Qué herencia te dejan Los Grupos?

GP Los Grupos, siento que tenían un problema, era el tiempo que les tocó vivir, hay obra que está descontextualizada porque es tan politizada; como que había grupos más politizados y otros más juguetones. Proceso Pentágono estaba politizado y Peyote y la Compañía era más lúdico, y son los que construyen en los 80 lo del neomexicanismo. Son los que más me interesan. Adolfo es realmente como una figura tutelar mía.

DM ¿Tú crees que sean Los Grupos un antecedente para los artistas actuales? Siento que no hay conexión.

GP Efectivamente no hay una conexión. Y también es culpa de las escuelas. No se muestran Los Grupos en ningún lado, no existen textos.

casa-estudio

Centro Histórico

16 de agosto de 1997

Gustavo Prado, (Ex-Aurora Boreal). (México, D. F., 1970) Estudió la licenciatura en Arte Visuales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, Diseño Gráfico en la Universidad Iberoamericana; en 1994, Curso de *Performance* con Juan José Gurrola en el Centro Nacional de las Artes. Desde 1990 ha expuesto en México y el extranjero. Ha recibido premios, distinciones y becas como: Beca Artes Visuales de la Academia Surykob de Moscú, otorgada por el gobierno de la URSS y la Secretaría de Relaciones Exteriores en 1990. Premio en el 1er. Salón Nacional de Fotografía, Hospicio Cabañas, Guadalajara. Becario del FONCA en Medio Alternativos 1994-95. Mención Honorífica en la VII y VIII Bienal Nacional de Fotografía, Centro de la Imagen. En la línea de *performance*, creó, coordinó y organizó el 1er. Festival [mes] del *Performance* en el Museo del Chopo en septiembre de 1992. Ha presentando *performance* grupal (como FUA, Frente Unido de las Abandonadas) e individual como Aurora Boreal.

Mario Rangel Faz

Foto: Archivo Mario Rangel Faz



Mis ideas las puedo poner tanto en pintura como en arte efímero, por mi formación académica, por la experiencia del Grupo SUMA

MRF Soy Mario Rangel Faz, pertenecí al grupo SUMA [Oscar Aguilar Olea, José Barbosa, Paloma Díaz Abreu, René Freire, Oliverio Hinojosa, Armandina Lozano, Gabriel Macotela, Ernesto Molina, Alfonso Moraza, César Núñez, Hiram Ramírez, Armando Ramos, Mario Rangel Faz, Santiago Rebolledo, Jesús Reyes Cordero, Ricardo Rocha, Jaime Rodríguez, Patricia Salas, Alma Valtierra, Luis Vidal y Guadalupe Sobarzo]. Nos reunimos en la Academia de San Carlos del 76 al 82, y en él desarrollamos un trabajo partiendo de un taller de experimentación visual en el que el parámetro académico era el taller de pintura mural y cuestionando un poco los valores y los conceptos emanados del surrealismo y de la Escuela Mexicana de Pintura ya que el último cuarto de siglo el arte público había perdido sentido.

Decidimos salir del taller y de la concepción del muralismo, a pintar a las calles, tratando de llevar nuestra pintura o nuestros intereses personales a la confrontación pública y cotidiana y ver qué respuesta tenía el público de la calle, sin ninguna pretensión más hacia gente informada y sensible sino al público que pasaba cotidianamente fuera de estaciones del metro, afuera de museos.

No teníamos todavía un concepto de lo que fuimos desarrollando después. Pintábamos en horas hábiles, a la luz del día, eso nos hizo ver que **estábamos incidiendo en la cotidianeidad**. Nos dábamos cuenta de cómo la gente sí se siente atraída o interesada por ver o participar en eventos de este tipo. Son tantos los estímulos visuales que es muy difícil que un individuo pueda discernir qué es bueno, qué es malo, qué es publicidad o qué es propaganda y qué es lo que puede llegar a ser una obra que pretendía salirse de esos parámetros.

Nos dimos cuenta de que las obras se integraban completamente a este discurso. Nuestro trabajo fue **investigar la estética de la ciudad de México** a través de los estímulos visuales que encontramos en espacios cotidianos. Tratábamos de investigar también en espacios no propicios para la creación, manipulación, difusión y promoción de la obra de arte. Aparte de pintar, a tratar de sacar copias de las calles, del asfalto, instalaciones efímeras con basura que recogíamos de las mismas calles tratando, -a la vez que estábamos investigando la estética de la ciudad de México- de incidir en la cotidianeidad, y tratando de

recontextualizar esto que vemos diario todos y darle una nueva lectura que tuviera más que ver con la obra de arte y con el mensaje o con las ideas que se manejan a través del arte.¹

Empezamos a asistir a eventos donde no es común que la gente llegue a hablar de arte, a la Lucha Libre. Llevábamos pancartas para apoyar a un luchador y la concebimos como una obra mural, incidíamos, teníamos contacto con la gente que va a las luchas. Esos eran como los primeros intentos, no de hacer *happening*, todavía no, era estructurar toda una estrategia para incidir en un espacio y en un tiempo en un determinado lugar.

Ya había un interés de interactuar o interrelacionarnos con la cotidianidad y con el anonimato de los seres que transitan por la ciudad. A través de esos 6 años de trabajo se fueron complicando estos lenguajes entonces sí llegamos a hacer actos que teníamos conciencia de que lo que nos interesaba, es que con el mismo acto incidiéramos en los espectadores.

En una manifestación, íbamos y no gritábamos, sino que nos pintábamos las manos y pegábamos y poníamos sellos con spray en el suelo por donde iba pasando la manifestación. Eran por ejemplo, en la época de las huelgas de la UNAM y del STUNAM, por eso participábamos, éramos parte de San Carlos, teníamos que ver también o en un acto de huelga de hambre de desaparecidos politécnicos, llegábamos y poníamos una manta en la que las imágenes que utilizábamos tenían que ver con estas imágenes de los retratos de los desaparecidos que portan sus madres. Utilizábamos el ícono para apoyar, buscar y solidarizarnos. **Nuestro trabajo, todo mundo dice que era muy político pero más bien era social, porque nosotros no teníamos ninguna conciencia política y no teníamos tampoco parámetros políticos.** Aunque sí personalmente cada quien tomaba de donde podía.

Era nuestra realidad, transformarla a través de un trabajo público. Participábamos en este tipo de eventos tratando de cambiar la manera de hacerlo, ya fuera una manifestación, una huelga de hambre, una inauguración. En el Foro de Arte Contemporáneo, por ejemplo, ahí sí eran más directos. Ahí si ya podría llegar a ser como un *happening*. Porque la diferencia que pongo entre el *happening* y el *performance* es que éste tiene un apoyo tecnológico más fuerte que el *happening*, que nada más sucede. La palabra es "sucediendo" y el *performance* no, ahí ya hay todo un trabajo de producción previo para llegar a crear estas imágenes a través de un ritual donde utilizas tiempo, es-

1 Punto de coincidencia que, entre otros, generó una gran amistad entre Mario y Marcos [Kurtycz], cuya inquietud de incidir en el paisaje urbano era similar.

pacio y aparte una serie de valores que pueden ser literarios, cinematográficos, plásticos, no sé. Puedes ir agregando más, un discurso, un acto religioso, un masaje, un acto curativo, no sé, una serie de valores para crear una imagen que está tratando de comunicar ideas.

Yo creo que en los 80 en México el *performance* que se hizo fue como más multidisciplinario porque era necesario tener las diferentes técnicas o tecnologías, entonces se necesitaba al poeta, al fotógrafo o al videoasta y ahora en los 90 la tecnología está tan accesible y en el *performance*, el artista visual, el artista plástico, puede tomar esos puntos y utilizarlos desde los parámetros del artista plástico que son muy diferentes a los de las otras gentes, a la manera de producir, de ver y de hacer. Entonces creo que ahorita se está acercando más a lo que era en los 70 el *performance*, todavía como que no se aceptaba aunque sí podía haber intentos de hacer *performance*.

En el Primer Salón de Experimentación se intentó hacer los domingos culturales, Marcos Kurtycz hizo [acciones], Adolfo Patiño hizo, una serie de gentes hicieron. Ya se buscaba, el Estado estaba promoviendo esos actos ya con una validez dentro del estrato de las artes, pero yo siento que se desarrolla hasta los 80, más hacia el espectáculo, porque es cuando se empieza a tener acceso más fácil a la tecnología, pero siempre con el técnico atrás. Ahora [en los 90] ya no necesitas del técnico, ahora puede haber *performance* que viene desde los puntos [de vista] del músico o del artista visual. El resultado son cosas que a veces tienen que ver, porque se presentan en un espacio común, pero no buscan lo mismo.

Como Grupo SUMA fuimos a la Bienal de París y ahí había *performance* de los grupos ingleses pero era la élite menor de 30 años en ese momento en París, decían que ya era la muerte del arte conceptual porque ya estaba en la "iglesia" que era este gran museo de La Villa de París, que después fue el Centro George Pompidou, en ese momento apenas inauguraban. Ya en el 77 decían que el arte conceptual no tenía nada que hacer porque ya estaba en la "iglesia" y quería decir "en el mercado", y que ya se iba a promover. De ahí viene el cambio a los 80 de volver al objeto, y de la producción del artista que vende un proyecto para que la gente lo apoye. Es lo que pasa en INSITE o en los festivales mundiales, el artista no produce realmente, vende un proyecto y las instituciones se lo producen.

DM Pudiera ser como lo que hace Yoko Ono, manda sus instrucciones...

MRF Pero Yoko es un individuo y ella lo paga. Ella tiene su manera de hacerlo. Y lo que hace Yoko Ono es mucho más limpio que lo que tú ves en cualquier cosa de lo que hay en el museo de Televisa... [que cerró sus puertas en 1998]. Lo de Yoko es muy sincero, muy transparente, llegas ahí

y es un sensación de los setenta o antes, es *hippie*, sigue siendo *hippie*, el sonidito de los pájaros, no sé, es mucho más transparente pero apoyada en la tecnología y en una capacidad de producción que muy poca gente tiene, sobre todo para hacerlo sin importarle lo que pase afuera.

Yo siento que los *performance* ahora son muchas ramas y que lo más interesante que se está haciendo ahorita es lo que está regresando un poco al contacto con el público directo y no al espectáculo -que fue música a todo volumen, mucha iluminación, humo, un espectáculo como el de Ron Athey o como la Fura dels Baus- que necesita una disciplina, una producción, son equipos de trabajo, no son las ideas de un individuo. Entonces siento que los que están regresando un poco más al contacto directo, al incidir en la calle, en la cotidianeidad están teniendo lenguajes más interesantes que los que ya se sabe: "voy a llegar a encuerarme y a bailar y a gritarte que eres pendejo y te callas porque yo estoy aquí y soy el artista". No tiene caso para mí ese espectáculo, debería haber una autocrítica un poco más seria, tal vez es hasta de intensidad de vida. Qué tienes que decir y qué no tienes que decir, en esa comunicación tan directa. Te apoyas un poquito en la tecnología y en el que pinta una raya qué puede ser el espectáculo o el crear en un tiempo real una imagen, aunque sea la misma imagen del mismo personaje caminando diario, pero sacarlos de su contexto y recontextualizarlo, ahí es cuando realmente la idea está fluyendo.

DM Sí, ahora me acordé de lo que dice Teresa Margolles [SEMEFO]: a nosotros no nos interesa la gente, hacer algo popular, nos interesa llegar a un espacio especializado como la galería o el museo..."

MRF En donde no les van a cuestionar o que el cuestionamiento va a ser "light" a través de las ideas o de la protección de: "yo estoy en el museo y mi camisa llena de sangre es una obra de arte".

Caen en lo que están haciendo, que cada vez son más cursis y hacen cosas como más de "iglesia". El féretro éste de huesos [Museo Carrillo Gil, 1997] es un objeto de "Tane", digamos ¿no? O las camisitas bien puestecitas [Estudio de la ropa de cadáveres, 1997]², pierde fuerza, entonces no sé, se me hacen muy fáciles los parámetros que utilizan, se quedan en la agresión primitiva y yo digo que es para ellos mismos. Es un poco lo que pasó con la caja [Caja de zapatos vacía, 1993] que mandó "el pájaro", Gabriel Orozco a esta misma exposición [Así está la cosa] y me decían: es que es muy provocador que manden una caja de zapatos como obra de arte. Y entonces yo les digo: tal vez sea provocador en la Bienal de Venecia, pero aquí

2 La exposición colectiva (88 artistas) *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, se presentó en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, julio-octubre, 1997

en los 70 el Grupo SUMA llenó los museos de ésto. Hay que estar en un contexto y no porque no tengamos la capacidad económica de producción que pueden llegar a tener en Estados Unidos o en Europa, donde hay un mercado del arte muy bien estructurado, **las ideas [en México] son menores, no.** En la Bienal de París, llegué a una exposición que era la muerte del arte conceptual sin haber conocido ni siquiera un cuadro en vivo de Matisse; sí Frida, Diego, lo mexicano, lo que había aquí y los libros... y resulta que llega uno con sus ideas tercermundistas y nuestra obra bastante artesanal, [vista] con parámetros de lo que hacían allá, y resulta que es nuestra obra y la de los turcos, la que le interesa al gobierno francés quedarse en su colección, porque era lo mejor de la Bienal. Entonces dices: es que mis ideas, mi realidad vale y cuenta y si es sincera y coherente está a ese nivel. Estaban también: [Anselm] Kiefer, Laurie Anderson, todos los que después en los 80 fueron los grandes artistas, ahí estaban haciendo instalación y arte conceptual. Sí, las ideas están funcionando aquí, están comunicando. Hace que la gente piense y hace que la gente que vea eso pueda tener un discurso a nivel de lo que están haciendo ellos.

No hay aquí el mismo apoyo en la lana, que para mí no es un parámetro de éxito para nada. Tal vez puedas no ser tan famoso si no sales de aquí pero si estás dentro de un medio entonces sí es importante. Había un buen desarrollo de las ideas aquí [en México] a eso voy. Estamos al nivel mundial, que no nos apantallen. Si viene Ron [Athey], sí, es muy espectacular pero no es realmente apantallante. Ahora que vino una curadora de Inglaterra que habló del *performance* y preguntó qué queremos ver aquí, pues traigan a Gilbert y George³ que son los precursores del *performance* porque de lo demás... ya vino Orlan y se tasajeó, ya vino... sí hay un parámetro, no nos van a espantar. Traigan a Gilbert y George que sí valdría la pena ver a estos dos *Lords* posar ¿no? Eso sí sería un trabajo de 50 años.

DM ¿Tienes noticia de qué están haciendo ellos ahora?

MRF Pues ya casi todo lo que hacen es obra gráfica y han de tener sus proyectos muy calladitos, muy personales, de seguirse retratando donde van, es un trabajo muy bueno, estéticamente sí ha llevado desde antes del Pop, una relación muy cercana a lo que ha ido transcurriendo del siglo, entonces se me hace importante su trabajo.

El trabajo de SUMA siempre fue más hacia lo plástico, porque noso-

3 Artistas ingleses que siendo estudiantes de St. Martin's School of Art en Londres, a finales de la década de los sesenta comenzaron a realizar acciones como esculturas vivientes, convirtieron su propio cuerpo en la materia prima de sus esculturas vivientes presentando con humor y sátira las costumbres inglesas. En 1969 presentaron su primera "escultura cantante" *Underneath the Arches*, vestían traje y usaron maquillaje dorado en la cara, uno portaba un bastón y otro un guante, sus movimientos eran mecánicos y se colocaron arriba de una mesa. La duración fue de seis minutos acompañada de la canción *Flanagan and Allen* del mismo nombre.

tros si intentábamos buscar nuevos espacios para la comunicación, pero la coherencia en el trabajo fue a través de lo plástico y de la estructura que nos apoyaba en ese momento que era San Carlos, ahí nos reuníamos, y ahí producíamos. Nos hacían el cataloguito, esa era la estructura real del trabajo.

Se desintegró SUMA cuando Rocha se fue a vivir al Edo. de México, nos fuimos a trabajar allá. Hicimos un trabajo a través del maíz. Desde sembrarlo, cosecharlo, hicimos investigación de colores de maíz, de las fiestas alrededor del maíz, aprendimos muchísimo porque de SUMA la mayoría somos urbanos, excepto Jesús Reyes Cordero que es de Zacatecas. Ese trabajo fue un intento de *land art*. Conseguimos maíz rojo, amarillo, azul, morado, lo sembramos y todo se polinizó, entonces se dieron unos colores de mazorcas rosas, verdes, una locura y para nosotros era mucha sorpresa. Investigamos que, no se siembra maíz de colores, porque da menos harina, por eso se siembra la mezcla que es el blanco, es el que da más harina. Y mucho del desencanto por el que nos separamos, es que no hubo en México quien nos entendiera, y cómo enseñar ese trabajo. Entonces se quedó en la experiencia y los documentos que hicimos nosotros. Todos estudiábamos, Ricardo era el único artista con una trayectoria, entonces ninguno tenía nada que perder. Los que se fueron, empezaron a tener mayor éxito y demanda en galería como Gabriel Macotela, entonces tuvo él que decidir.

DM ¿Había alguien que dirigía o no?

MRF No es que hubiera un director, Ricardo era nuestro maestro, tenía más experiencia, trabajamos en conjunto entonces el maestro, -yo lo considero mi maestro-, no dirigía, nos situaba: qué tanto tenía caso hacer acciones que a veces podrían ser contraproducentes para el desarrollo de nuestro trabajo.

DM ¿De dónde sacaban los medios?

MRF Para SUMA la escuela nos apoyaba, Ricardo tenía una cátedra, éramos sus alumnos y nos apoyaban con bastidores o con el catálogo o con la carta. Cuestiones prácticas sobre todo. Ganamos una beca en el Primer Salón de Experimentación y cada quien aportaba un poco también.

DM Por ejemplo, la tierra, el maíz, ¿cómo lo consiguieron?

MRF Ricardo rentaba, para vivir, un rancho a las orilla de un pueblo, y la gente del pueblo nos llevaba mazorcas. Claro sembrábamos 10 surcos de veinte... fue más como un experimento estético, aunque a través de ese pretexto conocimos todo lo que podía involucrar la producción, la venta, pero nada más como espectadores, como testigos. Lo que hace el artista, que es ser un testigo de su tiempo. **Es función del artista comunicar lo que él siente, si no, se vuelve panfleto.**

Siento que lo de SUMA se diluyó. Nunca llegamos a estructurar una pieza con vista a que iba a ser un *performance* únicamente. Sí trabajamos los conceptos de lo efímero, pero siempre a través de objetos o de la

pintura de las plantillas en las bardas. Sabíamos que nos las iban a borrar o que se iban a caer las que estaban pegadas, entonces era por lo tanto trabajar con lo efímero y quitarle valor al objeto y darle más importancia a las ideas; pero no lo efímero dentro del *performance*, -que es un concepto que sí involucra el tiempo en el que le estás llamando la atención al espectador- nuestra actitud no era la de incidir tan directamente, el que veía, se integraba, participaba pero no era tan directo.

En los 80, después de SUMA, a mí me interesa mucho el trabajo colectivo porque así aprendí, es un parámetro que tengo y que ha enriquecido mucho mi formación. Intenté trabajar con artistas de diferentes disciplinas a través, tal vez, por un hecho un poco fortuito de que Eloy Tarcisio, Vicente Rojo Cama y yo trabajábamos en el MUNAL para la fundación, en los servicios educativos: conciertos, atención al público, visitas y talleres. Empezamos a hacer cosas en la Plaza Manuel Tolsá y también se dio en ese momento que Helen Escobedo estaba en el MAM, entonces María Guerra trabajaba con Helen y al museo también le interesó promover un poco algunas acciones dentro del arte conceptual y dentro del *performance*. Entonces cinco artistas de diferentes disciplinas: Eloy Tarcisio, María Guerra, Dominique Liquois, Carlos Somonte, (el fotógrafo) y yo formamos el Grupo Atentamente la Dirección, en el que sí intentábamos hacer acciones más encaminadas al *performance*, utilizando a veces la instalación o el tiempo y el espacio como parámetros para las diferentes instalaciones, eso nos daba el guión para hacer *performance*. En ese momento, como trabajamos todos para el estado, pudimos utilizar al estado para conseguir el videobim, cosas que, si no hubiéramos estado ahí no hubiéramos tenido el acceso para llegar a crear esos espectáculos. Llegamos a tener un espectáculo de hora y media en la Galería del Auditorio, en el 83, Teresa del Conde lo vio, me acuerdo que fue la primera que se levantó a aplaudir, y dijimos: ¡y ahora qué hacemos!

Tratábamos de hacer un trabajo multidisciplinario pero dentro de los parámetros del *performance* con una carga muy fuerte de trabajar con lo efímero a través de diferentes tecnologías pero crear imágenes, les llamábamos "imágenes virtuales", entonces era el tiempo real, sacar de contexto ciertas actitudes y llevarlas al nivel de ser una imagen. Por ejemplo: ¿cómo se ve esa imagen en un parámetro determinado? Con discurso, con guión, con una estructura de producción atrás en cuanto a luces apoyos tecnológicos como era cine super 8. A veces había música en vivo, bailarines, actores, acciones con gente que no tuviera la profesión de actor o que no estuviera acostumbrado a estar en el escenario, porque para nosotros era muy importante llegar a la acción, no al personaje. Las imágenes que utilizábamos eran a través de las acciones y tratábamos

de tener íconos de gentes o dentro de las ideas que trabajábamos para que la gente leyera de un personaje pero no que el personaje mismo tirara un rollo para definirse, sino que era a través de la imagen y con sensaciones. Fue muy enriquecedor para mi trabajo porque soy pintor, soy dibujante, trabajo apoyado mucho en las técnicas tradicionales. El *performance* no es como parte esencial de mi trabajo, es algo que hago, me gusta mucho hacerlo, sobre todo porque es un trabajo colectivo, que las ideas circulen y el resultado no compromete mi desarrollo o mis ideas, sino que me enriquece. No necesariamente son mis ideas las que se trabajan sino ideas de una serie de gentes que a través de parámetros comunes o de oposiciones llegamos a conclusiones que creemos pueden ser interesantes de comunicar.

En Atentamente la Dirección, nuestra manera de producir era a través de crear guiones que íbamos situando según el apoyo de producción que teníamos, que es muy importante en el *performance*. Necesitas el apoyo no sólo de dinero sino también físico y técnico: que te están prendiendo la luz, subiéndole al sonido, que si el vestuario. Dejamos de trabajar porque perdíamos mucho tiempo en buscar o cuando nos invitaban el apoyo no era lo que nosotros pretendíamos, cada uno tenía su propia disciplina donde desarrollaba también sus propias ideas, ¿no? El *performance* está vinculado al desarrollo del arte conceptual. La tecnología te supera y para controlarla hay que tener sobre todo medios.

Yo voy y vengo en el *performance* y en la instalación, siempre dependiendo de cómo sea la invitación y para qué sea. Sé que puedo incidir por las experiencias que he tenido, que nos las he buscado, han ido surgiendo a través de mi desarrollo, en cambio sí he buscado el pintar, el dibujar, o el hacer grabado. Pero siento como que enriquece el proceso del trabajo, para mí la obra de arte o la obra del artista, es siempre un proceso de trabajo. Los objetos son como documentos de este proceso de trabajo. Ahora no puedo concebir un cuadro como un objeto único y aislado, no, tiene que tener un eco tanto en mi trabajo como en cómo lo voy sacando. A mí no me interesan los objetos pero sí los medios. Mis ideas las puedo poner tanto en pintura como en arte efímero, por mi formación académica, por la experiencia del Grupo SUMA.

En México el *performance*, por las características de nuestra sociedad, que todo es fiesta, grito, llorido⁴, por la manera de nuestra personalidad, pues sí es un medio que puede tener buena respuesta pero también siento que es muy elitista, en el mundo, pero en México más, por la

4 Esta expresión recuerda aquella que dijera Tamayo acerca del muralismo mexicano: "Quejido, llorido y gemido", citada en alguna ocasión por Raquel Tibol.

manera de los apoyos que tienen, que son muy cerrados y en esta ciudad incide en los 10 o los 100, que respecto a los 20 millones [de habitantes], no es nada. Entonces es muy elitista desde su manera de producir y de los espacios que genera la gente que va. En el mundo es así también porque si vas a Londres a un *performance* va a ser acá totalmente sofisticado. Sólo he visto, por ejemplo, quienes lograron superar eso, ha sido la Fura Dels Baus, en las olimpiadas y nadie lo va a superar porque nadie va a lograr tener esos espacios. No sé si ellos lo consideren *performance* o espectáculo o cómo lo califiquen, yo sí lo vi como *performance*, era de fuerza, de pasar y regresar, no era los personajes hablando... Fue en las olimpiadas en Barcelona [92], ellos hicieron la inauguración y la clausura. En la inauguración eran barcos, como un rito entre griegos - que ellos llaman- de la cultura del Mediterráneo, y hablaba un poco también hasta de los vikingos que eran los que habían fundado Barcelona. Una serie de valores. Era en el estadio y eran 50 barcos que se abrían y salía gente. La clausura fue padrísima, hicieron el sistema planetario, eran unas bolotas inmensas de plástico, una era la luna, adentro iba gente caminando y todos iban dentro desnudos, representando cada planeta o el sol, y la tele tomaba diversos ángulos una cosa maravillosa.

DM Últimamente ellos modelan ropa de famosos diseñadores en España.

MRF Pero sigue siendo *performance* porque la moda adquiere, a través del *performance*, un lugar que para mí no tiene: de expresión. La moda puede entrar a las artes aplicadas pero a través de la historia. Y siento que en México -tal vez sí es un concepto mexicano-, es que el *performance* es un ritual.

DM Eso pienso...

MRF Es un ritual, es a través de un ritual. En México para todo hay un ritual, para todo. Lo que pasa es que son rituales muy emotivos. La ceremonia del thé es un *performance*, pues sí, porque es un ritual y a través del mover la tacita para tomar el sorbito estás tratando de comunicarte con el de al lado. Pero los valores, la función y las ideas que está manejando no son contemporáneas sino más bien de la tradición y de cómo tiene que ser. Pero si tú sacas eso de un contexto, es lo que hizo Mishima en cuanto a su obra, sacar sus valores de contexto y darles la vuelta... hizo un *performance* al matarse, sin tener la conciencia, pero sí tenía la conciencia del ritual; de la fuerza del ritual y de lo que iba a lograr a través del ritual.

DM ¿Cuál sería tu definición de *performance*?

MRF Está difícil, yo hablaría de imagen, de acción a través del ritual, utilizando tiempo y espacio.

DM Y de los artistas actuales ¿A quién consideras?

MRF No conozco mucho, sí he visto pero no conozco la continuidad. A veces me llama la atención un trabajo, pero luego cuando veo la continuidad del artista, se me cae. Me interesa lo de Armando [Sarignana] porque es muy emotivo. Elvira Santamaría me interesa mucho, se me hace también muy fuerte, con unos puntos de vista muy sinceros y enfrentarse mucho a su desarrollo y a su vida a través del manejo de estas ideas. El artista que se dedica al *performance* como única línea, no piensa que está actuando, piensa que es parte de su vida, entonces hay que tener una actitud y resolver dentro de la vida no dentro de un espectáculo en el que yo puedo ser hombre, mujer o quimera. También me gusta lo de Eugenia Vargas.

DM El público de aquí es el mismo que va a ver *performance* en París o en...

MRF Sí, Marcos Kurtycz me decía: "mira en Europa hay 10 festivales de *performance* al año y parecen gitanos porque todos están y de eso viven, se vuelve una familia", y decía: "qué flojera, yo fui a uno y no vuelvo a ir más, porque estás viendo el trabajo de todos los que hacen [*performance*] en Europa, repetirse, pierde interés en las ideas que están manejando." Estamos a nivel, es imposible que tenga [el *performance*] tanto dinero para tener la producción como de una película con millones de dólares o un teatro.

DM Parece que en otros países sí les pagan.

MRF OK, sí, te pagan, sí te invitan, sí te mueves, hay gente que está dispuesta a recibirte en su casa pero tampoco [es mucho]

DM Y tu opinión sobre Eloy Tarcisio y X'Teresa...

MRF X'Teresa, yo siento que el Estado como que ha tratado siempre de canalizar las inquietudes de los artistas, y evidentemente el Estado va a tratar de canalizar y hacerlas propias. El estado no tiene por qué satisfacer a los artistas en todos sus parámetros y el artista no tiene por qué apoyarse en el estado, ni someterse ni apoyarse. El que Eloy esté ahí, me parece mejor a que esté cualquier otro director. La crítica que yo haría es que Eloy deja de hacer su obra. Creo que X'Teresa puede ser un espacio, un detonador importante para el INBA porque es una relación muy diferente con los espectadores que la tienen en cualquier museo, aunque estén haciendo *performance*.

DM En el MAM, se hicieron muchas cosas [de acciones]. De las que tú hiciste allí, relata alguna...

MRF Por ejemplo una en la que se involucró directamente el MAM fue la de Herve Fischer⁵: la calle, ¿adónde llega? [Evento social imaginario, realizado

5 Herve Fischer (París, 1941), teórico-práctico del arte sociológico que ha presentado exposiciones-eventos en diversos países, en México organizó *la calle ¿adónde llega?* Evento social imaginario, planeado en cuatro etapas de 1982 a 1984. Museo de Arte Moderno, México, D.F. Es autor de varias publicaciones. Ver catálogo: *Herve Fischer, la calle, ¿adónde llega?*, Ed. Arte y Ediciones-México, 1984.

en el Museo de Arte Moderno. México 1983] Este cuate llegó y pensó que iba al museo de Quebec o de París, a las estructuras cuadradas y nunca pensó que en este país sus parámetros iban a ser superados 100 veces. Él pensaba hacer un experimento sociológico de qué tanto la gente puede entrar a un museo y qué tanto le interesa entrar. Entonces aquí abrieron las puertas y entró todo Chapultepec, y como todo Chapultepec entró, todos los artistas a los que invitó participaron de una manera sin cobrar, como que le ganaron los parámetros a este cuate. Estuvo padrísimo porque se comprobaron cosas que aquí ya se sabían. Eso de involucrar al espectador pues aquí fructifica y más en Chapultepec. También participé en el *Antihomenaje a Mathias Goeritz*, Helen Escobedo fue la que involucró a todos estos trabajos. Este acto era la designación para las gentes que iban a ver la obra de Mathias, que había sido *Harto* en algún momento, un artista de vanguardia en México, los parámetros eran muy diferentes y la acción que hicimos tenía que ver con eso, era una "desinauguración" para un artista que no le interesaban los homenajes pero que estaba ahí esperando que todos sus amigos lo recibieran y que lo volvieran a felicitar. Conocimos a Mathias, estuvimos platicando con él mucho tiempo, de sus ideas.

DM De Mathias Goeritz ¿Sabes de algún *happening* que haya realizado?

MRF Si no de *happening*, sí un intento. Hizo una vez una exposición que se llamaba *Los Hartos*, era un *happening*, porque exponían al artista con "h", una serie de valores que tenían la intención de comunicar a través de sus actitudes. Y también es un interés por incidir en el espacio pero para que ahí pasen cosas que desde el espacio estén planteando una manera diferente de ver teatro o de ver la danza o de interrelacionarse con una obra de arte. Sus ideas son hasta los 70, ideas más bien de espacio, de la motivación del color, la motivación del monumento, parámetros más hacia lo técnico y dentro de la estética visual más que de las actitudes. Pero él decía que sí había hecho esos *happening*...⁶

Siento que ahora es tan fácil treparte en esa actitud de performance o del artista conceptual que la gente joven se olvida de que es parte de un discurso y que es una manera de comunicar las ideas, creo que a veces salen cosas muy superficiales, porque es tan "rápido y tan fácil" y no hay gente que lo esté documentando.

Cuando SUMA también, a no ser Raquel Tibol y otras dos o tres gentes más, a la gente no le interesaba registrarlo porque le daba miedo entrar a las ideas que malconocían y que: "una bola de locos, borrachos, que no se bañaban y greñudos, los ponían a trabajar", entonces no hay un registro

6 Ver descripción de un *happening* de Mathias Goeritz en la entrevista de Manuel Felguérez.

real. Ahora 20 años después hay poquito más de intuición porque ya se ve el éxito mundial, pero tampoco hay una conciencia de los parámetros que en México se manejan. Y sí llega a ser importante en un momento dado, sobre todo como un registro histórico. Por ejemplo, los cuates que están ahorita en la escuela, ven la caja de Gabriel (Orozco) sin saber de SUMA y valoran el trabajo de Gabriel sin saber que ya se hizo aquí. Ha venido, de dos años para acá, mucha gente de Estados Unidos a investigar por qué Gabriel está ahí, o Rubén, dicen que no es posible que se den como entes solos, que debe de haber unos parámetros anteriores a ellos para que ellos puedan llegar a manejar eso, entonces vienen y caen con SUMA, los Grupos, y entonces se dan cuenta que es un trabajo lógico y coherente el que Gabriel esté trabajando ahí, o Rubén Ortíz.

DM ¿Qué opinas de la [posible] relación que hay de los estímulos, del alcohol y de las drogas con el desarrollo, no solamente del *performance* sino de muchas cosas.

MRF Tal vez del ritual, de los rituales, pero tal vez no tenga que ver con el *performance* no es intrínseco. No es: "si hay *performance* hay estimulantes", para nada. Sí influye, la [droga] de ahora es el éxtasis (tacha), y la masa y: "todos juntos brincando". La mota es más íntima, más de la naturaleza, el sol, el rito bonito. No sé, la coca también es muy de la discoteca, pero esas son cuestiones sociales, no nada más los artistas lo hacen.

Porque es gente que está interesada en sacar eso, qué fuerte y qué admirable que Ron Athey⁷ siendo seropositivo. Trabajar con lo que trabaja es educar, es crear conciencia, pero es un artista, le interesa comunicar. Francis Alÿs⁸, hizo un proyecto -le dieron una beca- donde iba a probar una droga diferente en cada ciudad e hizo un registro de esa gira por el mundo. Es un artista que está interesado en eso y

7 Ron Athey, artista estadounidense. Realiza *performance* grupal. Se ha presentado en diversos países y en México participó en el Cuarto Festival de Performance en Ex-Teresa Arte Alternativo en 1995 con la pieza: *Martyrs and saints. 4 Scenes in a Harsh Life [Mártires y santos. 4 escenas en una vida severa]* Athey expresa sobre el *performance*: "Idealmente, creo que el *performancero* muchas veces trabaja como médium, o como un chamán posmoderno y primitivo... Es una forma de arte reveladora y reflexiva sin bien ni mal". [Catálogo del Cuarto Festival de Performance, Ex-Teresa Arte Alternativo, CNCA-INBA, 1995]

8 Francis Alÿs (Antwerp, Bélgica, 1959), artista plástico que actualmente vive en México. Conocido por su pintura más que por sus acciones. Realizó *Narcoturismo/Copenhagen*, 5-11 mayo, 1996. "Caminaré por la ciudad" durante siete días, cada día bajo la influencia de una droga** distinta. El viaje quedará registrado en fotografías, notas, y cualquier otro medio que resulte apropiado." [Notas del artista: *Este proyecto trata de la experiencia de estar presente físicamente en un lugar, pero mentalmente en otra parte. **Dosis: suficiente para mantener un efecto continuo durante 14 horas por día.], Catálogo *Francis Alÿs Walks/Paseos*. Del proyecto *Travesías. Nuevos Escenarios: los 90*, coordinado y dirigido por los curadores Carlos Ashida y Patrick Charpenel. Ed. Universidad de Guadalajara, CNCA, INBA, Fideicomiso para la Cultura México/USA, 1997.

jugándosela, él sabe que puede volverse adicto con una sola vez, por andar siendo un artista intelectual... es la gente que se la juega y que quiere incidir en eso por algo personal.

casa-estudio
Colonia Mixcoac
10 de noviembre de 1997

Mario Rangel Faz, (México, D.F. 1956). Artista plástico [se considera conceptual]. Realizó sus estudios profesionales en la Academia de San Carlos, durante este período trabajó con el Grupo SUMA. Ha expuesto de manera individual y colectiva en México y el extranjero. Su producción comprende grabado, pintura, *performance*, escenografía para danza y teatro. Ha participado como jurado en concursos de *performance* y acciones multidisciplinares. Como coordinador editorial ha compilado el trabajo de varios artistas en diversas carpetas de grabado. Entre los reconocimientos que ha recibido están: Primer Salón de Dibujo, INBA, 1983 y VI Bienal Diego Rivera. Dentro de la labor educativa ha impartido cursos en la Academia de San Carlos, en el Museo Nacional de Arte, y el curso Aprendiendo a través del arte del Museo Guggenheim de Nueva York, en diversas escuelas públicas de la ciudad de México. Su obra se encuentra en colecciones públicas nacionales y extranjeras.

Martín Rentería

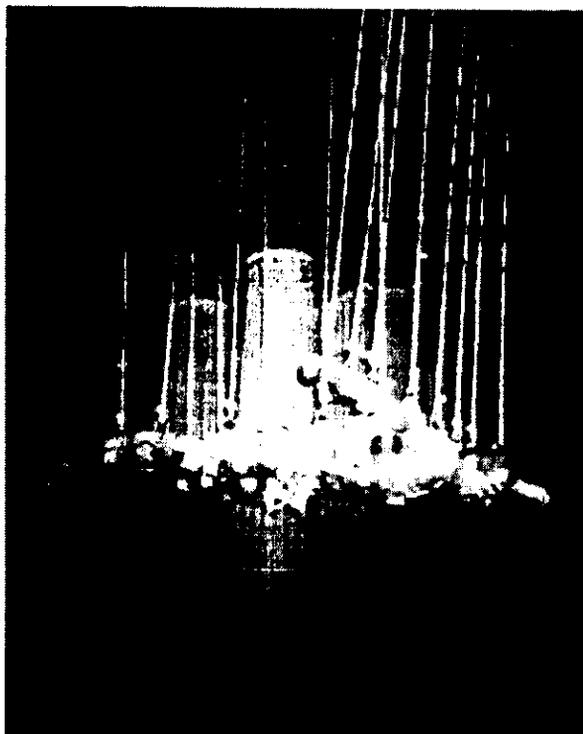


Foto: Charles Dreyfus

El *performance* es escaparate y laboratorio conceptual, es como un experimento en público

DM ¿Cuál fue tu primer acercamiento al *performance*?

MR La escenografía de las fiestas [familiares] y el acercamiento que tuve con las artes plásticas. Todo el mundo creativo fue condicionante para hacer propicio el desarrollo y explotar la visión particular como artista plástico. Mi acercamiento se dio por que trataba yo de entender. Vi el trabajo de Miguel Angel Corona, luego las Jornadas del *Performance* en el Museo Carrillo Gil en el 90. Entre más veía menos entendía: "A que no me entiendes"... Fue como empezar a interpretarlo de una manera muy personal, como una condensación de mis inquietudes sin tomar en cuenta lo que la gente decía, algo honesto, directo y personal, empezar desde cero.

Era salir de la familia que representaba la tradición, lo convencional. Yo seguía creando. El encontrar un medio alternativo que no se relacionara con el arte tradicional ni con la familia me atrajo bastante. Era como doble desprendimiento contra la artesanía, era experimentación pura. Empecé con papel *maché* llevándolo a otros parámetros. Luego fueron materiales industriales para alejarme de eso. Quería romper, quitarme tabúes. Fue divertido ir a tiraderos industriales, lo que la sociedad está desechando lo integramos al cuerpo, irónico, un sarcasmo.

La ambigüedad me gusta. Libertad absoluta para seguir adelante con las cosas que me divierten. He ido descubriendo más combinaciones hacia el arte, ramificación extensa y abarcar cada uno, sacarle jugo, explorar cada uno.

El *performance* es el escaparate y laboratorio conceptual. No me considero un profesional del *performance*, mis trabajos no son productos terminados, es como un experimento en público. Hay materiales, estructuras que me tienen fascinado y voy explorando con cada una de esas imágenes. El *performance* es sacar esas obsesiones y la investigación de esos materiales. Mis influencias son no conscientes, eso me agrada poderlo rescatar. Crecí con violencia, ficción, comics. Cuando salen todas esas influencias es como escarbarle al inconsciente, vivencias y las interpretas en lo consciente. De lo primero que vi fue Fura dels Baus [en México], del mundo del simbolismo, agresiones, hiperindustrializaciones. Yo estaba en una etapa de transición, quería salir de lo tradicional, encontrar nuevos caminos para hacer lo que quería, empezaba a experimentar con funcionamientos primitivos, para mí fue escaparate. De una gama tú tomas tus

propias ideas para desarrollarlas y me di cuenta de que no había límites, fue encontrar más opciones de las que tenía por mi educación cuadrada. Fue ver algo distinto. En ese momento empecé a salir, ver los conciertos *underground*, antros, exposiciones, eventos clandestinos, fueron parte de un cúmulo de vivencias que se gestaron en esos años [fines de los 80], ahí es cuando empiezo a crear algo más personal.

Las ideas en que baso mi trabajo son la decadencia, la destrucción, la enagenación, la manipulación, la hecatombe [película: *Cartas a un hombre muerto*] era como reconfirmar que lo que yo pensaba estaba correcto. Descubrí que mis obsesiones eran un macroespectáculo, me di cuenta de que sí valían. Al mismo tiempo la cultura subterránea del comic y el cine experimental, soy muy cinematográfico [y cinéfilo]; con la ficción es llevar las vivencias a la hiperrealidad, los medios, aparatos electrónicos día y noche. Muchas gentes, no precisamente artistas, hacían cualquier cosa y le llamaban *performance* y se nombraron performanceros. Yo me llamo artista experimental. La gran mayoría de los artistas hicieron dos o tres cosas y lo dejaron. Es parte de un proceso de formación. Hay muchos, pero paja. Con constancia y propósitos sigues adelante, tener propuesta plástica sólida. El *performance* es como una vivencia personal. El artista enfrentándose a sí mismo con repercusiones fuertes para el público. Hay una carga de energía muy fuerte que a veces puede afectar física y psicológicamente; como en el *body art*, actualmente en el *performance* hay mucho riesgo.

Mi propuesta es más alquímica, como retomar los fundamentos de la alquimia y asentarlos en mi propia manera de ver las cosas. Mis influencias son artistas como Tristan Tzara, Dadá, André Breton, Max Ernst; surrealistas, expresionistas, sobre todo los alemanes, el cine de Eisenstein me impactó muchísimo cuando lo vi. *El gabinete del Dr. Calgary*. Obras como las de Munch, esa fuerza. Siempre me ha llamado la atención el poder de la expresión, el trazo, la textura, la pintura y escultura, la expresión sincera con carga de sentimiento y que al verla te transmitan estas sensaciones tan fuertes.

Por otro lado mi obsesión es la ciencia, desde el punto de vista medieval y renacentista, obsesión por definición como artista e inventor. Esa influencia, el crear objetos inverosímiles, objetos con determinadas funciones, romper con cánones, cosas que no sirven para nada. Leonardo da Vinci no era consciente del *performance* o la instalación, pero para mí fue luz para hacer expresiones alternativas, ahora la influencia es definitiva.

Soy autodidacta, desde niño empecé a investigar. Diseñé métodos para robar libros, habilidad y técnica, todo un arte a través de la historia, el hurto, ingenio métodos y tecnología para crear maneras originales de bús-

queda de materiales, investigar, investigación antropológica y materiales extraños, indagar su historia encontrar su utilización. Ahora investigo con electromagnética, física cuántica, estoy empezando.

Utilicé energía cinética para el traje que presenté en X' Teresa, son energías alternativas. Descubrir diferentes formas de aplicación. En Europa sí hacen cosas así muy apegadas. Se ha perdido la tradición del artista-filósofo, eso es lo que admiro de Leonardo da Vinci y otros artistas, Galileo. Ramas desconocidas, eran investigadores, no dejaban las otras ramas del humanismo. Integrar ciencia y arte, no tendrían que haberse separado.

DM ¿Cuál es tu definición de *performance*?

MR Mi definición: experimentos en público. No hay definición clara. Creo que el *performance* tiene como definiciones libertad absoluta de la creación del artista con su entorno, con su cuerpo, utilizarte a tí mismo y utilizar los elementos que tienes en tu entorno, convertirlo todo en el "lienzo", en la materia prima, convertir al aire mismo, tu misma respiración, convertir todas las moléculas, el microcosmos que te está rodeando en ese momento en parte de una acción viva. Y creo que por definición tiene para mí esa connotación de búsqueda permanente, no es una búsqueda del momento. Es una serie de estados de catársis, creo que es muy válido experimentar por los caminos donde tú sientes que tienes que ir. Es más bien una acción intuitiva, el arte es cien por ciento intuición. Yo sí creo que el arte te nace y tú te dejas guiar. Cuando estás creando apagas todos los instrumentos y te dejas guiar por la intuición pura. En el *performance* es todavía más acentuada esta situación.

Hasta ahora mi trabajo ha sido como una especie de búsqueda de formas, de acciones, de atmósferas, yo no lo he considerado *performance*, aunque de alguna manera hay que llamarlo y se engloba o encasilla dentro de este género. Para mí son acciones experimentales donde te salen cosas malas y cosas buenas donde aprendes muchísimo, vas fortaleciendo poco a poco el camino guiado por tu propia intuición. Actualmente estoy entrando en otra vertiente que no sé a dónde me va a llevar, son acciones más cercanas al *performance*. No es que yo tenga la intención de llegar a hacer el tipo de *performance* retórico tradicional sino que, a partir del año pasado [1996] empecé a trabajar más conmigo mismo que con las formas, rollos más intimistas que tienen que ver con mi realidad actual, con mis sensaciones, sentimientos, angustias y todo eso transformarlo en acciones rituales que de alguna manera pretenden "lavar" un poco, hacer una especie de sacrificio purificadorio, romper con este lastre que vienes arrastrando y salir como el Ave Fénix. Y este año comienzo un nuevo cambio,

es como dejar un poco el ritual de purificación y enfocarme más a explorarme como persona.

DM Tú tienes una especie de éxito, digamos, comercial, sí, cobras tus acciones en el extranjero, pero ¿De qué puede vivir un artista del *performance* en México?

MR Es muy difícil, no solamente en México, en todos lados. La experiencia que yo he visto de los super ídolos, "vacas sagradas" en Europa, viven de los festivales. Afortunadamente hay mil festivales y demasiados lugares donde se puedan presentar, entonces tienen como saturadas las agendas y pueden estar haciendo acciones. Eso, creo, es nuestra "misión", de repente cuando empezamos a crecer y a tener más dinero, más opciones, más fama, seguir generando más foros, más oportunidades, seguir abriendo caminos para toda la gente que viene no solamente atrás sino a los lados y para nosotros mismos, poder hacer de este tipo de movimientos una forma de vida. Independientemente del *performance* yo he logrado crear toda una imagen en torno a mi estilo de hacer las cosas. Tengo la oportunidad de trabajar en comerciales, en video, en cine, en editoriales, en hacer desfiles de moda, y el *performance*, siempre tengo oportunidades. En este momento, afortunadamente, me estoy cotizando mucho, no sé otros, pero yo cobro actualmente [oct. 97] alrededor de 10 mil pesos por *performance* y en el extranjero en dólares, un poco más, estoy dentro del medio cultural, porque dentro del medio comercial es otra situación. Yo sí estoy muy interesado en generar opciones y espacios para darle mayor impulso a la gente para que ésto sí se vuelva una forma de vida, una manera de poder subsistir profesionalmente y no algo esporádico.

Y por otro lado integrar las investigaciones que he estado haciendo en torno a rollos de física, química, astronomía, todo este tipo de cuestiones. Y no es que vaya a hacer cosas así super fastuosas, sino empezar a asentar cosas que son complejas como el conocimiento, por ejemplo, de la relatividad del universo, las definiciones de la cuántica y... asentarlos en pequeñas acciones sencillas, fáciles de entender, divertidas y que tienen una relación con la vida cotidiana. Eso es algo que me interesa mucho y en lo que me voy a basar.

DM Un *background* de investigación. Y partiendo de que el *performance* a fin de cuentas es una experiencia que compartes con la gente, es como una síntesis de todas las experiencias que hasta el día de hoy en la mañana has vivido. No es como hacer un cuadro ahora y presentarlo dentro de dos años... Esa es una de las cosas del *performance*, tú estás aterrizando una cosa que estás viviendo en ese momento, es una síntesis más aguda de parte del artista, como un enfoque muy rápido, una asimilación aceleradísima, como dices, del entorno, de lo que estás viviendo porque: "El arte viene del arte" entonces, el artista de la acción está constantemente captando y no con for-

mas sino un todo junto, el sonido, el sabor, el olor, el movimiento, todo [lo que puede]. Se me hace mucho más complejo, es como una vivencia única. Y bueno, como dice Raquel Tibol, al público actual ya no le interesa llevarse el objeto a su casa, le interesa vivir el momento, esa experiencia.

MR De alguna manera el *performance* es una satisfacción inmensa, cuando terminas la acción la gente invariablemente pregunta: ¿qué significa? porque no es algo narrativo, definitivamente. A mí no me gusta dar volantes o folletos o cuestiones explicativas donde hay datos, no. En entrevistas sí digo, pero en vivo, a mí me interesa más que la gente vea el producto conceptual que se está presentando en ese momento y en principio les impacta más la imagen, se les queda super grabado. Cuando tú le das a la gente una serie de imágenes, que no tienen una concordancia, digamos, dentro de parámetros lineales, la gente comienza a cuestionarse toda clase de cosas y primero están como en un estado de nerviosismo. Lo primero que quieren saber es ¿por qué, qué significa eso? y si tú no les das los elementos, -aunque los tienen enfrente- por escrito lo que es y para qué es y cómo tiene que reaccionar, la gente entra como en *shock*. Al mismo tiempo eso los hace empezar a desentramar esta especie de maraña que ellos mismos se van creando y empezar a crear sus propias historias. Eso me ha causado a mí mucha satisfacción en varios eventos porque **la gente tiene una capacidad de respuesta fantástica de interpretar y de convertir en suyas como parte de su experiencia personal las imágenes que están viendo**. Eso me pasó en un evento muy gratificante que fue, el único *performance* que he hecho en el Zócalo, yo iba jalando como una instalación con ruedas, unas cadenas, desde X'Teresa hasta el Zócalo y dentro era una burbuja de plástico, donde iba un personaje conectado a unas bolsas como de suero que iban conectadas a las coyunturas del cuerpo. Esta acción se llamó *Venoclisis* y era como una especie de trayectoria por el calvario, algo así. Durante todo el trayecto se iba juntando cada vez más gente y había una persona que insistía constantemente en preguntar qué era lo que significaba esta acción, entonces entre más seguía caminando le decía yo, que lo que significaba era lo que ella interpretara de la acción misma, era una señora como de unos 60 años, de recursos mínimos, supongo que tenía un puesto por ahí en el centro, una señora que no sé si era limosnera porque tenía todo el tipo, en lugar de estar pidiendo limosna iba caminando junto a mí durante todo este trayecto y cada vez se iba juntando más y más gente, en pleno Zócalo. Era muy divertido que toda la gente de seguridad presidencial iba con *walkie-talkies* abriendo paso, así como muy aparatoso y ella no se despegaba, seguía caminando y caminando y seguía insistiendo: "¡pero... joven! ¿Qué significa ésto?" Señora, usted véalo, intérpretelo, es lo que usted quiera que sea. Al final, ya que terminé la acción, di la

vuelta a la bandera y pinté unos símbolos en el piso, que era como una unificación entre las religiones, la fusión de la prehispánica y católica, la señora se me acercó y me dijo: "joven, ¡ya entendí! ¡ya entendí!". Y yo me quedé así... Esta señora tiene una mejor interpretación que la mía de la acción que yo estoy haciendo. Me pareció fantástico, porque es una acción personal que a mí me interesa que pueda convertirse en parte de la experiencia personal de cada gente y lo convierta en algo suyo. Es parte de una vivencia y da pie a muchas otras cosas a partir de esa serie de imágenes que los movieron, los forzaron a pensar y a interpretar. Ha habido gente que después de mucho tiempo vienen y me dicen- oye, sabes, esto que vi hace equis años todavía lo traigo en la cabeza y todavía estoy dándole vueltas y pues yo creo que es esto, esto, y esto...

DM En este sentido hay algo que a mí me inquieta mucho, el arte efímero es totalmente relativo porque una acción que dura un minuto puede ser tan permanente que te marca para toda tu vida. Y en cambio una obra, que no es efímera, a lo mejor es tan mala que jamás te vuelves acordar de ella en la vida.

MR Yo sí estoy totalmente de acuerdo en que el *performance* es como una especie de dualidad de creación. Por un lado te estás utilizando a tí mismo, estas utilizando los elementos que tienes a tu alrededor para crear una obra efímera que es la acción misma, de la vida misma en el momento real, es una acción real en tiempo real, y por otro lado, digamos, es que tú estás grabando esa imagen en el consciente y en el subconsciente del espectador, entonces estás provocando. No es como ver la tele o el teatro sino estás provocando una especie de reacción psicológica, que cada quien va a reaccionar de diferente manera sobre este tipo de detonadores o de motivaciones que cada gente lo va a interpretar, tal vez como decía Alejandro Montoya, a mucha gente le va a dar mucho coraje o se va a guacarear, mucha gente se va a traumar, o tal vez resuelva algunos problemas o simplemente se quede en blanco. Pero siente por dentro algo que no sabe qué es. Eso es algo muy valioso de la acción del *performance* que creo que pocas ramas del arte pueden provocar tanto. Si eres realmente sensible igual lloras con una pintura, con una escultura, con un ballet, etc. pero el *performance* se mete más contigo, se mete más en la psique del ser humano porque está hablando de tí como ser humano verdaderamente.

Y lo que es bellissimo es que hay un espacio intermedio entre el artista como creador de esa "atmósfera momentánea efímera" y el espectador. Se crea un puente donde suceden muchas cosas y entre ese puente unidireccional va a cambiar mucho lo que tu vayas a recibir de lo que estoy dando, y eso es muy interesante. Son filtros que de alguna manera cada

persona tiene de acuerdo a sus vivencias, cada persona te recibe a tí de diferente manera, pero tú te estás dando, lo mejor o lo peor, equis, pero te estás poniendo en tela de juicio, te estás desnudando del alma, creo que eso en el *performance* es algo tremendo y dejémonos de retóricas, y dejémonos de todas esas tonterías. El *performance* es la carne viva, es algo real, es algo que sale de lo más profundo del alma y no es que sea la acción de *performance* sino simplemente es un artista comunicándose con el mundo, un ser humano sensible comunicándose con otros seres humanos, llámesele *performance* o como tú quieras etiquetar, la acción está ahí, es lo que yo verdaderamente creo que tiene la fuerza de la acción del *performance*.

DM Recuerdo ahorita una frase de Felguérez: "si quieren comunicar, entonces que ponga su concepto en un papel y yo lo leo, es más fácil..."

MR Yo creo que son cosas muy diferentes, ¿cómo puedes expresar lo inexpresable en un papel? Hay cosas que ni siquiera con palabras las puedes decir, menos escribirlas. Hay cosas que simple y sencillamente, en la calle puedes llegar a ver alguna acción involuntaria que verdaderamente te conmueve hasta las lágrimas y que es indescriptible lo que sentiste, es difícil. Para mí es extremadamente difícil poder poner las cosas en términos tan tajantes, tan fríos. Yo creo que el *performance* es difícil. Creo que de ahí viene esta dificultad tan tremenda de su definición.

DM No se deja "encorsetar", en el momento en que se pueda poner en una cápsula ya valió...

MR De hecho no solamente sucede aquí, sucede en todos lados. Recuerdo mucho, en el Festival de Budapest platicábamos de esta historia de las entrevistas, muy divertido, cuando te entrevistan y empiezas a decir tontería y media, pero en lo que coincidíamos todos es que, aquí y en China, -éramos de mucho países-, era al responder ¿Qué es el *performance*? -en todos lados todo mundo pregunta eso-. Cada quien lo inventa de acuerdo con su propio concepto porque realmente nadie sabe exactamente qué onda, porque a final de cuentas el *performance* es algo tuyo, algo personal. Independientemente de que lo etiquetes como *performance*, es esa misión, donde tú estás entregando y por eso hay cosas tan extrañas, de repente tan radicales que nadie sabe ni qué está sucediendo. Creo que lo más rico es no tratar de obsesionarse en entenderse. Es tratar de comunicar el sentimiento del alma del interpretante y sentirlo, conectarse en ese cuerpo, hay cosas que... Sí, es un acto catártico y esa catarsis que tú provoques como artista definitivamente de alguna forma logras que la gente también entre en esos estados catárticos. La agresión no necesariamente es salpicar sangre, pegarle a la gente, etc., a veces pueden ser cosas tan sutiles, tan increíblemente sutiles que puedan conmover a la gente.

DM ¿Puedes dar un panorama general brevísimo de lo que viste en Europa en tu reciente visita, qué líneas están siguiendo y con respecto a México?

MR Respecto a México, creo que es una verdadera desgracia que no haya apoyo de parte de los medios oficiales cuando hay un interés tan grande por parte de las instituciones europeas de ver qué es lo que están haciendo los artistas mexicanos. Aquí llegas con tu invitación y solicitas un boleto de avión, ¡Uff!, y meses después te dicen que no, eso se me hace lo más ridículo, lo más absurdo, definitivamente debería darles pena, esa situación da pena ajena.

Por otro lado la gente [en Europa] por la cuestión del cambio de milenio, está regresando mucho a la naturaleza, toda la tecnología se está convirtiendo en un elemento para rescatar la naturaleza desde la Fura dels Baus¹ con su *performance*: *Manes*, que es algo totalmente natural, desnudos, telas naturales, madera, cosas de metal, agua, fuego y tierras se está regresando mucho a lo ritual, a trabajar con las cosas naturales que tienen que ver con la invocación, de los espíritus de la naturaleza y ver al hombre, verse a uno mismo como parte de un todo. Por otro lado, la otra vertiente muy fuerte es el desbordamiento de la tecnología, la robótica, el trabajar con las computadoras conectadas a los robots y conectadas a diferentes sistemas que hacen la contraparte absoluta, la frialdad de la urbanización, de la sobretecnologización contemporánea. Básicamente son las dos vertientes muy fuertes de lo que están trabajando la mayoría de la gente que está haciendo *performance* en Europa.

DM ¿Hubo algo que te haya movido, que te haya gustado, que te haya parecido especial?

MR Tuve la inmensa fortuna de ver, -más bien es arte en la calle- al grupo Royal De Luxe. Son muy conocidos, estuvieron a punto de venir a México en el 92, no pudieron por falta de presupuesto, no hubo apoyo suficiente. Tienen un espectáculo con un gigante de 12 m. de altura, el gigante va caminando, realmente caminando, por las calles de Barcelona, con unas grúas enormes, el gigante está totalmente articulado de pies a cabeza, entonces mueve las manos, camina, mueve los tendones, los pies, es perfecto, los ojos tienen un sistema neumático que con una computadora desde abajo los va manipulando. En el momento en que el gigante "está cansado", le sacan una silla y el gigante se sienta, le quitan los zapatos y mete los pies en una palangana con agua caliente. Adelante va un camión gigantesco con un equipo de música, con planta eléctrica portátil. Un espectáculo impresionante, maravilloso. Por cierto, -te voy a regalar- había un

1 *Performance* presentado en 1996: "Espectáculo-compendio de La Fura, una autocita, un regreso a los orígenes." Art. *La Fura dels Baus. La fiera domada*, Anton, Jacinto. Rev. El País Semanal, España, Núm. 1046, 13 de octubre 1996, pp. 54 - 60

cañón donde metían postales y luego las disparaban, eso es un documento real, porque las postales hasta huelen a pólvora y están todas quemadas, son para enmarcarlas, son documentos históricos. El gigante sale de la Pradera de Gaudí, caminando por todo el Paseo de Gracia hasta la Torre de Colón, se sube a un galeón, una mujer empieza a cantar un área y el gigante se empieza a alejar en el barco, y empieza a salir del mástil una llamara-da, humo rojo y va dejando la estela mientras la mujer canta. Una grúa, lo carga y lo pone en el barco, algo increíble. Yo había visto un video de cuando se presentó por varios días en el sur de Francia, el gigante caminaba por las calles y en la mañana aparecía, por ejemplo, un coche con un tenedor gigantesco clavado en el techo, luego otro coche metido en un poste, otro coche con la huella del pie exactamente. Entrevistaban a la gente: ¿Qué pasó anoche? ¿Creen que el gigante se haya realmente levantado? y la gente decía: "No, no es posible", pero de repente como que lo pensaba. Una producción tremenda, impresionante, una inversión gigantesca, es un espectáculo fantástico.

- DM Debe ser una experiencia muy alucinante, precisamente fantástica, porque te sientes como hormiga.
- MR Como un Gulliver, liliputense. Es difícil describir lo que sientes al verlo caminar, ir caminando a su lado, toda esta parafernalia, es un espectáculo impresionante...

Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec
12 de abril de 1995 y 2 de octubre de 1997

Martín Rentería (México, D.F., 1965). Artista plástico. Realizó estudios de video, fotografía, dibujo, escultura, pintura, dirección escénica, joyería y diseño de modas. Investiga en forma autodidacta sobre: física, neumática, hidráulica, anatomía, mecánica, historia de la alquimia, etc. Ha participado en diversas exposiciones colectivas y acciones en festivales internacionales de *performance* en México y el extranjero. Ha incursionado en varias ramas del diseño, tales como: moda y moda alternativa/experimental, comercial y publicitario, de espectáculos, de video clips, de TV, de teatro, museográfico, etc.

Carlos Rush

Foto: Germán Camero y Flavio Forcetti



Rave, droga y performance

DM Tú empezaste a hacer *raves* en México ¿Cómo lo hiciste y por qué incorporar al *performance*, quiénes los hacían?

CR La droga o los estimulantes que se usan en estas fiestas duran mucho; lo mínimo en una persona sana se pone a volar son cuatro o cinco horas, tranquilito; muy diferente a un cigarro de mariguana que te pone a viajar una hora, o un pase de cocaína que te pone a viajar media hora. Esto es de larga duración y por lo mismo se buscó cómo hacer que las fiestas tuvieran cosas distintas, fue una búsqueda de entretenimiento de largo alcance, de larga duración, por eso empezó a haber *performance* que es lo que define el artista Martín Rentería: "arte en movimiento." Hay *performance* que duran 10 min. y otros que pueden durar hasta tres horas. Hay *performance* computarizados, puedes dejar tres cassettes metidos en una computadora y pueden durar seis horas...

Estas artes comenzaron como respuesta al teatro o respuesta a la danza, como una fusión multimedia de corrientes artísticas que se reunieron dentro del *performance*. Ahorita hay algo nuevo que, no sé, viene de Inglaterra, acaban de venir al Teatro Metropolitan, lo definen: no es teatro, no es *performance*, no es danza es otro rollo. Yo lo sigo viendo todo como multimedia, desde Lumière, todo esto es multimedia y entre más se fusionen cosas, seguirá siendo multimedia, cada quien le pone el nombre que quiere.

DM ¿A quién invitaste para hacer *performance* cuando lo incluiste en tus eventos?

CR A los chavos de teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, tienen sus propias propuestas, muchos encontraron la manera de expresarse por medio del *performance*, porque rompes el asunto, no es una obra de teatro formal, entonces no forzosamente tienes que seguir un guión equis. Se empiezan a invitar porque esto arranca muy *underground*, es un movimiento subterráneo, lo que se llama alternativo.

DM Cuéntanos de los *raves*...

CR El movimiento *rave* tiene unos 20 años en Europa y en México diez años más o menos. Todo empezó con un grupo en Alemania que se llama *Craft Work*, fueron los primeros chavos que hacían música por computadora, por medio de lo que se llama *sampleos* y mezclando discos que ya estaban grabados. Se puede decir que es 50% de elemento humano y un 50% de elemento totalmente máquina, en español así se le dice a la música *tecno*, o también música electrónica. También en Japón hay este movimiento.

Está muy criticado porque se le asocia con “desviaciones sexuales”, con droga, pero es una forma de catarsis, finalmente es un festejo, es una fiesta donde se baila, se platica, se va a conocer más gente. Aquí en México está muy desprestigiado, además, porque es una cosa que viene de afuera y porque tiene la costumbre de acabar a tempranas horas de la madrugada o a veces prolongarse hasta tres o cuatro días...

DM ¿Puedes describir cómo son estas drogas que utilizan?

CR Las drogas también son algo muy avanzado, no es la droga común como podría ser la mariguana o hasta incluso la cocaína. Lo que se usa en el rave, son dos: una es la anfetamina, que es un químico, un acelerador del sistema nervioso. Y el otro es el ácido, ácido lisérgico, extracto que es un compuesto de químicos mezclados con la psilocibina¹ del hongo y con la amapola. Son cosas que te aceleran mucho y que básicamente están diseñadas para que tú rindas más en la fiesta, en cuanto al baile, en cuanto a la comunidad y son muy raros. Por ejemplo el *Ecstasy* [éxtasis], que es una de las anfetaminas más conocidas en este tipo de eventos y por las que hay más demanda, es una mezcla de químicos que acelera el sistema nervioso y te provoca una sensación como de orgasmo². Es muy raro, porque las mujeres ya no necesitan de los hombres y viceversa, nadie de nadie, porque ya te provoca una sensación de “éxtasis” precisamente, por eso el nombre y también es conocida como la Tacha o la X, por eso la generación equis se identifica mucho con la Tacha, es la generación de fin de milenio, de fin de siglo, por eso es la última letra del abecedario [sic] y a la vez es un tache, una tachuela, así también se le llama.

DM ¿Cómo se consume?

CR Son dos modalidades, la tacha normal que viene de dos lugares, la mejor es la holandesa y la segunda de más calidad es la española. Son fabricadas en laboratorios muy específicos, porque llevan químicos. A veces son vitaminas que son sintetizadas a tal grado de amplificación, por ejemplo la

1 Psilocibina: “Sustancia activa alucinógena que se encuentra en el hongo *Stropharia Cubensis* y en numerosas otras especies”./ “Mi argumento es que la mutación producida por componentes psicoactivos en la dieta humana temprana influyó directamente en la rápida reorganización de las capacidades de procesamientos de la información del cerebro. Los alcaloides de las plantas, particularmente los compuestos alucinógenos como la psilocibina, dimetiltryptamina (DMT) y harmalina, pueden ser los factores químicos de la dieta protohumana que catalizarán la emergencia de la autoconciencia humana. La acción de los alucinógenos, presentes en muchas plantas comunes, mejoró nuestra facultad de procesar la información o sensibilidad ambiental, y por lo tanto contribuyó a la repentina expansión del tamaño del cerebro humano.” McKenna, Terence, *El manjar de los dioses*, Título original: *Food of the gods. The search for the original tree of knowledge*. Ed. Paidós, Barcelona, España, pp. 316/49

2 “Al ser la psilocibina un estimulante del sistema nervioso central, cuando se toman dosis ligeramente superiores, tiene tendencia a producir agitación y estimulación sexual.” *op. cit.* p. 51

vitamina B, que te provoca también un estallido. Viene en cápsulas: amarillas (la holandesa) y azules (la española).

También están los papeles que son los ácidos, estos sí son muy peligrosos porque se fabrican, -también la tachuela- de manera industrial. Es muy peligroso porque a la hora de que la máquina está haciendo las dosis, se puede dar el caso de que vaya más de lo debido, sobre todo cuando terminan una serie y empiezan otra. Es a nivel bioquímico, si se pasa una milimicra de la dosis, es demasiado fuerte y por eso vienen las quejas de que muchos chavos se han quedado, porque por desgracia así es.

No estás completamente loco pero como que ya estás en otra frecuencia, te desfasa totalmente la personalidad, te altera el sistema nervioso, pero es divertidísimo. Es una alegría garantizada, es una puerta falsa, pero es una alegría garantizada. Estés como estés si tú ingieres uno de esos estupefacientes o enervantes, la alegría y el orgasmo son totalmente garantizados.

DM ¿Cómo se ingiere? La cápsula te la tomas, ¿y el papel?

CR El papel viene como chinampinas, son muy discretos, muy pequeños, por eso está tan de moda y ha pegado tan fuerte, ha invadido a todo el mundo porque viene por plantillas que se compran en Los Angeles o en Miami. Vienen como timbres postales pero más chiquitos, del tamaño de una chinampina, igualito y traen diferentes dibujos, hay *Bart Simpson*, *Peace and Love*, *hormigas*, *Blue Points*, *Puntos de arena*, hay una infinidad y según el dibujo es como te sientes cuando lo ingieres. Tomas el papel y te lo pones debajo de la lengua, entonces se absorbe. Esto viene de los 70, bueno desde mucho más atrás, desde los científicos nazis que jugaban precisamente con los estupefacientes, tenían equis cantidad de conejillos de india para hacer toda clase de experimentos. Hubo un famoso grupo de doctores, uno de ellos en especial, que perfeccionó el LSD, desde finales de los 60, principios de los 70 y se perfecciona a finales de los 80, ya con la producción industrial que son las plantillas que tu compras por un dólar en Estados Unidos y aquí se venden en México hasta en 200 pesos... una planilla trae 100 dosis, te cuesta 80 dólares ¡imagínate!

DM Se asocia con lo neonazi, ¿qué tanto es cierto?

CR Es cierto, el ácido viene de los científicos de los campos de concentración que empezaron a experimentar hasta que descubrieron las partes erógenas del cerebro y encontraron una substancia que las ataca directamente. Pero curiosamente esto tiene su contraparte en la India, que es, tú puedes llegar al mismo estado de éxtasis que es lo que buscan las religiones hindúes, el éxtasis pero por medio de la oración y la meditación, que no es sencillo, puedes llevarte horas, días, años.

- DM Es una fusión de las dos cosas, es una síntesis de lo neonazi con la onda meditación de la India...
- CR Es una fusión, pero la cosa es tomar lo bonito y lo bueno de las corrientes, lo que pasa es que neonazi, quién sabe. Viene de Alemania por la electrónica del desarrollo que se dio, por la idiosincrasia de los alemanes y su superación, pero nada que ver con Adolf Hitler ni antisemitismo ni nada de eso.
- DM Pero sí tienen esa idea de que es exclusivo.
- CR De que no toda la gente es igual. Por ejemplo, hay lugares en México muy exclusivos, pero muy exclusivos como el Club 69 y el Pervert Lounge, que no es una disco bonita, es un garage pero donde están los DJ's que acaban de llegar de Nueva York, que traen lo último, entonces es el privilegio, es el *plus* que te ofrece este movimiento, que tú estas oyendo lo recién salido del horno de París, de Tokio, de Berlín, de Nueva York y de Chicago.
- DM En cambio el *metal* es la contrapartida.
- CR Es violento, es de protesta, el tecno es de armonía; el *punk* y el *metal*, *grunch* y el alternativo están encabronados, es furia, finalmente también quieren alivianarse pero lo buscan de otra manera....
- DM ¿Cuánto tiempo dura el efecto de una dosis?
- CR Depende, a una persona físicamente y emocionalmente fuerte y sana, le dura unas cinco o seis horas mínimo. Acaban de salir los *Men in Black*, de la película y traen el símbolo del átomo, y te ponen como Einstein la primera hora, la segunda eres Mozart y así; es una garantía de autoseguridad y autoestímulo, es una euforia que te garantiza todo eso.
- DM ¿Todo esto es legal o todavía no?
- CR En Holanda es legal, totalmente. Allá, por ley la gente tiene un nivel educativo desde la primaria. Los que quieren ir por la derecha o por la izquierda toman esa decisión y hay lugares para que se vayan, incluso, a inyectar heroína, la que ha invadido a Europa terriblemente. En México no se conoce mucho todavía, pero ya empieza a producirse aquí...

Los *raves* empiezan como fiestas particulares, esto arranca como: "Te hablo por teléfono y nos vamos a ver en mi casa" y ahí arranca todo. Esto viene de Inglaterra, la palabra *rave*, viene muy asociada al *reich* y al *rave* que significa ondas, que se asocia con el cosmos, es una visión cósmica, aparte se fusiona con las computadoras, con toda la ola cibernética que hay y con lo de los 80 que son los DJ's, ibas a una fiesta o a una discoteque famosa, por su personaje que estaba cambiando los discos, que es lo que se conoce como D.J. o programador musical. En Estados Unidos y en Alemania hay una verdadera fiebre. Algunos llegan a cobrar hasta dos mil dólares por 40 min. de mezcla y la gente ya sabe quiénes son. Llegan a tener una sensibilidad, un conocimiento y una sincronía tal para poner la música, que la gente los

sigue como se sigue a un artista que toca el violín, es exactamente lo mismo para el grupo de gente que le gusta el acetato o el CD.

D.J. Chrysler hace *performance*, es el número uno de México, es un chavo con una sensibilidad que la verdad te preguntas ¿por qué tiene el don o la sensibilidad o tiene la facilidad de trastornar así a una multitud? El chavo llega con su maleta y empieza a cambiar discos y a combinar música de tal manera que pone a 10 mil personas a gritar y a desnudarse... en una euforia total.

El primer *rave* que hice fue en el Foro 87, en la Ciudad de México, fue como en 89-90. Empecé a hacer fiestas particulares sin cobrar, para mis amigos.

DM ¿En qué momento incorporaste el *performance*?

CR Yo tenía mis amigos que estaban enterados de toda esta locura, nos unía esto de conocer lo que estaba pasando en Europa. Nos juntábamos, era la *Happy Family*, éramos del Liceo Franco Mexicano, del Colegio Alemán, del Americano, del Colegio de la Ciudad de México todos vivíamos cerca, en Anzures, Tecamachalco, Lomas, niños, se puede decir, "bien", chavos que iban seguido a Alemania, a Francia, por sus familiares, por sus relaciones, por que tenían dinero.

Algunos ahorita siguen en teatro y en esos días ya empezaban a hacer sus trompitos desde chavos y se nos ocurrió subir unos maniquís en el foro y traspasarlos con una sierra eléctrica, hicimos eso y a la gente le encantó (92). De ahí surgió el rollo de que independientemente de que vas a echar unos tragos y a platicar, también hay una especie de obra de teatro, un *happening*, algo que está pasando. Metíamos espías dentro del público: tú tenías una persona al lado y luego esa misma persona se disfrazaba y a la hora que volteabas tenías una criatura que no era la persona anterior, son cosas con las que no te topas todos los días, era como romper un poco con lo de siempre.

DM ¿Cómo se detecta físicamente que estás en un estado así?

CR Estás super contento, como Jack Nicholson, el Guasón con una sonrisa de oreja a oreja, estás super contento, feliz. Hay mucha distorsión del tiempo, distorsión de los colores, "masticas" la música, la ves, no nada más la oyes porque los sentidos se voltean totalmente. Yo mastiqué la música, muy raro, veía los colores, los oía por decirlo así, todo es al revés, el tiempo, puede pasar un minuto y para tí pasaron 6 horas, o viceversa, la percepción es totalmente relativa, es algo muy extraño.

DM ¿Los que hacían *performance* estaban bajo estos efectos?

CR Algunos sí, como en todas las áreas, y también va a haber gente que esté jalando cocaína o esté metiéndose la cosa más rara, peyote, no sé, hay gente que se mete de todo...

DM Esto con relación al [movimiento del] Chopo, cuáles serían las diferencias?

CR Hay una diferencia muy fuerte. El Chopo podía ser el *Ciber Punk*, el *Metal*, son los chavos bandá, chavos más populares, -no me gusta decirlo-, pero sí, no se por qué, ellos tienen otros gustos. En cambio el *rave* es algo que brilla por refinado y el otro brilla por violento. Por eso el rollo *rave* y el rollo electrónico y el rollo *Dance Trans* y Hip-Hop se asocia mucho con los homosexuales, con las lesbianas, porque es algo muy estético, que parece delicado, algo que es todo lo contrario del Chopo, donde es más rock, más metales, más chavos banda. También se intercambian discos, música rara, incluso hay grupos todavía más raros que todo esto del *Punk* y del Cibernético. Acá todo ese asunto es un rollo más alternativo, por ejemplo, había un grupo que ya no existe que eran los Psicóticos y otro que se llama Las Ultrasónicas y son chavos que rinden culto a la psicodelia, que también tiene mucho que ver pero no llega a ser ni electrónico ni tampoco rock, es como un punto intermedio para chavos que también se traen discos y acetatos de Estados Unidos, cosas muy raras que incluso en Estados Unidos son cosas muy raras. Entonces aquí lo más importante es que sea raro, que no cualquiera tenga ese disco, que es un disco pirata incluso, por ejemplo [el grupo de rock] U2 cuando arrancó, ahorita ya en México es una fiebre porque ya es una fiebre en todo el mundo, son Los Beatles de ahorita.

DM ¿Cuál es la diferencia con el Chopo en cuanto a las drogas que usan?

CR La gente del Chopo tiene acceso por ejemplo al alcohol, y en el *rave* es prohibitivo el alcohol, porque tú entras en el asunto del ácido, en el de la anfetá y ni siquiera te dan ganas de beber, ya estás en un total estado eufórico orgásmico. En el Chopo hay un culto por el alcohol y por la mariguana, aquí es todo lo contrario, aquí es algo más tecnológico, más... aunque los dos son búsqueda espiritual y de varias cosas pero ésto es mucho más moderno, no sé si moderno, pero es más sofisticado, sí porque es lo último en tecnología de la droga. Se bebe agua, es una, y dos el famosísimo *smart drink*, lo que se llama la bebida inteligente, que es un cóctel de frutas, de hecho el verdadero *smart drink* tiene que ser con fruta fresca, es como un licuado de frutas, con complejo B, que es una vitamina y a esto se le agrega una especie de mucosa, un compuesto que hace que tu cuerpo la asimile, incluso se pueden comprar las dos opciones que son el Catovid o el Glutafos, que son complejos vitamínicos que te prenden si te tomas seis o siete, te pones como si hubieras jalado cocaína y no te haces tanto daño, finalmente si abusas todo te hace daño. La gente del ácido y la anfetá y la tacha se siente muy sana porque no deja cruda es algo muy engañoso. No te deja la cruda de un cuarto de tequila, ni el hambre de un cigarro de mariguana, ni el dolor de cabeza de la cocaína, es algo muy loco, te sientes

incluso limpio. Las primeras dosis sientes como los poros de tu cuerpo expulsan una energía, teóricamente negativa. Realmente la verdad es que es un venenazo, es un tóxico fortísimo, hay un momento en que te desfasas totalmente de tu personalidad, de tu realidad y te puedes volver loco, alucinado, es muy peligroso la verdad. Aparte otra diferencia es el costo, en Estados Unidos, como lo hacen allá, es baratísimo, cuesta un dólar, son como dulces.

DM ¿Dónde se vende?

CR En los barrios, en cualquier barrio desde los muy *high*, como las pizzas, puedes pedirlo hasta por teléfono...

DM ¿Y aquí en México?

CR En los eventos, siempre se sabe quién es el personaje que anda cargado. Nosotros los empresarios en los eventos, yo pongo un letrero que no se aceptan drogas, incluso se maneja en la publicidad, no drogas y no violencia. Ahí también hay una diferencia entre el Chopo y el movimiento tecno. El tecno es como delicado, no hay *slam*, que es empujarse violentamente, que es como un elogio a la violencia. El rollo tecno es más sexual, cien por ciento de atracción sexual, que acaba desviadísimo, por el mismo rollo de las drogas, a las chavas les empiezan a gustar las chavas y a los chavos, los chavos, se hace un revoltijo ahí. Quién sabe qué cosas ataca, ya por ahí de las 11 de la mañana del día siguiente la gente ya trae un estado eufórico tan tremendo y total que muchos se quitan la ropa, no pueden soportar estar con ropa. Te dan ganas hasta de quitarte la piel con esos estimulantes, porque sientes mucho la energía, es una energía eléctrica, por eso es electrónica, electricidad, como mil watts de potencia, es como un rayo ¡pum! pero continuo, es muy extraño. Pero es fascinante, y más si son chavos de 16, 17 años, que les sobra energía como que por ahí se dirige. Después de eso se baja un poco esa energía extra que a todos los jóvenes les sobra.

Esto que inició como un movimiento que empezó de boca en boca, se vio que era tal el negocio que se hicieron empresas que no pagaban impuestos y a rentar Reino Aventura. Se llegó a rentar hasta la Plaza de Toros México, de querer rentar el Estadio Azteca. Hasta donde yo tengo entendido el *rave* más grande que ha habido se llamó Fantasía y fue en Los Angeles y fue un evento de 40 mil personas, tres días, un Woodstock de ahorita, **una catarsis gigantesca.**

DM ¿Hay seguridad ahí?

CR Sí, todos los eventos deben llevar seguridad privada, muy importante, es una seguridad que ya sabe que la gente va a estar en un estado alterado de conciencia y que no se le va a tratar mal. Precisamente lo que diferencia al *rave* de los conciertos de rock, es la violencia. Cuando estás en el estímulo del *ecstasy* o del ácido lo último que quieres es que alguien te pegue, es al

revés, quieres amor "love", las frases son: "be cool, be fresh", "cosmic love", cosas relacionadas sobre todo con la paz y el amor, es como resucitar un poco lo hippie, es el post-hippie, nuevos hippies y se usan mucho los colores, que tienen una connotación fortísima, se usa mucho el amarillo, el naranja, que viene de la India de los Swami. De los personajes místicos.

Dentro de esta música, hay muchos subtipos, por ejemplo el Goa, es la música espiritual dentro de la música electrónica, el hip-hop, es la música para viajar. Dentro de la misma fiesta, se divide entre *cheal out* y el *dance*, éste es para la gente que quiere estar baile y baile, se mete anfetaminas y se va para arriba, y el *cheal out* para la gente que quiere estar meditando introspectivamente, que no quiere explotar para afuera sino para adentro y todo tiene mucha relación con los dioses hindúes, con el rollo de estar *trade*, del cosmos, el color plateado es muy de esta moda, los colores fosforescentes, el tres de la computadora, Internet. Los diseños son muy interesantes, por ejemplo, en las invitaciones vienen *slogans*: "vístase originalmente", "no te vistas como toda la gente", se usan mucho las boas, el peluche, los tacones ultra altos, la neopsicodelia.

Todo esto arranca con Diana Rose, que es la madrina de todo este movimiento *tecno*, en 1970 justamente, saca una canción que es la base, la piedra angular de todo este movimiento. Ella tal vez ni lo sabía, es una rola que es la cumbre de todo y que este movimiento. Dice todo lo que va a suceder después, es *I feel love*, que toda la rola dice, yo siento amor, es una rola increíble. Es donde se empieza a utilizar los samplers y las mezclas de computadora y de Dj's, aparte es hermosísima, es un rololononón. Curiosamente esa rola *I feel love*, ya trae todo, o sea, no se puede pasar de esa rola. Lo mejor ahorita, lo último es Milk, que es el grupo francés. Es el ritmo sobre ritmo, por ejemplo lo que es batucada brasileira, imagínate mezclar una batucada brasileira, con unos tambores hindúes y con una flauta árabe, por decirte, no sé, viene una cosa que es rarísima y que te ataca. El D.J. sabe perfectamente a dónde va a atacar, de qué color te va a poner porque también viene mucho eso, ¿De qué color estás? Tu ánimo es un color y toda la relación de cómo te vistes, cómo andas, si andas "para arriba" si andas "para abajo", etc.

DM En cambio la ropa del Chopo es negra.

CR Ándale, ellos como que están "para abajo", violencia. En cambio el *tecno* es amor, teóricamente. La gente del Chopo es greñuda, la gente del *tecno* es rapada totalmente. Es todo lo contrario, es como una respuesta, es matemática: tú estás con las greñas hasta la rodilla, ah, pues yo me corto el pelo y estoy de super blanco o plateado, de amarillo, o de todos los colores vivos.

DM Aparte de esta actitud de amor y paz y todo eso. ¿En qué “filosofía”, digamos, se basan?

CR Pues buscas ser original, ser tú, pero diferente.

DM ¿Pero, todos estos juntos ya son iguales, no?

CR Sí, es lo más curioso, ya estando en el *rave* ya todos traen los mismos lentes, todos están de plateado también, curiosamente, sí, en una subcultura.

DM ¿Tú crees que esto va a morir pronto?

CR No, esto no va a morir nunca. El último más grande que acaba de hacerse fue en las pirámides de Teotihuacán, creo que fueron 10 mil personas, todos fueron de blanco y nadie había quedado [en eso], no fue algo que lo dijera la invitación. Aquí en México viene esto muy nuevo porque hay exponentes del *new age*, ya mexicanos. Por ejemplo, hay un grupo que se llama Expotecno, Carlos Saavedra, D.J. Pram, está también D.J. Chrysler, ahí ya exponen tres totalmente nacionales que hacen mezclas totalmente hechas en México, sacan música prehispánica muy rara pero la aceleran. Hay una cosa que se llama el *beat*, es el tiempo en el que está la música tocándose, el tecno se distingue por tener el *beat* ultra acelerado, super rápido.

Para hacer un grupo de música electrónica tienes que ser primero D.J., conocer todo lo que se ha hecho. Luego necesitas una computadora muy sofisticada, que nada más las vende en base a pistas y a mezclas, pero de cosas rarísimas, y sale una música que, el que sabe de música, puede decir por donde es que se dirige a las emociones con esta música.

DM Es como pintar por computadora, tienes todos los elementos, sabes de todos los movimientos de arte, entonces tú no pintas con la brocha sino que pintas, por ejemplo, con la imagen de la Gioconda.

CR Tú haces la fórmula, puedes usar el violín de Paganini que lo tienes en el programa, le alteras el *beat*, el ritmo y tú ya puedes hacer una composición con los conciertos de Paganini, es una posibilidad infinita, tan infinita como las matemáticas.

DM Es un collage, digamos de “*ready mades* musicales”.

CH Sí, una mezcla.

DM Una mezcla de algo ya hecho.

CR De programas, hay mucho D.J. ya en México que graba sus propias cosas. Se van al bosque a las 4 a.m. a grabar sus propias cosas con un micrófono. Hay cosas muy buenas ahorita de fabricación mexicana que las piden en Francia, en las mejores discos de Nueva York, de Francia y Tokio, hay un intercambio ya muy fuerte, han venido Dj's de Alemania, sobre todo, hay un antro que es “el antro”, el Dorian Grey de Berlín. Aquí en México, la Boom ya es totalmente tecno, curioso que ya

ahorita se comercializó de tal manera que ya todos lo saben, ya no es *underground*.

DM ¿Ha habido *performance* con esa música? ¿quién los hace?

CR Sí, chavos que se quieren divertir, y que finalmente acaban haciendo arte, porque es el acceso al arte de cualquier persona. Es un momento de **catarsis de muchas personas**, curiosamente es como un teatro, ahí tienes a la gente reunida y la entretienes de alguna manera, se te ocurre una idea y la plasmas ahí.

DM Describe alguno.

CR Un *performance* que me llamó la atención, de Antonio Arango, era como un iglú, de una tela de licra y dentro están dos mujeres y un chavo desnudos, es como un huevo y de pronto empiezan a sacar las manos a través de la tela de la licra, pegan sus senos, pegan sus partes sexuales, y aparte hay un videoprojector que está rebotado contra este iglú de tela de licra, las imágenes nunca salen de la tela, pero se ve un poco como la película de Pink Floyd cuando sale el grito de la pared, es algo impresionante de impacto visual, hay mucho movimiento y elemento humano. El que hizo Martín Rentería en La Academia [galería-bar en el Centro Histórico]. Era una esfera que bajaba, él iba dentro de la esfera y con un soplete e iba quemando todas las partes de la esfera hasta llegar al piso y ahí era como salir de un cascarón. O el que hizo en tiempos de Salinas, lo sube, lo pone en una cruz y también con el lanzallamas que es parte de un traje cibernético, que hace alusión a *Star train*, a *Allien el octavo pasajero*, más que otra cosa, y destruye a Salinas en la cruz, lo hizo también en La Academia.

Es muy difícil conseguir un patrocinador porque es algo muy nuevo y que no sabes si le va a gustar al público, pero sobre todo el de Salinas le encantó a la gente que estaba ahí, entonces te refleja también ahí la realidad que se está viviendo.

DM Creo que de los artistas que se presentan en X'Teresa, en galerías y museos de México o el extranjero, Martín Rentería es casi el único que ha incursionado en estos foros. No hay muchos artistas del *performance* que lo hagan en este tipo de antros.

CR Por lo mismo, que es muy difícil encontrar un patrocinador que te pague un *performance*. Lo más barato cuesta mil dólares y para una sola noche, es muy difícil que alguien se arriesgue a algo que ni el mismo creador sabe en qué va a acabar, porque por eso es *performance* porque es algo que está pasando en ese momento y si llega un perro y empieza a orinar, es parte del *performance* o uno de los que están viéndolo llega y se vomita, pues también es parte de lo que está ahí, todos son elementos.

- DM En el caso de Martín sí hubo patrocinador, ¿quiénes fueron?
- CR Los mismos personajes de La Academia, se les platicó la idea y dijeron: "sí, aquí hay 11 mil pesos", increíble...
- DM ¿A cambio de qué?
- CR A cambio de nada, por apoyar al arte, nunca va a faltar, gracias a Dios, todavía dos o tres personas que digan: hazlo, por qué no, aquí está el dinero, gente que tiene la posibilidad y que le sobra un poco de dinero para hacer eso, porque realmente es muy difícil ahorita.

Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec
octubre, 1997

Carlos Antonio Hurtado Vivar Balderrama [Carlos Rush, D.J. Rushtic], (México, D.F., 1968). Publicista, empresario de eventos especiales y D.J. Estudió la Licenciatura en Publicidad en la Universidad de la Comunicación, cursos de video y creatividad en la Universidad de las Américas. Ha sido representante de grupos musicales, coordinador y director artístico de eventos especiales, guionista de video, es D.J. profesional desde principios de los noventa.

Elvira Santamaría



Foto: Mónica Naranzo

Para hacer *performance* uno tiene que hacer una introspección

ES No teníamos mucha información, Eloy Tarcisio, Alberto Gutiérrez Chong, en La Esmeralda, nos dieron cursos intensivos de *performance*, vimos los más importantes, los más famosos, por ejemplo los de Joseph Beuys, pero no teníamos toda la información, aunque sí había una energía que teníamos que canalizar.

DM ¿Los primeros los hiciste sin información, con tu intuición y las ganas de hacerlo?

ES Sí, en el 91. Con Eloy Tarcisio -cuando fue mi profesor- supe de este concepto: "El *performance* es en tiempo real y en espacio real y no es una representación", para mí eso fue un detonante, entonces dije: esto quiere decir que la obra va a ser mi experiencia y se me hizo maravilloso. Ahora lo reflexiono, eso era meterme en una posición existencial. Ya no voy a escribir sobre la posibilidad de ser, de existir, sino que voy a existir, aunque mi trabajo todavía se me hacía limitado. Tienes tu experiencia, pero después qué sigue. Sigue siendo todavía una obra encasillada, en su tiempo real y en su espacio real. Me fui dando cuenta de que yo no podía meterme a hacer *performance* una hora o si tú quieres ocho de *performance* y después salirme, sino que tenía que ser congruente con mi vida. Esos fueron los detonantes para que yo dejara la escuela de pintura, estaba en segundo año y dejara todo, hasta a mi familia. Era hacer mis experiencias yo sola, descubrir el mundo y nutrirme. Hacer acciones, *performance* que en ese momento sintetizaran ya toda mi experiencia, toda mi existencia. Me fui dando cuenta de que por ejemplo los dadaístas, aunque no tenían esos conceptos, había esa energía de decir: ¡ya estamos hartos!, ¡yo quiero vivir, lo que quiero es hacer escándalo, quiero gritar que estoy vivo, que no estoy de acuerdo con esto! Con esas bases yo creo que el arte del *performance* tiene una justificación muy grande, querer ser, querer existir, querer ser una voz. Después, poco a poco, van a venir los conceptos que van a ir trascendiendo.

Empezamos con esto del Mes del *performance* [Museo Universitario del Chopo, 92] y a excepción de Eloy Tarcisio, no estábamos todavía conectados con los artistas de la generación de los 60 o 70. No sabíamos qué había hecho Felipe Ehrenberg o los demás. Eloy nos habló de *Los grupos* y de las personas que hicieron *performance* pero a mí eso no me motivó nada, lo veía muy adentro de la danza, el teatro y no me interesaba. Después hice mi primer *performance*.

DM ¿Cómo fue?

ES Se llamó *Una noche sin dormir*. No estaba pensando en producir un *performance* sino que estaba metida en todos mis rollos. ¿Quién soy? ¿Qué le puedo decir a la gente de mí? Entonces comencé a trabajar con mis miedos, con mi lucha como mujer, sin todo ese concepto feminista de los 60 y 70. La generación de los 90 estamos muy separados de la de los 60, pero tenemos mucho contacto con ellos y de alguna manera nos transmite algo, pero es a otro nivel. No es una influencia fuerte.

Serge Pey, de Francia que venía al evento de Poesía Visual, me dijo: "estuvo maravilloso, pero eso es psicodrama". Es lo mío, en este *performance* convoqué a mujeres, invité a la directora del Chopo, a una compañera de la escuela, lesbiana, a la señora que me hacía la limpieza, que viniera a hacer *performance* conmigo, hice varias acciones que tú las veías un poco caóticas, pero bastante poéticas. Hago que estas mujeres, en una pecera, en un tanque de agua rectangular, me metan la cabeza. Dentro hay un libro de Marguerite Yourcenar, que en ese momento me estaba pegando muy fuerte y yo tenía que leer algunas líneas, y yo le decía al público lo que había leído, las dos o tres palabras las decía... pero pasa la lesbiana y me mete ¡¡¡passsss!!!, me estaba ahogando, entonces ahí está el *performance*, ella lo hace como lo siente, como lo necesita hacer. Cada una se expresó ahí. Después hago que me arrastren por todo el Chopo, de los pies; hay un camino de flores y yo voy agarrando flores, mientras ellas me arrastran, como simbolizando la vida. La vida nos arrastra pero tenemos que ir jalando, ir tomando lo mejor, aunque puede ser un vértigo vivir. Fue un psicodrama muy fuerte, todas sacaron su psicología más básica. Y ahí se hace una mezcla, una relación en escena que dispara todo, a cada una de nosotras.

DM Nadie tenía previsto cómo iban a reaccionar, qué iba a pasar

ES Tú convocas todos los elementos para que en ese momento se produzca una experiencia. Así empecé yo, fue muy intuitivo, no sabía nada del *performance* ni de otra disciplina, sólo un poco de pintura.

DM ¿Qué camino crees que tome el *performance*? Creo que es insuficiente [un festival de] una semana o un mes de *performance*, por ejemplo en X'Teresa.

ES El *performance* tiene un carácter político muy importante. Cuando empezamos el mes del *performance* se convocó a todos los artistas sin ningún interés económico. Todas las mafias, los círculos acudieron, fue maravilloso, porque nos dijeron: "vamos a hacer un festival de *performance*" y todos entramos. La gente estaba interesada en lo que podía suceder, en lo que podía surgir. Fuera de este primer festival, lo demás ya fue una energía canalizada a través de la institución y ahorita está muy controlada, no hay ese poder de convocatoria, ese poder de conspirar un momento con el arte.

En ese momento [en el festival del Chopo], todos estaban interesa-

dos en hacer algo. Era como una bocanada fresca de aire, ahora la institución lo tiene controlado, se hace cada año y fuera del mes de octubre no hay nada, a excepción de algunos que hacen sus producciones independientemente. Si algo se organiza no te lo pagan porque no tenemos infraestructura tanto económica como mental para pensar que se le tiene que dar un valor, que tiene que haber un intercambio con el artista.

A partir de X'Teresa tienes la oportunidad de ver artistas extranjeros, con la salvedad de que conozcas y sepas quién es importante que venga. Por ejemplo, vino hace dos años Alastair Maclennan (Escocia), hizo un *performance* de ocho horas y nadie venía a verlo y es de los mejores, de los más contestatarios que existen. En el Chopo hubo cosas buenas y malas pero de una vitalidad que eso fue el gran *performance*.

DM No asisten los críticos, ni los pintores y escultores ¿menosprecian el *performance*? El público son *juniors* o *snoobs*, fuera de los interesados no hay más gente.

ES Es que sin decirlo tú les dices a todos estos artistas: lo que haces ya no vale la pena, no es importante. Entonces dile a un pintor o a un escultor: ¡olvídate de toda tu formación y empieza a vivir! ¿Quién va a echar a la basura años de formación y años de carrera? Nadie. Y también depende mucho del temperamento que tenga cada quien. Lo que trata de decir el *performance* es: "nada hay más importante que una experiencia", la que tú quieras.

DM ¿A quiénes consideras artistas importantes de los 90 o de otras generaciones?

ES De los 90, SEMEFO, son bastante atrevidos, se expresan, no se ponen límites, en un momento recurren mucho al teatro, a la actuación, pero tienen su parte de verdad, están vivos ahí. Hortensia Ramírez -fundadora del mes del *performance*- empezó a percibir esa energía, el valor de expresarse de esta forma. He visto cosas muy buenas de ella, ya no se le invita aquí en México, la invitan al extranjero. Víctor Martínez, él ya trabajó en X'Teresa, ha hecho pocos *performance* pero es de lo mejor que he visto. Roberto de la Torre, ambos son de 19 Concreto. Inseminación Artificial que ya casi no hace *performance*. Ambos grupos son de los mejores. De Martín Rentería, no es contestatario para nada, para mí es el gran show, el gran espectáculo, las luces, lo *fashion*, todo esto complace mucho a la gente. En cambio mi tendencia es hacer una crítica, estar al pie del cañón siempre.

DM Yo creo que sí hay corrientes, maneras muy distintas de hacer *performance*, ellos son otra de las venas, ¿quién más se te ocurre?

ES Melquiades me gusta, no está en mi tendencia, pero me gusta. Lo trabaja bien, tiene un *background*, unas bases firmes.

DM Lo bueno, quizá, es que no hay la "vacuna sagrada" del *performance*. Había... quizá Marcos Kurtycz. ¿Qué piensas de él?

- ES Me gustó mucho, ha sido fuerte, muy concentrado en su serpiente, y tan poseído que siempre trabajó con ella, fue tan constante, era como un sacerdote para su serpiente a través del *performance*, como un monje.
- DM ¿Cuál sería "la serpiente" para Elvira?
- ES Fíjate que no, a veces soy una serpiente, a veces una araña, a veces he sido un conejo, me visita la serpiente de vez en cuando, no siempre.
- DM ¿Qué opinas de que se registre en un video la acción? ¿Es efectivo o no ese registro?
- ES Mira, la documentación en video se tiene que especificar. Si el espectador es consciente de eso, va a saber que es una experiencia que no está viviendo. Pero cuando tú quieres presentar un video de *performance* y quieres convencerlos de algo... estamos acostumbrados a que nos televisan un partido de fútbol y esa experiencia es de todos, pero a la vez de nadie. Cuando tú ves en documento un *performance*, la experiencia directa del *performance* no la vives, no la gozas o no la sufres en efecto, pero cuando vas a textos, a testimonios escritos te puedes sorprender muchísimo. A mí no me gustan las novelas, no gozo las novelas porque no me gusta la ficción. La realidad para mí sobrepasa la ficción, pero llegué a la conclusión de que puedes gozar hasta las mentiras. Por ejemplo, todo el mundo habla de este hombre que se mutila el pene en un *performance*, nunca se mutiló, él murió a los 29 años saltando de un cuarto piso. Nunca hizo un *performance* al aire, todo fue foto. Yo le veo tantas posibilidades y tanta riqueza al *performance*, una trascendencia sin límites.
- DM El arte efímero no consiste en el material con que se haga, una acción de un minuto puede perdurar para siempre y un mal cuadro, puede ser tan efímero como un suspiro.
- ES Sí, me gusta mucho Beuys, me fascinó. El grupo quebequense Inter Lieu y Richard Martel¹ [su director], tienen una posición política muy fuerte, sus *performance* siempre son muy contestatarios. Son contemporáneos.
- DM ¿Y del pasado?
- ES Artur Cravan, francés, Duchamp, aunque se le conoce más por sus piezas pero también hizo sus cositas ahí, me gusta mucho más que los *performance*. La energía y el empuje de [George] Maciunas con Fluxus. De Joseph Beuys me gustan muchas de sus acciones. Robert Filliou, que en algún momento pertenece a Fluxus, Yoko Ono, creo que lo mejor de Lennon está en la época de Yoko. John Cage por supuesto. Me atraen más esas perso-

1 Breve charla con este artista canadiense en su visita a México (Cantina El Nivel, Centro Histórico, 5 de septiembre de 1997). RM-He visto poco *performance* en México, mi última visita fue en 93. Hay mucho *performance* de grupo, más teatral que conceptual. Es como ilustración de la sociedad. Conozco más el *performance* individual de Elvira Santamaría, ha ido tres veces a Quebec. DM-¿Recuerdas a Kurtycz? RM-Sí, lo conocí, también fue a Quebec, estuve con él en un festival en Toulouse, Francia.

nas. Ahorita, por ejemplo, Esther Ferrer, que es el equivalente de Fluxus, pero en España. Es tremenda, minimalista, muy fuerte, es una anarquista. Warpechowsky, del grupo Black Marquet.

Creo que es muy difícil ser un artista del *performance* en México, si lees en La Jornada, a Manrique, a Teresa del Conde escribiendo de Si-queiros, que me interesa y tiene un valor, pero no salimos de ahí. Es un trabajo conjunto de artistas y críticos, no digo que los críticos deben hacerlo todo pero, si los artistas no ven ese apoyo de que alguien esté escribiendo, testimoniando lo que se hizo, te agota mucho este medio, al que no le interesa en realidad.

Yo creo que para meterse a hacer *performance* uno tiene que hacer una introspección. Si tú te metes a decir algo de tí, sincero, estás aportando algo, porque estás hablando de la humanidad, de tu humanidad y esa humanidad a alguien le va a tocar, le va a interesar, alguien va a criticar algo, alguien va a sugerir un camino; en cambio hay artistas famosos que ganan mucho dinero, de veras, pero tú ves su trabajo y no me dice nada, es un buen *show*, hay recursos, medios, dinero, etc., etc. Tienes que estar muy alerta a todas tus experiencias, a lo que te vaya tocando, a todo, despertar a todo.

DM ¿Qué tanto el ritual o el rito pudieran estar cercanos al *performance*?

ES Sí, creo que es muy válido, yo he hecho rituales. Mi primer *performance* en X'Teresa fue un ritual para despedirme de mi compañero que había muerto. Entonces siembro mi pasto, una cobija de pasto 15 días antes, la traigo, me preparo para atravesar un espejo, todo fue un ritual, nunca lo volví a repetir. Tenía las características de un rito, con mucha simbología, utilizando cosas, tratando de hacer magia. Es válido, a mí me gusta mucho. Creo que Marcos Kurtycz se inscribía en eso, con su serpiente, era muy ritual su trabajo, se metía como un sacerdote a hacer sus *performance*. Es el tipo de *performance* más difícil, estás utilizando símbolos, y el símbolo le va a hablar al inconsciente del público. Ahí es donde el público se desarma totalmente de todos sus conceptos, de su base intelectual para entrar a una atmósfera ritual y muy pocos [artistas] lo logran, porque la gente puede estar muy preparada pero cuando es un muy buen *performance-ritual*, la gente puede estallar en llanto o irritarles mucho, es válido porque ya les tocaste algo más.

DM ¿En X'Teresa cómo viste a tu público?

ES No piensas en la gente, pero a la vez sabes que vas a dar algo, que no estás solo. La gente estaba inmóvil, esperando cada movimiento, qué pasaba, qué iba a pasar después y al final la gente estuvo muy contenta. Porque al principio, que era tan dramático hablar de la muerte, al atravesar el espejo fallé una vez, me salí, de hecho estuvo peligroso; yo iba en-

vuelta en pieles, no veía, en un momento me salgo y paso muy cerquita de la torre de luces, cuando vi las luces, me quito la piel y todo el público viéndome, estaba repleto. Sufrí porque yo ya me había muerto, estaba muerta de miedo de atravesar el espejo, nunca había atravesado un espejo, nunca lo había ensayado, no tenía dinero para hacerlo. Me regreso, abajo de la piel yo estaba llorando. Nuevamente me acerco, me pongo enfrente, me acerco y corro y lo atravieso, me aventé y me dejé caer. Me quedo unos segundos acostada y cuando levanto la piel ya venía el público a ver si yo no me había matado. Les hice la seña, ¡no, no, váyanse! y seguí. Entonces fui por mi cobija de pasto, le pedí a Hortensia Ramírez que me ayudara a meterme, fui caminando como un animal con su pasto encima y el pasto se movía. **Marcos Kurtycz me dijo: "¡te tengo, te atrapé en el momento que atravesaste el espejo, es la única imagen que tengo en mi cabeza!"** Me arrastré hacia los vidrios, puse bastantes pedacitos sobre la cobija de pasto, regresé, los envolví en papel de china con un poco de pasto que arrancaba, los ponía y se lo daba al público. Me tardé hasta que acabé unos treinta pedacitos, el público estaba ahí a ver si le tocaba uno. **Había un silencio total, me dije: ¡los atrapé!** Sin esta intención los atrapé, yo estaba tan feliz porque era así como: ¡vamos a morir pero...! A veces todos los días morimos, porque entramos en épocas de problemas. Veo al *performance* como iniciación a algo más, al crecimiento humano. Cuando yo regreso y les doy pasto, la salvamos todos, porque ustedes estaban reflejados en ese espejo, entonces la gente estaba muy contenta.

DM ¿Por qué romper el espejo?

ES Yo estaba muy metida en el rollo del amor, vi como murió mi pareja, vi como se fue extinguiendo, entonces en un momento estaba y al rato ya no; además lo incineraron, murió en Inglaterra, tuve que ir allá, todo el rito, que ya no es rito, es sólo un trámite para morir... puedes hacer tu ceremonia de 20 minutos, no te pases más, el que sigue. Nosotros aquí tenemos nuestros rituales de nueve días y todo esto es para despedirse, pero allá no es así. Entonces lo incineran y yo, ya no tenía a nadie. En un momento lo tienes, en otro ya no lo tienes, es que desaparecemos. Es como verte en un espejo, rompes el espejo y desaparece la posibilidad de las imágenes. El efecto del espejo es maravilloso porque de alguna manera te reconoces ahí, superficialmente, pero te reconoces, es un símbolo. Al principio [del *performance*] tomé un espejito chiquito, lo pasé a la cara de toda la gente, que se viera y después lo quemé con ocote, después lo abracé y me fui hacia las pieles y corrí con ese espejito a atravesar el otro espejo. Es como poner en un momento dos espejos frente a frente y hablar del infinito.

DM Dime del pasto.

ES Era sembrar algo, tenía que empezar de nada. Era cambiar totalmente, de

veras fue una tragedia para mí. La gente se acercó a mí, tuvo esa reflexión. Era sembrar algo otra vez. Era pasto tierno, virgen, como siempre la esperanza de que va a crecer, la esperanza de que tiene la oportunidad de desarrollarse completamente. Además yo me entiero en el pasto, cuando me meto a la cobija y camino, está viva. Hubo un momento, cuando me estaba lavando, llegó una mujer y me dijo: "¡pinche vieja!, -para expresar algo y me abraza-, ¡es que eras un animal, no eras un ser humano, no eras tampoco un animal, eras una planta!, quién sabe qué cosa eras, pero eras un animal diferente", como los chamanes que se transforman en algo que no existe, pero existe la posibilidad de ser algo simbólicamente. Para esta chava yo era un animal vegetal, pero a la vez un animal primario, algo que le habla del origen, algo lejano pero a la vez muy conectado con los seres humanos; de lo que nos hemos separado de la naturaleza y a la vez pertenecemos a ella, hay muchas cosas. Al final comparto este nuevo inicio con el público.

DM ¿De qué vive un artista del *performance*?

ES De milagro, de todo menos del *performance*. Yo he tenido que trabajar haciendo muebles, de mesera, ayudando a mi mamá. Últimamente obtuve una beca. El extranjero es otra cosa, no te pagan mucho pero tienen respeto por dar unos honorarios, lo mínimo pero siempre lo consideran. En México, en la mayoría de las invitaciones a hacer *performance* no hay presupuesto pero nos dan publicidad y ya. Tienen este concepto de que tienes que hacerlo gratis. Esa es mi experiencia, no sé si para otros artistas es diferente, pero lo dudo.

casa-estudio
Ciudad Satélite, Edo. de México
16 de agosto de 1997

Elvira Santamaría (México, D.F. 1967). Artista de *performance* e instalación. Estudió Artes Plásticas en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, INBA. Ha realizado *performance* desde 1991 en México, Canadá, Inglaterra, Hungría, Eslovaquia, Estados Unidos, Japón, Polonia, Alemania. Ha participado en diversos festivales internacionales de *performance* entre ellos: Segundo, Tercero y Cuarto Festival del Performance, X'Teresa Arte Alternativo; Nippon International Performance Art Festival, Tokio, Japón; International Performance Meeting, Kunst der Zeit; International Festival of Live and Time Based Art, Hull, Inglaterra, entre otros.

Armando Sarignana



Foto: Tommy Sanderos

Convierto mi cuerpo en un acto poético

DM ¿Qué hiciste primero?

AS Fue una acción poética más que un *performance*. Inauguré ese género que se llama poesía corporal. La denominé así porque yo trabajo mucho con mi cuerpo, lo llevo siempre a extremos visuales porque soy gay. Te das cuenta de que tienes un cuerpo que sostiene muchas otras cosas que no son solamente físicas, a partir de esa lucha constante de la apariencia del cuerpo, fui trabajando cosas internas, dándole soporte a esta piel, a estos huesos. Para mí el signo de desnudez es muy importante. Hay un temor al cuerpo desnudo todavía.

DM ¿Escribes poesía?

AS Sí, soy poeta y con esto de Caja dos tengo cada vez menos tiempo para hacer trabajo poético sintáctico, entonces recorro a los actos poéticos, convierto mi cuerpo en un acto poético, los objetos con los que trabajo se convierten en la estructura de ese poema y el resultado, para mí, es un poema visual o corporal o de acción. El poema-acción me permite la circunstancialidad, nunca hay un trabajo de *performance* o de poesía-acción a la ligera, tiene que haber una intención intrínseca, íntima, un canal, como un hilo conductor del objeto o del espacio o de la cosa o del soporte que va a ser tu poema, que es todo lo que te rodea, incluyéndote a tí para comunicar todo lo que tú quieres decir, siempre quieres decir algo en el *performance*. Mi primer *performance* fue en el Centro Cultural Santo Domingo, ahí fue también la primera vez que hubo un evento con desnudos integrales [en México].

DM ¿Cuándo fue eso?

AS Como en 1986. Fue un *performance* hecho con varios poetas: Elsa Torres, Héctor Meza, José Canchola, conmigo, hicimos una recopilación de textos amorosos. Se llamó *Adán y Eva*. Estábamos haciendo poesía más que *performance*. Pero, mucho antes, el primer trabajo de esta índole fue a finales de los 70, principios de los 80, enfrente de X'Teresa, donde vivía Trinidad Gutiérrez, una anciana que había sido reina de belleza en los años 20, vivía sola y abandonada, verdaderamente loca. Llegué a cuidarla y de repente me fui involucrando con ella afectivamente y fue la abuela que todo el mundo quiere, maravillosa; no solamente me brindó su espacio, su casa sino me abrió los secretos de su interior, su corazón, su vida. Esa casa se convirtió en un centro de amigos, de artistas. En ese lugar también vivió Santiago Rebolledo, Ana Sánchez, Dominique Legrand,

Dominique Liqueois, una colonia de franceses que llegaban constantemente, María Guerra, Eloy Tarcisio, Jorge García Robles, Armando Osorio; ahí trabajabà Cuarto creciente, parte de La agenda, que maneja Virginia Sánchez Navarro. Siempre había fiestas y Ana Sánchez y yo hacíamos algún numerito para nuestros amigos, era parte de la tradición plástica que ahí corría, parte de los sentimientos mágico-místico-religiosos que nos invadían por vivir arriba del Templo de Texcatlicopa Rojo, a un costado del Templo Mayor, de Palacio Nacional.

Un día Armando Osorio hizo un evento brutal, a equis horas de la madrugada, (en esos días estábamos pintando la casa) de repente cogió estopa, la empapó de tiner y nos la pasó a todos los invitados, todos estábamos verdaderamente aterrados, te estoy hablando de 1980-81, friquiadísimos, sacados de onda, diciendo ¡cómo se atreve!, el tiner es lo más bajo de la droga que puedes meterte, era parte de ese espíritu de Armando Osorio, nos estaba involucrando en una acción. Después, desnudo se envolvió en una bandera y se puso a bailar el Mambo no. 8, pero antes se hincó en el piso y lo único que salía de esa bandera era una figura de hinojos extendiendo una mano pidiendo limosna, imagen muy reconocida del México que vivimos, el México de la miseria. En esa fiesta, mínimo se fue el cincuenta por ciento de la gente, escandalizada, los intelectuales, los artistas, la gente de la cultura. Algo parecido repetí en homenaje a Armando Osorio (vive en Michoacán), en el V Festival de *Performance* [1996], aquello me dejó marcadísimo para siempre.

Otra acción que recuerdo fue cuando Ana Sánchez, Armando Osorio y yo estábamos bailando desnudos en una enorme pila de alambre de púas, ebrios por supuesto, rodeándonos toda esa gente, no sé porqué, pienso que era porque teníamos unos hermosos cuerpos, creo que también por el ego. Era una acción que no sabíamos bien a bien qué era, no era un espectáculo, era una crítica cabrona y una ruptura de cosas impresionante, uno no se da cuenta hasta que lo platicas, 15 ó 20 años después. Eran cosas magníficas, fueron memorables las cosas que ahí sucedieron.

DM ¿Para ti qué es el *performance*?

AS Básicamente, el *performance*, es una acción plástica, visual; una emoción plástica efímera, algo que acontece y que puede también no estar aconteciendo. Es una acción aparente, virtual finalmente. Yo considero que la virtualidad espacio-tiempo es muy importante, no tendría por qué repetirse, para eso tenemos el teatro, las artes escénicas. Yo no he repetido muchos *performance*, pero mis poemas sí, porque es como el texto. El *performance* tiene otra estructura, aunque de repente se tocan y están unidas pero las dos como agua y aceite tienen, su propia estructura. Los actos efímeros del *performancero* los conside-

- ro no repetibles; si te tocó, te tocó. La textualidad del *performance* es parte del conjunto plástico, en cambio en el poema la textualidad es muy necesaria y el conjunto plástico pasa a un segundo término.
- DM Recordando el Centro Cultural Santo Domingo, ¿qué hiciste ahí?
- AS Era un proyecto de museo de sitio y su contraparte, una galería de arte contemporáneo. La idea inicial no llegó a realizarse jamás. La directora, Ma. Antonieta Linares me invitó a participar como jefe de exposiciones y de eventos, que realmente funges como curador. Me tocó la suerte de coordinar ese espacio por mucho tiempo, desde el 87 hasta el 92. Básicamente dimos cabida al arte contemporáneo, a muchas gentes que ahora son importantes en la plástica mexicana. Fue también como mi laboratorio de experimentación, a mí me interesaba la poética alterna, este lugar se abrió a las poéticas alternas, la música contemporánea, el video, el *happening*, el *performance*, la instalación. El arte actual son muchísimas cosas y todavía no se han agotado. Santo Domingo fue un lugar importante para la plástica contemporánea del cual no se habla mucho, no hay muchas referencias.
- DM Santo Domingo fue uno de los foros pioneros en arte alternativo. Tú has sembrado cosas, era un lugar fresco, diferente, había mucho movimiento y creo que no te han dado ese reconocimiento.
- AS Sí, incluso mi salida de Santo Domingo obedeció a razones de demandar qué pasaba con Santo Domingo, porque se quedó sin dirección; como por año y medio o dos, la dirección recayó en mí, no se cerró, continuó con lo que tenía programado, se estaban haciendo cosas padrísimas sin presupuesto. La manera en que piensas puede no gustar a un alto funcionario, esa posición mía les molesta. Me acuerdo que tuve que firmar mi renuncia en el Metro Hidalgo porque me anduvieron buscando para que firmara y luego metí una demanda, en fin...
- DM Ahora son oficinas y antes era un centro cultural del que todo el mundo sabía; eran épocas de elecciones y de ebullición plástica, de protesta política, de muchas cosas...
- AS De *performance*, uno de los más padres fue lo de Roberto Escobar, el Sindicato del Terror, le vi trabajos magníficos. Ahí empezó su ruptura con lo *dark* para volverse un ser luminoso. Teníamos un rollo que se llamaba *Instalaciones contemporáneas: nacimientos contemporáneos*. Froylán Ruiz presentó una bellísima, de Niño Dios en las escaleras de la entrada, de corazones, preciosa, magnífica. Y Roberto Escobar hizo alguna sobre pedir posada, La Virgen y el niño Dios, en la entrada del portón, casi en la calle, había eventos en la calle, Santo Domingo tomó la calle y toda la plaza. Santo Domingo generó ideas, generó el espacio el Salón de los Aztecas, muchas cosas, formas de trabajo, de experimentación para una generación de artistas plásticos.

DM ¿Cómo se te ocurrió hacer *performance*?

AS Cuando Santo Domingo se inaugura, el auge del *performance* en México había comenzado dos años atrás y estaba más generalizado y eso se lo debemos a artistas plásticos como María Guerra¹, Eloy Tarcisio, Mario Rangel Faz, quienes importaron la idea del *performance*.

DM Actualmente diriges tu propio espacio alternativo Caja Dos ¿Cómo empezó?

AS Caja Dos nació en agosto de 1995, como un proyecto que se ha ido modificando constantemente, no adscrito a ninguna corriente específica de las artes contemporáneas sino a toda la diversidad de lo que significa el arte plástico. Es un espacio que propone nuevas lecturas literarias y de la poesía actual, nos interesa mucho porque somos poetas; José Guadalupe y yo hacemos este trabajo de Caja Dos. También hemos presentado desde *performance*, *happenings*, instalación hasta representaciones culinarias de arte, por ejemplo los tamales de rabo que inventó Jesús López Martínez, escritor oaxaqueño, con toda esa tradición culinaria oaxaqueña cabrona. Hemos hecho algunas propuestas en ese sentido como las gelatinas de César Martínez, por ejemplo: el sexo de César Martínez convertido en gelatina, entonces, a comer el sexo de César Martínez. Inventamos formas de convivir con el arte más integrales a los sentidos, es un lugar donde puedes estar y convivir con las artes. Es un espacio que da cabida a la discusión, a la crítica, también a la apreciación y de repente también al escándalo o a la ruptura más que escándalo.

DM ¿Con qué rompes?

AS Caja Dos rompe en principio con su organización interna como casa, es una casa habitación donde conviven dos personas y donde aman, crean, estudian, están, reciben. Rompemos esa estructura una vez a la semana nuestra casa se convierte en un espacio anfitrión de la comunidad de artistas, literatos, intelectuales. Esto modifica rotundamente tu forma de vida, absolutamente y nosotros lo asumimos, no sabemos por qué, posiblemente es una necesidad. Por un lado queríamos percatarnos de los caminos por los que anda el arte en México, como un termómetro de medición. Sabemos que en México se están haciendo cosas muy interesantes que no se registran en museos o en galerías privadas, es muy interesante lo que se da en México en niveles *underground*, subterráneos. Nos damos cuenta de que Caja Dos se sostiene porque queremos tener un diálogo con los creadores y con nosotros mismos, que nos permite una renovación constante, este espacio cumple con esos requerimientos, y no nos interesa más. Tenemos ese maravilloso "chance" de invitar a quienes queramos y queremos que todos estén aquí. No hay antecedentes de otro espacio similar haciendo lo mismo. Hemos pugnado en este espacio por la libertad de expresión, de tener en tus manos tu forma de vida, de ser, de expresarte. No es una

- galería, no es un bar, es una casa. Si la experimentación se da en algún lugar ahorita en México es aquí, me refiero al "chance" de mostrarla, porque supongo que todos los artistas están experimentando, pero aquí se muestran las experimentaciones y eso me encanta. Caja Dos es una utopía donde se realizan cosas que no se realizan en otra parte.
- DM ¿Cómo sobrevive Caja Dos económicamente?
- AS Primero, porque José y yo somos muy solidarios, creemos en los que estamos haciendo; segundo, porque tenemos otros trabajos que nos dejan dinero. Por otra parte la generosidad de los amigos. Este espacio no podría sobrevivir sin el crédito de nuestros amigos; desde que nos confían sus obras para ser expuestas hasta su prestigio para presentarse aquí. Este es un juego permanente pero es serio, nos divertimos mucho y a veces no tanto. De repente uno no ve los frutos, tú inviertes más de lo que puedes ganar. Eso podría desilusionar a un empresario...
- DM Al principio mencionaste que también es un espacio para *happening*, pláticame.
- AS Generalmente el *happening* lo realiza la colectividad, hay dos al año, es el tianguis de arte que Caja Dos convoca desde el 95. Se llama *Tráfico* y es un *happening* exclusivamente por y para artistas; vienes con tus piezas a "truequiar".
- DM ¿Qué pasa con el *performance* en Caja Dos?
- AS Me parece que este espacio no solamente es para *performance*. Más bien alimenta y estimula estas formas del arte. Como director de Caja Dos, estoy inmiscuido en el ámbito del *performance* como hábito de vida, como cordón umbilical al arte, desde antes que supiera yo cómo nombrarlo. El *performance* es un paso más hacia una liberalidad del arte en general, con todas sus disciplinas para involucrarse más interactivamente con esta expresión. Las artes visuales tienen cada vez una interacción más evidente, mucho más profunda. Vamos a tener acceso a esto mucho más familiarmente a través de los medios de comunicación, a través de internet por ejemplo. En el arte, las cosas son como más eclécticas ahora y para principios del siglo XXI las definiciones artísticas con seguridad serán muchísimas, se seguirán creando y quizá sea una vuelta de tuerca a todo, a lo mejor vamos a volver a Babilonia, Mesopotamia, Grecia Clásica o no sé.
- DM Sobre tu trabajo, veo mucha similitud de lo que haces con lo que hicieron los futuristas, [en cuanto a] la lectura de poesía abstracta, ¿los retomas?
- AS Más bien, yo diría que es por el lado del Estridentismo, que podría ser como el paralelo del Futurismo o muy cercano. También los dadaístas, mi trabajo está influido básicamente por el dadaísmo y el estridentismo en México. En Nueva York me encontré con el trabajo de Burroughs por ejemplo, con los trabajos de poesía sonora de Ginsberg, la experiencia norteamer-

ricana me ha sido muy útil siempre. Y en los 80 un poco la experiencia de los franceses en poesía con ordenador, aunque todavía no llego a esto porque hay que aprender computación, en cuanto lo aprenda voy a dedicarme un poco a la poesía por ordenador. A mí me interesa mucho incursionar en el internet, me aterra pero me atrae muchísimo.

DM ¿Qué va a pasar con tu "corazón" y la computadora?

AS Es muy interesante enfrentarte a esa frialdad aparente, bueno ni tan aparente, sí hay una distancia enorme entre estar en un espacio cibernético a estar frente a tu cuaderno de notas con un lápiz en la mano. Yo lo utilizaría más para hacer poesía visual, en ese sentido va mi espíritu de artista. Me interesaría más como espacio plástico que como espacio literario. A lo mejor ahí estoy en un error por desconocimiento, por ignorancia.

DM Pero quizás al meterme ahí, tú abras, como lo has hecho antes, un espacio muy especial.

AS Sería padrísimo abrir Caja Dos en internet. Me interesa seguir experimentando, toda la vida lo he hecho conmigo mismo, como ser humano he visto mis cambios, mis evoluciones y mis involuciones también. Es necesario vencer el miedo, voy a navegar en los espacios de la cibernética.

Caja Dos Artenativo
Colonia Roma
17 de agosto de 1997

Armando Sarignana (México, D.F., 1954-2000). Poeta, artista plástico, promotor cultural. Estudió la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la UNAM. Cursos, talleres y seminarios, entre otras cosas de: paleografía, textil y poesía. Ha expuesto individual y colectivamente desde la década de los ochenta en disciplinas como: arte objetual, instalación, vestuario, textil, collage, arte correo, ensamblaje, fotografía intervenida. Entre las diversas actividades en las que ha incursionado ha realizado escenografías, poesía visual, poesía corporal, acciones poéticas; ejecutante, modelo y actor para proyectos teatrales, de *performance* o fotografía de otros artistas. Cuenta con premios y reconocimientos en poesía, multimedia y estructura textil. Como promotor cultural y curador coordinó y dirigió el Centro Cultural Santo Domingo (1987-1992). Fundó junto con el poeta José López Medina [José Guadalupe] Caja Dos, Espacio Alternativo en 1995, que después llamó Artenativo y que dirigió hasta su muerte, el 23 de febrero de 2000.

SEMEFO

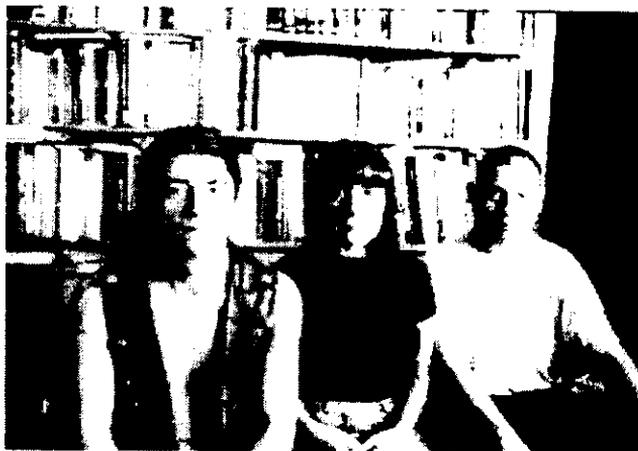


Foto: Grupo SEMEFO

La "vida" del cadáver es lo que estamos trabajando

- DM ¿Por qué los primeros años hacen mucha acción [*performance*] y después ya no?
- TM Nos conocimos -para que veas porqué dejamos de hacerlo-, el Charly vende libros en la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas), UNAM y yo en la FFyL (Facultad de filosofía y Letras), UNAM. Una parte de los integrantes de SEMEFO se reunían alrededor de los libros. El Charly trajo la parte de artes plásticas y nos sentábamos aquí en Filosofía a hablar y a alucinar, con Alejandro [Montoya], alrededor de 1989. Entonces rolábamos gente de aquí y de allá en antros y eso. El Charly tocaba en un grupo y un día hizo un concierto donde por primera vez hubo una acción, del Sr. Angulo, empezó a pegarle con una llave de tuercas, con una *stillson*, pero todavía ni idea...
- DM Era Caramelo macizo, ¿Éso fue en Artes Plásticas?
- AA En el 89, la primera vez que estuve haciendo panchos en el escenario fue en el Teatro Santo Domingo, era la tocada de despedida de Caramelo macizo y fue la última vez que tocaron con ese nombre. A partir de ahí la misma banda se llamó SEMEFO.
- TM El Sr. Angulo hacía *performance* en Artes Plásticas [ENAP], pero los *performance* siempre eran fallidos, porque es muy difícil que una persona lo haga solo porque son cosas que se tienen que estructurar y es muy difícil que una persona accione y controle todas esas cosas, que si la gasolina se evaporó, no sé, entonces yo le dije, te ayudo cuando hagas uno.
- DM ¿Arturo, cómo sentiste esta propuesta?
- AA Era una cosa muy mala porque era una cantidad de gente de muy mala clase y de mala ralea, llegaba gente muy mal encarada. Llegó una mujer que se llamaba el Diablo, que hacía teatro pero le daba asco lo que hacíamos, había otro actor y muchos músicos. En el primer *performance* en público hubo dos guitarristas y dos bajistas.
- TM Había mucha gente que quería ayudar: el Diablo [Mónica Salcido], yo y los músicos dijeron "pues nosotros tocamos" y se fue armando. El "yo te ayudo" y el "¿en qué te ayudo?" se convirtió en el grupo, se volvió una propuesta colectiva.
- DM Pero eran muchos al principio...
- TM Sí, había muchos dispuestos y todavía hay muchos dispuestos a participar.
- DM ¿Con qué dinero hacen esas primeras producciones?
- TM Con lo que fuera, es que eran muy baratas. No podemos decir cómo las obtuvimos. El "Pápalo Quelite" nos dio unos secretos que fueron muy buenos.

- DM ¿Quién es?
- TM Un ladrón.
- AA Algunas personas pensaban que éramos satánicos porque usábamos pulpos y pollos muertos y todo eso, pero se conseguía en el supermercado.
- TM Ibamos al supermercado por vestuario, era muy barato y muy divertido, como sigue siendo, como sin importancia. **La primera vez que me dijeron que hacía *performance* era porque ya los estábamos haciendo, me daba vergüenza la misma palabra, no sabía ni como pronunciarla, se me enchuecaba la boca.**
- DM ¿Qué pensaban que estaban haciendo?
- AA Yo sí sabía que estábamos haciendo arte, pero era difícil de creer.
- TM Era arte, yo lo veía como fotografía en movimiento, toda mi participación era buscar cuadros que se movieran, esa era mi idea, la del Angulo era otra, la del Charly era hacer música, la de la Mónica Salcido era hacer actuación y así cada quien tomaba su parte de lo que buscaba. Por eso era muy caótico, había "500 músicos, 500 actores", porque era muy bizarro, todo mundo quería participar, incluso le gente decía "yo pongo dinero pero no quiero salir".
- AA Siempre hay gente dispuesta a todo.
- TM Todavía.
- DM ¿Además de sus influencias Fura dels Baus, y el cine *gore*, habían visto acciones directas?
- TM Yo sí había visto a Beuys y tú también [Arturo] ¿no?
- AA Sí y a los accionistas vieneses pero como algo legendario.
- TM **Saber de Hermann Nitsch, para mí era incluso más importante que la Fura dels Baus, sin embargo La Fura me hizo vivir tridimensionalmente lo que había visto en revista de Hermann Nitsch. La Fura estaba muy fregona pero tampoco nos quedábamos a ver qué seguían haciendo, era tan "perfectito", todo estaba fríamente calculado, ensayado, medido. Pienso que incluso fue más influencia para nosotros Alejandro Montoya ¿no?**
- DM ¿Y Ana Mendieta?
- TM [La obra] de Ana Mendieta la conocí el año pasado; imagínate, conocí en Barcelona su trabajo y cuando lo vi me quedé así, porque ella también hizo con sábanas y nosotros lo habíamos hecho, entonces cuando la vi dije: ¡qué chingona, ¿no?!
- DM ¿Han pensado ustedes en su propia muerte? Porque su trabajo está muy familiarizado con la muerte...
- TM **Yo pienso que estamos tan cerca de la muerte como cualquiera, todos estamos a la misma distancia de la muerte.**
- DM Pero no psicológicamente, ni emocionalmente.

- TM No te acerca ni te aleja de la muerte el hecho de trabajar con cadáveres, estamos en las mismas circunstancias que tú ante la muerte.
- AA Yo no sé cuando voy a morir ni sé de qué voy a morir pero sí sé que mi cadáver, mi cuerpo va a estar en el Panteón Español, en la cripta de mi familia, porque no se los voy a donar a SEMEFO.
- DM No me han dicho por qué ya no hacen *performance*.
- TM Éramos muy barrocos, eran muy complicadas las acciones, eran mil ideas, mil gentes, mil cosas; todo mundo terminaba pegándose realmente en las acciones. El Sr. Angulo no respetó lo que el otro quería, el otro no respetó lo que el Sr. Angulo decía, entonces se agarraban a matar, a morir. [Una vez] al Sr. Angulo lo estaban ahorcando. Los actores querían que fuera teatro, los performers querían que fuera *performance*, los músicos que fuera música y yo como nunca salgo [a escena] porque soy tímida, veía todo el caos y estaba súper divertida pero veía que se "mataban" todos contra todos. Era un desmadre que estaba muy "chido" pero que agotaba mucho, entonces fuimos limpiando. Nos quedamos de alguna manera los que decidíamos más por otros caminos. Incluso los *performance* que hagamos, porque vamos a seguir haciendo, seguramente van a tener otra cosas. Las acciones se estaban convirtiendo en teatro, se estaban repitiendo, incluso a sí mismos, actuaban repetidamente, en cambio el Sr. Angulo, es una persona que sí lo hacía cuestión de vida, él es haciendo *performance*, no está representando a nadie sino a sí mismo, cuando otros sí lo tomaron como un papel, como una actuación, entonces se hacía un desmadre.
- DM Teresa, ¿Cómo traduces tu intención de expresarte artísticamente, de la acción a la instalación o al objeto?
- TM La intención es la misma.
- DM ¿Cuál es?
- TM ¡Híjole! el concepto... ¿Qué todo tiene que ser conceptual? Me la paso tanto tiempo en la morgue que no tengo otra forma de trabajar, entonces mi intención es siempre transformar cualquier espacio en la morgue, desde el primer *performance* la intención era que se sintiera la onda de la muerte, más que la muerte, el cadáver y la morgue. Cualquier objeto, instalación o *performance* para mí tiene que tener toda la esencia de la morgue, incluso el olor. Yo tengo unas razones básicas por qué trabajar pero nunca las diré, son muy personales.
- DM ¿Nada más tuyas y los demás te apoyan o ellos también tienen una razón muy personal?
- TM No, el Charly es un morbosito, un mórbido de primera, toda su familia. A él y a su hermano les gusta todo lo oscuro. ¿Arturo [Angulo], por qué haces lo que haces con nosotros, por qué la muerte, por qué los gusanos?

- AA A mí no me gustan esas cochinas, a mí me obligan a hacer ese tipo de cosas pero yo no quisiera hacerlas. Yo quisiera ser un artista normal como los que hacen grabados o pintan.
- DM ¿Por qué no dejas la svástica?
- AA Yo nunca traigo svásticas.
- DM La pusiste en tu grabado.
- AA Es un símbolo de buena suerte entre los indios norteamericanos.
- TM Es que no nos bajan de neonazis. Yo sería la primera en defender mi postura, pero ni siquiera me interesa lo que pasó con los judíos.
- DM ¿La gente los mal interpreta y les pone una etiqueta?
- TM No toda la gente, es una mínima parte, pero esos 5 o 10 tienen mucha importancia dentro de las letras o la prensa, tiene forma de expresarlo públicamente, pero yo creo que la mayoría no piensa eso de nosotros.¹
- DM ¿Tuvieron antecedentes lejanos del *performance*, por ejemplo Dadá?
- AA Sí, tenemos mucho de Dadá y de todas las corrientes, mucho de los *happening* y de los Fluxus, todo eso nos ha influido. Con quienes tenemos algo en común es con los vieneses, pero no quiero manipular a la gente haciéndoles creer eso.
- TM Hace un año nos invitaron a participar en una colectiva y faltando un mes supimos que íbamos a estar con imágenes de ellos [los vieneses], todos nos "cagamos", era un compromiso fuertísimo². Salió en el periódico que el hecho de que nosotros estuviéramos junto con ellos es que estábamos manipulando, que queríamos decir que somos herederos de la gran cultura de la violencia y del morbo. Ni siquiera lo pensábamos pero...
- DM Se los adjudicaron.
- TM Que era cuestión de mercadotecnia de SEMEFO, ¿como hemos vendido tanto!, en siete años que llevamos juntos no hemos vendido ni siquiera un pedacito de sal, ni siquiera una foto del grupo hemos vendido.
- DM Fuera de becas y de vender libros, ¿De qué vive SEMEFO?
- TM De nada, y de la herencia que le dejó un tío a Angulo, él pone la parte de los libros y nosotros (Charly y yo) la parte de venderlos y también Angulo nos ayuda. Se produce pero no hemos vendido nada, eso nos da una libertad absoluta, porque el día que sepamos qué se vende, por ahí nos vamos, pero como no lo sabemos, nos dedicamos a hacer exactamente lo que nos da nuestra gana.
- DM Eso es lo que desea todo artista ¿no?, y darte el lujo de rechazar una cosa o aceptar otra.
- TM A nosotros nos gusta aceptar, casi no nos damos el lujo de rechazar. Al

1 Ver entrevista a Alejandro Montoya.

2 *Ibid*

principio nos gustaba mucho el cine fantástico de ultratumba y que fuera Gore,³ de asesinatos, todo eso nos encantaba, era lo que nos unía a platicar a todos, a contarnos los sueños. Realmente todos los *performance* han sido sueños, tratar de que todas las historias se parezcan más a los sueños y que tengan de alguna manera relación con el público, como muy virtual. En un sueño pienso que sí hay acción virtual o como le digan, realmente vives el sueño virtualmente y así pensábamos que tenían que ser nuestros *performance*, que no fueran aburridos. Estábamos aburridísimos de ver los *performance* conceptuales.

DM ¿Veían *performance*? Casi no había en esa época.

TM No, pero los pocos que había eran muy conceptuales, muy de tener que adivinar con tu librito de qué se trata.

DM ¿Hacia dónde van, su trabajo va hacia el cadáver, qué va a pasar?

TM Nosotros, desde un principio, tuvimos la idea de presentar el cadáver. De lo que se trata es de no presentarlo, no mostrar al cadáver, ese es un trabajo que hemos hecho durante los siete años. Es como cuando una *vedette* se desnuda desde un principio, el chiste es el morbo, en qué momento se va a quitar el *brassiere*. Con nosotros pasa lo mismo y no sé si lo vayamos a presentar. Todo lo que se pega al cadáver, la "vida" del cadáver es lo que estamos trabajando.

DM "La vida del cadáver", es una frase muy bonita...

TM A nosotros nos importa el ser humano o el animal en el momento que se muere, cuando está vivo no nos importa absolutamente nada. ¿Qué hizo cuando estaba vivo? Era su onda, nos interesa una vez que llegó al SEMEFO. En la morgue se le dice a partir de la hora "cero", porque el ser humano una vez que muere empieza a contar otra vida, comienza una vida impresionante, riquísima, súper interesante. Cuando dicen que hablamos de la muerte, nosotros realmente estamos hablando de la vida, de una vida de microorganismos, de una cantidad de cosas, de flatulencias, de gases. Y ese callejón sin salida, pues no sabemos cuánto dure SEMEFO tampoco, según nosotros iba a durar un *performance*...

DM Ahorita ya nada más quedan cuatro...

TM Y es lógico, la gente necesita lana para comer y esto es así.

DM Un apostolado casi, casi.

TM Te digo que ni siquiera hemos vendido una uña de caballo.

DM Todavía no tienen la idea de hacerlo...

TM Sí quisiéramos, pero nadie siquiera ha intentado comprarnos algo.

DM Y ahora con este *boom*, con esta popularidad que tienen...

- TM En un año hicimos más trabajo que en siete años. El próximo año vamos a estar sentados en la banqueta aburridos, nadie nos va a invitar.
- DM ¿Los ha rebasado su público, en vez de que ustedes "manipulen" al público?
- TM Sí, nos manipulan, somos buenas personas y nos obligan a trabajar, nos obligan a que no durmamos. Resulta que, ni siquiera sabemos quién es ese público; lo que pasa es que nos late un chingo trabajar y si nos invitan siempre decimos que sí. Nuestra propuesta no es vender pero si vendiéramos qué chingón. Yo creo que un artista produce y el producto puede ser o no comercializable.
- DM ¿Y la beca la usan para producir?
- TM Totalmente para la producción. Nuestro trabajo todo ha sido clandestino. **Todos los elementos [que utilizamos] es material del que no hay mercado para conseguirlo, desde los caballos. Hemos tenido que fingir ser doctores o médicos veterinarios y llegar a los rastros a comprar el caballo muerto; porque para un médico se abren las puertas totalmente pero no a un artista.** La gente piensa que somos gente muy malvada. No puedes ni siquiera agarrar un perro muerto en la calle. Lo mismo pasa con el ser humano, no les interesa cuando está vivo, pero cuando está muerto [la gente dice] ¡Cómo le vas a hacer eso! Al animal vivo, lo patean, y una vez muerto empieza la conciencia moral tan grande. No puedes hacer nada a los animales muertos, atropellados, no les importa, pero cuando el artista lo retoma de la calle y lo pone en un lugar plástico, ahí la sociedad protesta: ¡Son unos sádicos! Yo pienso que los periodistas o críticos de arte deberían ver eso, si se ponen a hablar a lo güey sin tener una información coherente, lo único que hacen es cerrar puertas además de que es un arte que ni les interesa.
- DM ¿Tú crees que los críticos no se acercan a este trabajo por falta de información o no saben abordar el tema? Lo que es un hecho es que muy pocos escriben sobre esto.
- TM Escriben casi siempre los mismos. Sí, han escrito de todo lo que hemos hecho, pero se ha analizado más a partir del último año. Una vez pasado el asco quieren saber qué queremos decir o porqué lo hacemos. Comienzan a cuestionarse, pero todavía...
- DM Sí, todavía no se resuelve. Cuando ya te clasifican, te ponen un nombre, te sitúan en una época, te sacan tus causas, tus intenciones, te matan.
- TM Bueno, te pueden matar ellos pero no tú. Si yo los pelara me mataría, nos cagamos de la risa de lo que escriben y listo. Hay cosas muy acertadas, dices: ¡Ay, cabrón, sí va por ahí y ni yo me había dado cuenta! Otras veces dices: ¿A poco? Te mata en la medida de que sí, es moda, pero yo pienso que al menos el de nosotros es un trabajo serio. Lo nuestro es neto. Decía Lelia Driben: "Que SEMEFO deje a los cadáveres en paz", le dije: "Los

cadáveres ya están en paz, ya están muertos". Entonces le digo que el médico también los deje en paz, porque también manipula; es que él es médico -decía-. Incluso yo decía: "Leonardo da Vinci también manipulaba", pero -decía- era médico, sí puede meter la mano al corazón, abrir vísceras, y una artista no puede hacer eso, no es una acción plástica, si la plástica está acá, en la cabeza... entonces que digan lo que quieran.

DM Aparte de ustedes, dime ¿qué otros [artistas] que hagan *performance* según tú, vale la pena mencionar?

TM Alguien que lo hace muy bien con esa onda conceptual y de ritmo es Elvira Santamaría, ha visto mucho y sabe lo que está pegando en el *performance*, y ahorita lo que pega son las acciones en directo. Martín Rentería, tiene clarísimo lo que está haciendo, sigue su línea de vestuario con *performance*, entonces es un performancero que se apoya mucho en lo visual, en las luces, en lo escenográfico. El estilo de Maris Bustamante, que es totalmente como de farándula, también es muy válido. Pienso que todavía hay mucho que decir.

DM ¿Tú crees que el trabajo de ustedes tenga que ver con el ritual?

TM Sí, es ritualista en la medida en que nuestros *performance* tenían mucho que ver con las tragedias griegas, donde la catarsis envolvía tanto al performer como al que lo veía, en esa catarsis había una liberación y todo un proceso ritualista incluso de pasos, el ritmo era totalmente ritual, incluso las instalaciones son rituales.

DM ¿Entonces tú crees que es válido que el *performance* tome del ritual?

TM No todos, pero sí ciertos *performance* se toman del ritual y son base de ritual. Los nuestros eran totalmente ritualistas. Hicimos uno que se llamó *El canto del chivo*, todo era dionisiaco, así eran todos nuestros *performance*, placenteros pero con un grado de catarsis muy alto. Pensábamos que el público debería de asimilar el *performance* no en el momento sino una vez que haya pasado; en su casa debería comprender qué es lo que le pasó, no analizarlo como si fuera teatro, sino sumergirse totalmente en él, en la experiencia. Nosotros como performers asumíamos la culpa de provocar eso y asimilar la culpa de lo que estaba sucediendo ahí, incluso golpeaban al Angulo, a Juan Pernaz, la gente se atrevía a golpearlos.

DM ¿SEMEFO ha presentado *performance* fuera de México?

TM No.

DM ¿Por qué?

TM No nos han invitado.⁴ Es que nosotros no tenemos lana, trabajamos por encargo: "te invito". Tenemos cosas en papel, muchos proyectos que incluso nos han censurado.

4 En fecha posterior a esta entrevista fueron invitados por el Instituto de México en España.

- DM ¿No quieren “venderse”, o estar atados?
- TM A nada, por eso la única forma son las instituciones y el gobierno. Por ejemplo en Arte & Idea, que son independientes, no nos dieron ningún peso, tampoco en Art Deposit, al contrario, pagamos las invitaciones, en La Panadería ni un peso, en todos los *performance*, ni un peso. Todo lo hemos puesto nosotros y ahora cualquier instalación, cualquier cosa te sale en más de cinco mil pesos, simplemente el transporte.
- DM ¿Se le puede poner un tema al *performance*?
- TM No. Mientras más libre sea el mes del *performance* más artistas....
- DM Está bien que se convoque a un festival del *performance* dentro del Situacionismo Internacional,⁵ pero ¿no hay otras opciones donde presentar *performance*?
- TM No hay... sí hay, pero no hay otros festivales. En X Teresa el hecho de que sea un edificio patrimonial ya está limitado y en los museos el hecho de que sean también techos bajos, piso el mármol, cristales, etc., también limita.
- DM Actualmente ya no hay preocupación de buscar espacios en la calle como en los 70 o los 80.
- TM Hay gente como Lorena Orozco que le gusta hacerlo en la calle, involucrar a la gente en su trabajo, Kurtycz. Lo nuestro nunca se nos ocurrió. El arte popular, del pueblo, el mensaje, no nos interesa el pueblo como masa, [nuestro trabajo] está hecho para la gente habituada a los museos, casi es nuestro público: rockeros, estudiantes, pero de alguna manera gente que tiene alguna educación si no visual, de letras. Hacerlo en las calles implicaría que tendríamos que hacer un compromiso con el pueblo, que no lo tenemos porque “pasamos” de política y de alguna manera hacerlo en la calle implica cierta política.
- DM Su actitud es distinta a los que antes hacían acciones, *happening* provocadores, como los grupos, Adolfotógrafo, ellos llevaban el arte a la calle.
- TM Es que sí tenían una postura política. Incluso Maris, al hablar de Frida Kahlo, es como hablar de retomar las tradiciones mexicanas. Nosotros “pasamos” de tradiciones mexicanas. **Hablamos de la muerte pero no tradicional sino de la muerte humana, carnal, sin nada que ver con la calaverita de azúcar, no hacemos folclor ni política, simplemente hablamos de nuestras cosas. Ni hablamos de cosas universales, hablamos de nuestros “pedos”, de lo que nos pasa a nosotros y de lo que nos preocupa, eso es.**
- DM ¿Para SEMEFO cuál es el futuro del *performance* en México?
- TM Entre más libre sea, mientras más libres sean las convocatorias y los apoyos sean directamente para la producción, es mejor; más que premios, [es

5 El Situacionismo Internacional fue el tema de la Convocatoria para participar en la 6a. Muestra Internacional de *Performance* en Ex-Teresa Arte Alternativo, 1997.

- necesario] abrir más espacios. La pintura, la fotografía se pueden premiar, pero un concurso de *performance* no, porque es cuestión de vida, pero sí puede haber apoyos para los productores de *performance*, entre más apoyos para espacios, va a haber como un semillero de gente que empiece a comprender el *performance*. Muchos estudiantes, incluso gente que se ha ganado premios de *performance*, saben a qué le están tirando, no arriesgan, están usando el método del *performance*. Yo pienso que hay mucho público de *performance* pero no hay performanceros. Que sea claro, que haya información, charlas, tesis, porque sí hay mercado para la producción de esto.
- DM Charly, cuéntame del [grupo musical] Caramelo macizo.
- CL Caramelo macizo tenía varios años de no tocar y quisimos hacer una tocada de despedida del Caramelo macizo y ahí es donde ya se nos ocurrió que Arturo Angulo podía hacer un "show" violento mientras tocábamos y así lo hicimos. Curiosamente con los tres músicos que estábamos ahí más otros dos hicimos SEMEFO, fue simultáneo.
- DM ¿Crees que es importante la música para el *performance* o para las acciones de SEMEFO?
- CL Bueno, yo creo que hay *performance* que no necesitan música, a lo mejor el silencio les va de maravilla pero como nosotros estábamos en esta onda de la cosa fuerte, violenta, pues le quedaba muy bien, sí enmarcaba y sí completaba el contexto. Incluso creo que mucha gente sentía mucho pánico con el ruido que hacíamos, aparte de las acciones mucha gente sí se ponía muy tensa.
- DM ¿Por qué el *performance* debe considerarse una expresión válida?
- CL Porque de repente se te agotan los materiales, era una búsqueda para las gentes que empezaron con esto y aun para nosotros después de muchos años, es una búsqueda de nuevos caminos de expresión. En lugar de hacer una escultura haces unas acciones y de lujo.
- DM ¿Tú nunca has pintado?
- CL Sí, como no, yo también salí de la ENAP.
- TM Dibuja y pinta muy bien.
- DM ¿Sigues haciéndolo?
- CL Muy poco, sólo lo necesario, lo que a mí me prende es la música. De hecho, dentro de la historia del *performance* de SEMEFO, en el primero éramos seis músicos, pero hubo momentos en que éramos dos, en el *performance* del Eclipse⁶ o el del Paredón⁷ nada más era yo.

6 *Eclipse*, acción que presentaron en el Museo Rufino Tamayo como parte de las actividades organizadas por este museo en su explanada, el día del eclipse solar, 1991. También participaron con acciones Juan José Gurrola y Alfin (Alberto Mejía Barón).

7 *Paredón*, acción realizada en la toma del Edificio Rulle, Col. Roma, México, D.F., 1991. Ver entrevista a Renato González Mello.

- DM ¿Y tus influencias de grupos de rock?
- CL Para mí, mis jefes de todos los tiempos: Black Sabbath, sobre todo lo viejito y los Napalm Death, Brujería, esas cosas gurú; las bandas alemanas de los 70 me fascinan, Can, Guru Guru, Hary Chapter, Grobschnitt, Night Sun
- DM ¿De qué tipo es tú música?
- CL Está enfocada básicamente al rock pesado setentero hasta *hard core*, *death metal*, *trash*.
- DM ¿Qué nombre genérico tiene?
- CL *Metal*, desde niños bonitos como Scorpions hasta Brujería. Más bien lo que nosotros hacemos es *death metal*, *trash*...
- DM ¿Eso dónde nació y cuándo?
- CL Yo creo que nació a principios de los 80, y los primeros grupos son europeos, por ejemplo Celtic Frost, Repulsion; Master, es gringo, hay brotes simultáneos en muchos lados.
- DM ¿Y a consecuencia de qué brotó esta música?
- CL Es una fusión de *metal* y *punk* que eran antagónicos completamente pero ya en 82-83 empezaron a hacer esas fusiones y ahí es donde nace toda esta corriente de metal agresivo.

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
8 de septiembre de 1997

SEMEFO*: Carlos López (1963), Teresa Margolles (1963), Juan Manuel Pernás (1969), Juan Luis García Zavaleta (1971), Arturo Angulo (1965), Arturo López (1967), Víctor Basurto (1963), Antonio Macedo (1974). El grupo se formó en 1990. Han realizado acciones, ambientaciones, instalaciones, arte objeto. Han participado en conciertos, exposiciones individuales y colectivas en museos, galerías y espacios alternativos y en diversos festivales. Cuentan con videografía y catálogos. Han recibido reconocimiento como: 1er. Lugar en el 1er. Salón del *Performance*, LUCC [La última carcajada de la cumbancha, espacio alternativo], 1990 y la Beca para Jóvenes Creadores del FONCA 1993-1994.

*El grupo ha tenido otros integrantes en distintas etapas desde su formación en 1990. Actualmente lo forman: Teresa Margolles, Carlos López, Juan Luis García Zavaleta y Arturo Angulo.

AA-Arturo Angulo
TM-Teresa Margolles
CL-Carlos López (Charly)

Entrevista inédita a SEMEFO por Renato González*

Arturo Angulo, pintor; Teresa Margolles, fotógrafa; Arturo López, baterista y Carlos López, bajista.

Renato -¿Cómo se integró el grupo SEMEFO?

Arturo -A principios de 1990 Nurivan Galván me invitó a hacer un *performance* en la ENAP, que se realizaría en marzo de 1990. Conocí al famoso grupo Caramelo macizo, un grupo de música de *hippies*. Nos reunimos en el manicomio "La florista", en Tlalpan, para ensayar.

Teresa -Era un manicomio que tenía como quince años abandonado. Cuando el Sr. Angulo quiso hacer un *performance* pensé que era difícil hacerlo solo; era un trabajo de grupo. Uno se puede clavar en un objeto, en un grupo puedes ver todas las posibilidades del *performance*.

Arturo -Nurivan dijo que se haría en marzo y no se hizo nada. Cuando la toma del Balmori, Alejandro Montoya, el pintor necrófilo, nos presentó a Rubén Bautista.

Teresa -Que en paz descanse.

Arturo -Él nos invitó a hacer el *performance* el 1 de abril del 90 en La Quiñonera, un lugar muy pobre...

Teresa -Una semana después fue a vernos. Nos preguntó "si teníamos algo", y si teníamos porque nos juntábamos todos los fines de semana a trabajar. No sólo se planeaba un *performance* concreto, se planeaban escenas, se hacían videos, ellos empezaban a oír la nueva música... nueva para ellos porque antes tocaban...

Arturo -Música de *hippies*.

Teresa -Música pesada, rock pesado, y esta nueva música. Caramelo macizo era un grupo subterráneo.

Carlos -El prototipo de lo que fue SEMEFO fue una presentación de Caramelo Pesado en Santo Domingo con el Sr. Angulo en escena.

Teresa -El Sr. Angulo salió con una llave *stillson* a pegarle a un bote y a prender fuego. Fue breve. Ya había hecho cosas en artes plásticas, pero los trabajos personales de *performance* siempre eran inconclusos.

Renato -¿Usted cree eso, Sr. Angulo? ¿Cree que es un trabajo de grupo?

Arturo -Sí, porque no es una síntesis de las artes sino una ejecución simultánea de música, artes visuales y actuación. Los actores creen que es una síntesis de las artes al servicio del teatro, los músicos, pueden pensar que mientras están tocando hay *show*.

Teresa -Para nosotros son igual de importantes la música, las escenas, la instalación y la ambientación.

Renato -¿Cómo fue el *performance* que hicieron en La Quiñonera?

Arturo -Se llamaba *Viento negro*. El tema era la mutación. Habrás visto en el periódico que están naciendo ranas con siete patas y cangrejos con cuatro pinzas...

Carlos -Hombres sin cerebro.

Renato -¿Qué periódicos lee usted, Sr. Angulo?

Arturo -El Excélsior, salió en el Excélsior. A causa de ello representamos a mutantes. Mónica Salcido salía maquillada en blanco con un bozal a manera de trompa de cerdo.

Teresa -La cual se rasuraba. Rasurarse la trompa era un acto muy erótico.

Arturo -Yo salí desnudo, chorreando arcilla de color café con un colorante verde. Abajo de eso había un queso de puerco y un plástico que lo pegaba a mi piel. El queso de puerco era muy bonito, porque tenía pelos y textura. Encima de eso la arcilla chorreando. Me flagelaba y golpeaba a Mónica Salcido, me perseguían, y yo perseguía al público con un soplete y todo eso. Mientras tanto, Mónica les ponía su sello en la frente con una papa y ceniza: "Polvo eres y en polvo te convertirás". Al mismo tiempo estaban dos bajistas, dos guitarristas y la batería a tope, tocando *trash core*, en el estilo del grupo S.O.D., y el tema del grupo SEMEFO, que es una composición de Carlos López.

Teresa -En ese entonces era la única canción original. Con el tiempo eso ha cambiado tanto que vamos a sacar un disco.

Carlos -Los músicos aparecían de blanco impecable, como cirujanos.

Renato -¿Significa algo la trompa de cochino?

Arturo -No.

Renato -¿No son símbolos?

Arturo -Bueno, era un símbolo fálico.

Teresa -La trompa de cochino fue un sueño

* Esta entrevista inédita me fue proporcionada por Renato González, a quien agradezco la autorización para incluirla en su versión original en esta tesis, con el fin de aportar información adicional sobre el controvertido grupo.

- mío, en el que alguien se rasuraba una trompa de cochino. Nos platicamos los sueños. Originalmente se iba a poner en la boca, pero era más provocativo bajarlo.
- Arturo -Se llamó *Viento negro* porque habíamos hecho en privado una sesión fotográfica y de video. Eran puras sorpresas. Me dijeron: "cierre los ojos, aquí tiene su vestuario": un pulpo, queso de puerco. Filmamos, era de las primeras cosas que hacíamos. Nos sentimos muy mal, una especie de cruda moral.
- Arturo -Ni siquiera les hablaba ya. Yo tenía el sueño obsesivo de que nuevamente estaba cubierto de queso de puerco y de arcilla.
- Teresa -Porque además el Sr. Angulo es muy pulcro. No le gusta ensuciarse.
- Arturo -Lo soñé y tuve que quitármelo volviéndolo a hacer en vivo y con público. Entonces se me quitó la obsesión.
- Teresa -Nos preguntan qué significa, es un problema que hemos tenido siempre.
- Arturo -Son imágenes agresivas sólo con el propósito de agredir.
- Teresa -Es plástico y muy visual, más que de contenido.
- Renato -Lo que ustedes escogen generalmente es orgánico y es viscoso, ¿por qué?
- Arturo -Nos gusta la sensación de esas sustancias en la piel.
- Teresa -Exceso de películas *gore*. Nos han dicho que hemos visto demasiado a Alice Cooper. Quién sabe... no es algo que se esté obligado a asumir. A todos nos fascina. De repente alguien dice una cosa y nos gusta. Este señor nos pasó ayer una película terrible de puros asesinatos. Yo llegué a la casa espantada y deprimida por el placer que me provocó.
- Carlos -No era película, era un documental sobre Ted Bondi.
- Arturo -Famoso asesinato.
- Teresa -Mató como a cuarenta jovencitas. Era guapo, las subía al carro y las seducía.
- Renato -¿Qué pasó después de La Quiñonera?
- Arturo -El 24 de agosto fuimos al LUCC a representar *Imus Carcer*. El vestuario fue hecho por un herrero: grilletes, cadenas y un cinturón de castidad.
- Teresa -El cinturón de castidad lastimaba a la actriz. El *brassiere* estaba pegado por dentro. Mónica agarró a alguien del público y lo abrazó, porque le estaba gritando cosas. Le rompió la camisa con los picos del *brassiere*. Eso no salió en el video porque no ponemos luces, para nosotros es más importante el evento que el documento.
- Carlos -Después de *Viento negro* la adrenalina subió demasiado y nos motivó a hacer más *performance*.
- Arturo -Para entonces, los músicos ya sabían lo que era *Carcass*, *Napalm Death*, y los grupos de *grind core* y *death metal*. Evolucionó la música de ser un *trash core*, fusilado de S.O.D., a ser un *grind core* a lo que están haciendo ahora, que es *death metal*, con fragmentos de *grind core* y hasta baladitas.
- Teresa -En *Imus Carcer* (calabozo bajo) queríamos representar un calabozo real, donde el público se sintiera dentro. No teníamos máquina de humo y tuvimos que hacerlo con carbón y petróleo, te ahogabas de verdad.
- Arturo -Como viste en el video la escenografía eran 40 muñecos crucificados. La hicimos entre todos.
- Renato -¿Hicieron otro *performance* en el LUCC?
- Teresa -Cabezas. Se mandó hacer el molde de mi cabeza pelona e hicimos un mar de cabezas con manta y nopales plateados.
- Renato -¿Por qué nopales?
- Arturo -Porque se le ocurrió a Juan Pernás.
- Teresa -Juan quería mucho lo de los nopales. Eso gustó mucho en el LUCC, porque el público es posmoderno.
- Arturo -Todos son de trenza y arete.
- Renato -¿Qué no le gustó al público?
- Teresa -A la gente no le gusta que la historia no sea clara. No quieren alucinarse, cuando acaba quieren tener clarísimo lo que vieron.
- Arturo -Les gusta la narración con un clímax y un final feliz.
- Renato -¿Su relación con el público es agresiva?
- Teresa -Eso fue porque llegó la banda del Spider, y... esa gente ya iba a pelear. Nosotros no sabíamos por qué.
- Teresa -El Sr. Angulo iba a sopletear unos botes, cuando lo detuvieron y lo empezaron a ahorcar. Entonces se regresó.
- Renato -¿Y lo de orinar al público no causó reacciones?
- Teresa -Sí, mucho, los del LUCC estaban furiosos.
- Arturo -La gente tuvo tiempo para dar un paso atrás, se vio la intención.
- Teresa -Juan Pernás quería hacer *body art*. Quería vivir eso, como actor: partirse la panza y orinar frente al público. El Sr. Angulo lo retó a cortársela y... como era reto...
- Arturo -Pero nada más se la arañó.
- Teresa -Nosotros damos chance. Si tú quieres hacer eso, es tu responsabilidad y tu cuerpo. ¿Quieres mutilarte?, pues

- mutílate, nada más escribe una carta donde diga que es tu deseo.
- Renato -¿Cuál es la razón de la violencia?
- Arturo -Catarsis. Somos neuróticos como artistas. La neurosis se refleja en el público, que encuentra un desahogo catártico en eventos de este tipo, mientras que en otra clase de *performance* el público es espectador pasivo, no hay una identificación con el artista.
- Teresa -Asumimos que el público tiene derecho a opinar. Pegamos, pero ellos también tienen derecho a pegar. No va a haber una policía que llegue a decir que no.
- Renato -¿Y luego de eso qué hicieron?
- Teresa -Estuvimos en el edificio Rulle. Para Jorge Aguilera, del CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica), pero cuando los del CCC vieron toda la elaboración que se hizo, se pusieron tan nerviosos que no pudieron dirigir. De los cinco minutos que iban a ser, duramos horas trabajando. Para nosotros ya habían sido días antes de eso, pero cuando ellos vieron lo que iba a ser querían una puesta en escena: primer plano y segundo plano, se repitieron mil escenas y al final creo que les salieron mal revelados los rollos. Seguramente pensaron: "se tiran al piso y se revuelcan, nosotros llegamos y los grabamos".
- Arturo -Para estos estudiantes de cine, que fueron el público o que fueron los testigos, también sirvió de catarsis. Aguilera llegó oyendo al grupo La cura y a Depeche mode, y después nos lo encontramos en el concierto de Napalm Dead.
- Carlos -Estaba feliz el tipo.
- Teresa -Esteban Reyes, un chavo que iba a hacer la foto ni siquiera quiso imprimir las fotos. Dijo: "algo de SEMEFO se me metió en la cámara, yo paso". Sólo dio los negativos, pero no quiso imprimir.
- Después hicimos *Mojolo* en el IFAL, que se suspendió. Iba a ser una gran producción, y muy divertida. También nos gusta que sean divertidos. Al Sr. Angulo lo ves, y te da risa... aunque te da miedo si viene hacia tí, te mueres de miedo. O las prostitutas en calzoncitos... o el payaso. En *Mojolo* iba a haber video y acciones. En el video el público iba a ver una matanza clandestina de pollos, en un rastro de Sinaloa. Grabamos eso crudamente. El público lo iba a ver en pantalla gigante, mientras que el Sr. Angulo era un carnicero. Iba a haber pollos en vivo, larvas humanas. Todo iba a estar cerrado, el público no iba a poder salirse. Se suspendió porque Carlos Jaurena quemó la bandera de México sin avisarles a los del IFAL.
- Arturo -Ese día hubo una multitud viendo el letrero que decía: "suspendido".
- Renato -¿Por qué se iba a llamar *Mojolo*?
- Teresa -Es el pueblo donde hacen la matanza de pollos. El que los mata es un niño que tendrá doce años. Su papá, que era el que mataba los pollos se suicidó, y ahora el hijo es el que mata. Los mata con gran seguridad.
- Arturo -Después hicimos *El eclipse*, afuera del Tamayo. Gurrola estaba haciendo su propio trabajo, y nosotros lo hicimos al mismo tiempo. Gurrola no tenía idea de lo que íbamos a hacer.
- Renato -¿Y él qué hizo?
- Teresa -Coordinó a unas mujeres que modelaban. Estaban ahí bailando.
- Arturo -Mientras ellas bailaban con su vestuario de china poblana, unas prostitutas auténticas que nosotros contratamos, vestidas en lencería íntima, caminaban entre el público.
- Carlos -Era un ritual para parar el eclipse.
- Teresa -Nosotros éramos guerreros.
- Arturo -Según el arqueólogo Juan Yadeun, a quien le pagaron para que se inventara algo, nosotros éramos una tribu de cazadores, y las mujeres eran una tribu de recolectores. Estábamos muy asustados por el eclipse y hacíamos sacrificios para tratar de impedirlo. Llegaba Gurrola como Dios, envuelto en un aura dorada, y decía: "necios, nadie puede parar el eclipse".
- Teresa -Había cuatro andamios, y las prostitutas estaban arriba, en unas bicicletas que nos hizo el herrero, volando a 12 m. de altura. No estaban sujetas con nada y tenían uno tacones altísimos plateados. Tenían que pedalear, se supone que le estaban poniendo a las bicicletas. Había dos ángeles con alas de verdad, en una luna gigante que le mandamos hacer al herrero. En otro andamio estaban los músicos.
- Arturo -Y en el otro andamio un cerdo abierto en canal, y una escalera donde iba a subir una chava con calzones rosas, falda de gallinas y protectores de testículos en las tetas. Se iba a subir a matar las gallinas pero le dio pánico porque es coja.
- Carlos -Es que las gallinas estaban vivas y la empezaron a picar, sólo subió como diez escalones.
- Arturo -Las gallinas fueron azotadas contra la cabeza de las prostitutas, y ellas golpearon las gallinas contra la cabeza del público.
- Teresa -El Sr. Angulo era un payaso formal, blanco, impecable.
- Arturo -Con una máscara que dejaron abandonada los locos del manicomio. Me quedaba a la medida.

Teresa -Andaba con otro payaso inválido, en una silla de ruedas que traía cuetes en las ruedas. Era como un torito de feria atropellando al público.

Renato -¿Así terminó?

Arturo -No. Terminó con: "¡qué lindo, qué maravilla, el eclipse!".

Carlos -Luces multicolores en el cielo.

Teresa -Eso fue de Gurrola, onda Walt Disney. Callaron música y pusieron una onda de Wagner...

Arturo -Tannhauser.

Teresa -Había un personaje vestido de guerrero con un mazo que rompía una olla repleta de sangre. Los ángeles quedaron todos batidos. La policía se robó el cerdo...

Arturo -Subieron al cerdo en una patrulla y se lo llevaron. Nosotros lo íbamos a hacer carnitas.

El 22 de abril hicimos *Pandemonium* en la ENAP. Fue una interpretación del Infierno y el Purgatorio. No según la *Divina comedia*, sino según nosotros. La arquitectura de la ENAP fue usada para hacer el Infierno debajo de un puente. Cerramos con telones grandes.

Teresa -Usamos 250 m. de tela amarilla pintada de negro. Hicimos un teatro donde no existía. Pusimos desniveles, faquires, enanos, hombres metidos en botes de agua, inválidos, mutilados, máscaras, títeres de pulpo...

Arturo -Pulpos de verdad amarrados con hilos...

Teresa -Niñas flageladas...

Renato -¿Y qué pasaba?

Arturo -Eran el Infierno y el Purgatorio. Afuera de los telones llegaba un hombre maquillado de blanco jalando a una niña con vestidito, grillete y su muñeca. Un diablo rasgaba el vestido de la niña, que tenía seis tetas... como una perra. Están hechas con bombas de destapar caños y biberones. Le pusimos una gorra marina con orejas de cerdo. La niña era una perra. Su castigo fue llegar al infierno y convertirse eternamente en perra.

Un ser acuático estaba metido en un bote de basura con ventana de plástico, adentro del agua. Los pulpos flotaban y se veía grotesco. El tipo salía del agua, con mucho trabajo porque está gordo, y se ponía un traje de hule, de los que usan para destapar coladeras los afanadores.

Teresa -Era un diablo que iba por su presa. El diablo de rayas lleva a la niña, y el diablo viejo va también por su presa: el Sr. Angulo, que lo espera en una silla de ruedas.

Arturo -Yo estoy inválido y no puedo ni pa-

rrarme. Visto un brazo lleno de esos picos que se ponen los alpinistas en las suelas, una cabeza de cartón como una sandía negra grandota, una correa de perro, botas de talla muy grande, charales pegados en la piel y colorante rojo escurriendo.

También había una mujer gorda con una cicatriz en el costado y las tetas al aire y con una cabeza de muñeca con cuerno de carnero...

Teresa -Que era como un aborto. Nosotros sentíamos que había abortado muchas veces en vida, entonces en el infierno iba a traer su bebé pegado.

Arturo -Sucede que nos hemos portado muy mal en la vida y merecemos un castigo en el infierno. La presentación eran castigos infernales, un tema ya clásico en la historia del arte.

Renato -Me suena un poco cinematográfico, pero a veces no. Los empalados de *Paredón* me recuerdan imágenes muy clásicas del arte. ¿Ustedes ven libros antes de trabajar? ¿Cómo es el proceso de una de esas instalaciones?

Teresa -Por ejemplo, en *Paredón*... como nosotros vendemos libros, ya te puedes imaginar qué cantidad de libros conocemos. Nos cayó en las manos *El museo de los suplicios*. Había un paredón donde fusilaban... creo que los nazis o algo así.

Arturo -En el campo de concentración de Auschwitz había un paredón quemado que nos gustó de fondo para trabajar, un paredón con empalados y verdugos.

Renato -¿De dónde salieron los empalados?

Arturo -Siempre hay alguna prostituta o algún desempleado dispuesto a trabajar.

Renato -No. La imagen.

Arturo -Cuando Carlos era joven dibujaba cosas morbosas.

Teresa -Lo que está haciendo ahora es representar las torturas que concebía desde chavito. Nosotros también: leíamos Hermelinda Linda, Aniceto, Tradiciones y leyendas de la Colonia. En una de ellas venía "El callejón del sapo".

Renato -¿Y las mujeres?

Teresa -Eran como iraníes, estaba lo de Irán... pero eran lloronas, lloronas a la mexicana, pero sin llorar. El Sr. Angulo tenía prohibido tocarlas, pero al final se lanzó sobre ellas...

Renato -Oiga, Sr. Angulo, ¿usted no se cree Freddie Krueger?

Arturo -¿Cómo cree? Es un personaje que me gusta, pero me parece que la serie de películas cayó en la repetición. Me encantaba la idea de que hubiera un personaje en los sueños y que nadie pudiera escapar de él.

Teresa -Es un psicópata excelente. Lástima que sea para niños.

Arturo -Uno de nuestros detonadores fue la Fura dels Baus. Fuimos a verlos cada quien por su lado, nos gustaba y esperábamos que sucedieran ese tipo de representaciones, queríamos ser espectadores pero los artistas mexicanos no las hacían.

Carlos -Una vez vimos *Tasajos* de Alejandro Montoya, hace como ocho años, en San Carlos. Algo realmente muy grueso.

Teresa -Él también nos ha influido, aunque a nosotros no nos interesa la carga política que mete.

Renato -¿Nada?

Teresa -Si tú dices que lo que está haciendo el Sr. Angulo de pegar y golpear es porque siente que...

Arturo -"Los derechos humanos"...

Teresa -Entonces se justifica su presencia y la gente se tranquiliza. Pero si tú no das una justificación, no saben qué hacer y dicen que SEMEFO es violencia gratuita.

Renato -¿La violencia no tiene razón?

Arturo -No sólo es violencia. Mediante el morbo penetramos en lo que le gusta a la gente, pero lo oculta. Gustamos de la pornografía, el sadomasoquismo, la necrofilia. Situaciones humanas que son comunes a la gente, pero que no gusta de aceptar.

Carlos -A la hora del *performance* les encanta. Se baten, están felices, aunque luego digan: "No, pus... estubo bien feo".

Teresa -Son "películas del canal cuatro" o "Viruta y Capulina". Y sí es cierto: son las computadoras del Santo. De repente estamos haciendo cosas de lata y todo.

Renato -¿No tienen miedo de caer en el pastelazo?

Arturo -Yo creo que el público es el que pone el pastelazo, nosotros se lo regresamos. Me gustaría hacer un *performance* de agresión física directa en contra del público: "¿Qué te parece este pastelazo?"

Teresa -En el último había una escena en que el diablo mayor agarraba a la niña sexy y la amarraba entre unos andamios, invitaba al público a que le aventara barro. Nos agarramos al más tonto que nos encontramos por ahí, al más posmoderno, lo esposamos a la niña y le tocó parte del lodo. En el momento que lo tratamos de esposar le dio pánico y se defendió, empezaron los golpes y el público pedía más, bien prendido.

El peligro que dices puede existir. Un *performance* siempre arrastra imágenes anteriores. No somos versátiles, sino obsesivos: SEMEFO va a durar hasta que se agote esa obsesión.

Arturo -Aunque nosotros hagamos violencia, sexo y obscenidad, la gente piensa que queremos decir lo contrario: "amor y paz, que se haga lo mejor en el mundo".

Renato -¿Y quieren amor y paz?

Arturo -¡Nell! Esa es una cosa de *hippies*... Bueno, disculpe usted, *hippie*. Yo fui de la generación *punk*. Una generación que era guerra y sexo", la antítesis de los *hippies*. Estoy convencido de que esa es la ideología a seguir, aunque los *neopunks* sean pacifistas, ecologistas, cristianos.

En fin, mientras ocurría lo que te hemos contado, conocimos al *fakir* Melchor Zortybrandt, que nació en un barco cerca de Java.

Arturo -Melchor era modelo en la ENAP y dijo que podía hacer un acto sobrenatural. Como yo veía que era anciano, que era místico de Brahma, Shiva, Maharishi y todo eso, dije: "Qué cagado, a ver qué hace". Sucede que iba a hacer el cordón de plata, que era un acto obsceno, porque se jalaba siete metros de listón por el ano. Él decía que eso era el cordón de plata que une su cuerpo con su espíritu cuando se va de viaje astral.

Teresa -La chava que lo ayudaba estaba muy impresionada, porque sólo le habían dicho: "vas a jalar un listón". Pero ella estaba horrorizada y le jaló muy duro, se tuvo que suspender el acto.

Renato -¿Y por qué se suspendió?

Arturo -Porque el lugar era fresa, y porque el acto era muy obsceno para estudiantes de preparatoria. Cuando se rompió el cordón fue el pretexto, el director dijo que le estábamos tomando el pelo y se suspendió.

Después lo volvimos a llamar para que hiciera en el infierno [un personaje] de algo más satánico que el diablo mayor. No hacía nada, pero cuando se paraba la enana le hacía comparsa y hacía unos signos con una antorcha en el aire, luego inclinaba su cuerpo y expulsaba tres pelotas (bolas de billar) por el ano.

Carlos -La gente pensó que eran huevos de avestruz.

Arturo -Hace poco lo invitamos a que hiciera una exhibición frente a varias personas que hacen *performance*.

Teresa -Hizo un acto súper clandestino.

Arturo -Le pusimos escenario, luz y máquina de humo. Se introdujo una botella por el ano, que es a la vez su vagina porque es hermafrodita.

Teresa -Desmitificada la vejez pasiva.

Arturo -También desmitificada la belleza humana, que según los cánones es de ocho cabezas. Él tiene una parte del cuerpo más corta que la otra, tiene senos y...

- Carlos -Los ojos le cambian de color cuatro veces por día.
- Teresa -Fue el modelo de Orozco para *El hombre en llamas*.
- Arturo -Además fue el Prometeo de Ciudad Universitaria. Él llegó a México durante la guerra, desde Alemania.
- Teresa -Orozco lo amarró de los cabellos y lo colgó. Como era medio ciego apenas lo podía ver. Dice que del pie a la cara no lo veía. Él tiene fotos de eso.
- Arturo -Es un tipo extraño con cosas extrañas.
- Carlos -Siempre trae cosas extrañas en una como bolsa de mandado.
- Teresa -Péndulos, huesos, piedras...
- Renato -¿No me están cotorreando?
- Teresa -No, lo podemos traer un día.
- Arturo -Incluso te podemos llevar a su casa para que haga el acto único, que sólo haría en el baño de su casa. Tiene hasta butacas para el público, pero hay que irlo a ver. No dice de qué se trata. Él habla el kerundi, según él un idioma del Asia Insular.
- Teresa -Se llama Melchor porque nació el seis de enero, aunque en realidad se siente mujer... Lo tenemos que anunciar como "La puta más grande que ha habido en México".
- Arturo -Tiene el busto esculpido de Emma Sastiatonga, la reina africana que lo mantuvo prisionero porque quería aprender a meterse cosas por el ano. Lo mantenía preso para que le enseñara. Él hacía su espectáculo arriba de un elefante, bailaba con su tambor sagrado, se metía sus cosas y vestía su capa de oreja de elefante. Se escapó una noche y en el avión le dijeron que llevaba exceso de equipaje porque llevaba objetos pesadísimos: el timbal sagrado y la escultura esa, que es un busto pesadísimo, de piedra.
- Teresa -Nos encontramos a gente que quiere participar con nosotros. Por ejemplo, ahí en Filosofía y Letras nos encontramos a una especie de *nerd* con los ojos saltones, obviamente un chavo con ese físico tenía que trabajar con nosotros.
- Arturo -Los personajes extravagantes son ideales para un *performance*, porque son pintorescos.
- Teresa -Después de cada evento hay un chorro de apuntados: que ellos también sienten eso, que también han visto, que también han oído, que también tienen sueños...
- Renato -¿Qué también sienten qué?
- Teresa -La violencia.
- Arturo -También son morbosos y leyeron Tradiciones y leyendas. Reconocen un sabor peculiar en lo que hacemos, identifican su propio morbo con el nuestro.
- Teresa -Pero luego ya no quieren...
- Arturo -También hay el espontáneo que agarra una gallina y empieza a bailar con ella. Luego nos dice: "Yo quiero participar con ustedes, me gustó mucho", o las chavas que quieren salir desnudas para ser el centro de atracción... también hay.
- Renato -¿Y lo que hacen ustedes es arte?
- Arturo -¡Claro que es arte! ¿O acaso cree que es de la farándula?
- Renato -Es una pregunta.
- Arturo -Es una expresión humana.
- Teresa -Si por arte se entiende búsqueda de la belleza, sí.
- Renato -¿Ustedes buscan la belleza?
- Arturo -Es muy bello, ¿acaso no te gustaron las imágenes de *Paredón*?
- Teresa -A mí me parece bello, me parece muy bella una imagen de un paredón quemado lleno de humo y con unos empalados.
- Renato -A riesgo de hacer el papel de fresa...
- Arturo -Te golpeamos.
- Renato -¿Ustedes creen que son bonitas, agradables y positivas?
- Arturo -Esto es bonito, agradable y positivo. Volviendo a la onda *punk*, cuando yo iba en la prepa, los *punks* buscaban una estética de lo feo. Iban a los basureros y se vestían con basura y hacían cosas feas...
- Renato -A ver, Sr. Angulo, ¿en su prepa había *punks*?
- Arturo -Eran *punks* burgueses.
- Renato -¿Qué es un *punk*?
- Arturo -Una mierda, un ritmo baboso de los setenta. Esa estética de lo feo viene desde el dadaísmo, ellos sólo lo retomaban, pero desde entonces se ha aceptado como arte la estética de lo feo. Entonces, lo que estamos haciendo ahora, si no es un neodada o un *neopunk*, y no creo que lo sea aunque tenga elementos de ambos, es una estética basada en las cosas aparentemente desagradables. Como Kurt Schwitters.
- Teresa -Más que lo *punk*, nos interesa lo bizarro.
- Arturo -La bizarra es cosa de todas las épocas y de todos los días: lo tosco, grotesco y extraño.
- Carlos -Frank Zappa, en 1962, hacía una música electroacústica bizarra, mezcla de jazz y de rock.
- Renato -De pronto me hablan ustedes de una tradición artística, luego me hablan de la historia reciente del rock. ¿Ustedes quieren que el *performance* sea....
- Arturo -Una ejecución simultánea de las diferentes disciplinas artísticas.
- Renato -¿Para qué?

Arturo -Para que el público vea un espectáculo diferente. Para que el público no vea un concierto de rock, aplauda y se vaya: vio a Freddy Mercury; sino que vaya a ver un espectáculo artístico y que se ponga a pensar en lo que vio. Aunque al principio diga: "solamente recibí violencia, esto no me gusta", después, cuando medite, porque seguro que nuestros espectáculos son inolvidables, razonará y entenderá que es la estética del momento histórico.

Renato -¿Qué opinan ustedes del arte actual en México?

Teresa -Está en círculos. Hay grupitos que se apoderan de la cultura. Les faltan mucha disciplina. Por ejemplo: lo que pasó en el MUNAL. Piensan que lo que vale es la participación y no la obra. No hay disciplina, no hay rigor, no hay crítica. Todo se basa en la autocomplacencia. Todo el mundo se dice: "qué mono está tu trabajo".

Arturo -Yo digo que surge una moda neomexicanista y todos se ponen a pintar verde, blanco y rojo; con tunas, nopales y cosas muy mexicanas. Después surge una estética posmoderna y hay que usar imágenes religiosas tradicionales, y todo el mundo se pone a hacer el Sagrado Corazón, la Virgen de Guadalupe, y combina el neomexicanismo con la posmodernidad y se convierte en moda y todos se repiten.

Teresa -Lo importante es la falta de rigor. Si ya vas a hacer eso, hazlo bien. Si vas a participar, participa bien. En el MUNAL¹ había unas piedras con unos pedazos de papel, y como es arte conceptual, todos saben exactamente lo que están haciendo. Eso era un homenaje a Velasco: como él pintó el paisaje mexicano, y el paisaje mexicano está por los suelos, ellos pusieron la bandera por los suelos. Hacen eso sin el rigor del trabajo artístico.

Arturo -Un tipo no hace nada y reparte volantes que dicen: "performancé invisible", y no hizo nada, llegó a repartir volantes.

Renato -Decía usted que no tiene calidad visual.

Arturo -No.

Renato -¿Es importante para ustedes esa calidad visual?

Arturo -Por lo menos que haya un trabajo previo a lo que se está haciendo. Algunos tipos son demasiado improvisados.

Carlos -Nos interesa lo que la gente percibe: las imágenes; por eso no nos gusta explicarlas: queremos que sean perfectas.

Teresa -Que sea fuerte. Que la gente vea de golpe y luego se lo explique. En el ataúd que presentamos en Arte Joven esa era nuestra intención. Primero que lo vean y luego que sepan o no quién lo hizo, poco importa. En el MUNAL hicimos un homenaje a Julio Ruelas y quisimos que el público común detuviera su paso para apreciarlo, sin tener que explicarle lo que significaba. Que viera del metro a su trabajo, y que incluso llegara a su casa a platicarlo.

Renato -¿Quieren hacer arte popular?

Arturo -No, pero queremos que le llegue a la gente en ese momento.

Teresa -Creemos que el arte no es para el pueblo. Para el pueblo es Lucha Villa. El arte es para la gente que lo busca.

Renato -¿Ustedes quieren ser marginales, para el pueblo, para la élite?

Carlos -Nos gusta que vea el evento a quien le toque. Los que pueden entenderlo no están en el pueblo, pero no nos dirigimos a una élite. Lo hacemos por el gusto de ver las cosas hechas.

Teresa -Incluso podemos hacer un evento sin público, como *Paredón*. Queramos o no, es arte conceptual, pero más que concepto nos interesa lo visual. Ver la música con imágenes, como guía emotiva de lo que estamos viendo. Queremos un arte claro y contundente. Por eso el nombre de SEMEFO, suena como ¡seco!

Todavía me platican las diferencias entre distintos grupos de rock. Les gusta la música muy pesada. No les gustan los espectáculos de los grupos de rock: son comerciales, aunque la gente les dice que se parecen a un grupo llamado Gwar, que a su vez recuerda a Kiss. ¿Quién no recuerda a Kiss?

7 de febrero de 1993

1 La nota es mía. Ver entrevista a Miguel Ángel Corona. En realidad no era homenaje a Velasco sino el X Aniversario del Museo Nacional de Arte (MUNAL).

Eloy Tarcisio



Foto: Guillermo González

Para mí el *performance* es una filosofía de contacto directo

ET El *performance* es un género que se ha ampliado muchísimo. Hay dos formas a considerar: una, su realidad actual y la otra, sus raíces. Hoy día todo tipo de acción que denomine cualquier expresión (teatro, música, danza, etc.) en inglés es *performance*. En cambio la idea del *performance art* se liga más a la acción filosófica y conceptual. Las raíces del *performance* vienen de Europa, aún y cuando Kaprow¹ es pionero. En Europa es más Dadá y Surrealismo. A partir de Dadá con sus acciones plásticas nace un arte nuevo. No tenía nombre esta acción de impacto directo. Primero Dadá, surrealismo y los futuristas con la acción y movimiento. Luego la Bauhaus al trabajar la integración del arte, empiezan a hacer manifestaciones de *performance*, Teatro de la Bauhaus. Rauschenberg [Robert] hace teatro Bauhaus, hay vida y movimiento en sus obras. En Europa también Klein, antes que Kaprow en Estados Unidos, pinta los cuerpos de azul. Los vieneses y alemanes en los 50 con la idea extrema de lo absurdo, lo anárquico...

DM ¿Cuál sería para tí una diferencia entre Fluxus y la Escuela vienesa?

ET La escuela vienesa²: Autodestrucción, autoagresión, asco, la manifestación más crítica que hay, son salvajes. Fluxus: Recupera el valor estético del arte de la acción, hace cosas menos críticas y más analíticas, es menos visceral. Es poesía analítica y fría. Por otro lado el grupo Polifonics³: actualmente hace *performance* a través de la palabra, la poesía, aquí no es escrita, es dicha. Los italianos hacen música directa, evocan concepto y contenido, hacen música gutural y electrónica.

En sí el *performance* es "filosofía de la acción", frase [definición] de Serge Pey⁴. Para mí el *performance* es una filosofía de contacto directo, y este contacto directo no se puede efectuar en las masas, tiene que ser en corto y en directo. La de una acción concentrada, una reflexión sobre lo cotidiano, sobre la función del artista o del hombre en su contexto, en su ahora y aquí. Yo creo que el hombre de fin de siglo está terminándose y de no cambiar su actitud frente a la vida va a terminar consigo mismo. [Debe haber] una recuperación del valor humano.

El *performance* es: lo que dices, cómo lo dices y el contacto entre lo

- 1 Allan Kaprow. Artista norteamericano considerado como iniciador del *happening* en Estados Unidos y el primero en utilizar este término en 1959.
- 2 Ver entrevista a Alejandro Montoya.
- 3 Polifonics, Grupo canadiense que realiza acciones con la voz.
- 4 Serge Pey, artista francés que se presentó en el Primer mes del *Performance* en el Museo Universitario del Chopo en 1992.

que dices y el espectador. Por eso la acción debe contener una estructura de carácter conceptual. El acto equivale a *performance*. Eso es lo importante para el artista del *performance* o *performer*. Desde el punto de vista occidental está ligado al pensamiento del hombre, es humanístico, es continuación del pensamiento humano y el punto de vista gringo es el del *show*, del éxito *Main stream*, no hay filosofía, es sólo impacto.

Los franceses hacen una clasificación del *performance* en tres tipos: 1- De acción, realización del acto directo. 2- De intervención, la acción a través de alguien, intervención de otras personas con la acción. 3- De manobra, logras que el público intervenga en la acción, mueves al espectador. Tiene un sentido de reflexión. Porque el *happening*, aunque interviene el público, es lúdico y festivo.

DM Háblame de tu grupo Atentamente la Dirección.

ET El grupo nace en México, en 1983. Estábamos María Guerra⁵, que se separa en el 86 a raíz del terremoto, Vicente Rojo Cama, Mario Rangel Faz y yo.

La palabra *performance* la traen a México curadores educados en Europa como Rubén Bautista, él estuvo en Europa de 1980 a 1985, trae entonces la palabra al Museo de Arte Moderno.⁵ También Guillermo Santamarina y Armando Sarignana en Santo Domingo.

Yo comencé a hacer *performance* en 1973 y lo último que hice fue en el Museo Universitario del Chopo [en 1992]. Mis influencias desde los 70 de manera directa: la corriente minimalista, lo conceptual. De la primera la filosofía del estructuralismo para analizar mi obra y los elementos de mi trabajo. De la segunda, me planteé la necesidad de que mi obra era más importante por lo que decía. Contenidos trascendentales. A partir de los 80 hice acciones con materiales mexicanos.

DM ¿Dónde se realizaban estas acciones?

ET En los 70 en la Alameda, en Reforma, en los alrededores de San Carlos y La Esmeralda. En el Museo de Arte Moderno, Bellas Artes, MUCA, en galerías...

DM ¿Qué acciones recuerdas?

ET Pedro Cervantes, en los 70, en la Casa del Lago, envolvía bailarinas en tela elástica, eran esculturas en movimiento (envueltas y amarradas). Rafael Coronel llevaba un gallo y lo ponía en diferentes puntos del Centro Histórico, en la calle. No era *happening* ni *performance* pero tiene ese carácter.

Otro "padre" [del *performance* en México] es Mathias Goeritz⁶ en el 84 realizó la acción de pintar un muro, lo que hacía era tapar los hoyitos de la

5 Sobre cómo llegó el término *performance* a México, ver también entrevistas a Armando Cristeto, Melquiades Herrera y Adolfo Patiño.

6 Mathias Goeritz ya había realizado *happening* en Nueva York en 1960, ver entrevista a Manuel Felguérez.

pared y pintarla de gris frente al público. Era una instalación de yeso y color, una obra de sitio.

Melquidades Herrera hace *sketch* cómico. Martín Rentería hace diseño de arte, de modas. Los jóvenes quieren hacer *show*. En México se ha desarrollado una manera propia. Jodorowsky y Gurrola hacen *happening* cinematográfico o algo de *show*.

Los de los 70 somos los que hemos seguido, por ejemplo, Ricardo Anguía, César Martínez quien hace también algo de *show* interesante. Otros: Rogelio Villareal de la revista La pus moderna, el Sindicato del Terror, SEMEFO.

DM ¿En el *performance* se puede hablar de actuación?

ET Cuando lo haces como actuación, pierde el efecto de *performance*.

DM ¿Cuál es la diferencia entre acción y actuar?

ET La acción no es una acción teatral. En la acción del *performance* tú tienes que hacer una serie de tareas, por ejemplo subir la escalera, tirar un frasco, levantar la voz, debe ser real. En teatro lo que harías es actuar la voz, impostarla, para que se crea que es otra y no la tuya. En un *performance* quien use la voz tiene que utilizar la palabra en su esencia misma.

El *performance* es una corriente [artística] que se desarrolló como las otras, desde una estructura occidental completamente. Quienes hacen *performance* conscientemente son aquellos que han desarrollado esa culturización occidental. Por ejemplo, yo diría que Monsiváis es un *performer* constante, sin embargo él no se considera *performer*, ni siquiera artista.

El *performance* en México realmente es nuevo, aunque ha habido el estridentismo, manifestaciones muy fuertes de los artistas de la Escuela Mexicana, por ejemplo, cuando se querían agarrar a balazos, desplantes teatrales mucho muy fuertes como la cachetada de Raquel Tibol a Siqueiros...

DM Y los jaibolazos...

ET O actos de guaruras agrediendo a artistas en las exposiciones de los 60. Yo creo que aun existiendo todos eso actos, el *performance* como tal, realmente está en pañales, es muy nuevo, todavía no logra una presencia cultural en el ámbito mexicano.

DM El público que va a ver *performance* no sabe bien de qué se trata.

ET De hecho, la mayoría de los artistas tampoco tienen conciencia de todo esto, no saben que ya existieron grupos, ni el tipo de trabajos que hicieron, cómo se desarrollaron los *happening*, cuáles eran los objetivos, qué perseguían con hacer un desnudo y ahora se ha puesto como de moda el hacer... no sé: hacer pipí en un plato es ya un "acto de *performance*... conceptual, profundo, trascendental, crítico, de ruptura y *underground*" y no sé qué. Todavía no podemos registrar en México artistas de *performance* importantes.

- DM Kurtycz...
- ET Kurtycz es el único pero él tiene una raíz cultural completamente ajena a México. Se formó en Europa.
- DM ¿Y Jodorowsky?
- ET Jodorowsky viene de Chile y su educación es completamente francesa, tiene todos los antecedentes y elementos del *happening*, y lo que hace en México es *happening* dentro del absurdo, marca una pauta muy interesante de teatralización dentro del absurdo. Gurrola se vuelve seguidor y un continuador de esa línea. El teatro del absurdo, del asco, pero lo que él hace no es *performance*, más bien es teatro del absurdo.
- DM Raquel Tibol califica como uno de los *happening* más espectaculares... [que se han visto en México], el que hizo Jodorowsky en el Bahía.⁷
- ET Sí, era un *happening*. El *happening* tiene varias ramificaciones. Es una acción que puede ser festiva o que puede ser crítica. [Se desarrollaron aspectos] del *happening* en los 60 y 70; una fiesta podía ser un *happening*. Los ingleses, por ejemplo, no hacían fiestas del *happening* sino que lo hacían para criticar y cuestionar a la sociedad. Los primeros *happening* en Inglaterra provienen de ciudadanos, estudiantes que se amarraban a los postes, frente a un policía para expresarse y que no los llevaran a la cárcel; jóvenes o profesionistas se manifestaban contra la sociedad y en contra de aquello en lo que ellos no creían.
- DM ¿En qué época fue eso?
- ET 60, 63, 65 y culminan en el 68, pero son actos *happening*. Va creciendo, se manifiestan también con pancartas, se empiezan a pintar el cuerpo. Ahora lo hacen en un campo de fútbol... En aquella época era *happening*, ahora no tiene nombre porque todo el mundo lo hace, pierde contexto... "Todo es un *happening* y todo es un *performance*." De hecho los diputados [aquí en México] han hecho presentaciones medio inauditas en la Cámara, en donde de pronto aparecen con pelucas, con dinosaurios, con personajes extraños, la teatralidad o el juego en la manifestación política que quita la amargura y la pesadez con la que estamos viviendo. Hay una gran confusión de valores dentro del arte.

Aquellos que hicieron una carrera de arte han tenido que desarrollarse en otros campos para vivir y han abandonado la carrera porque no hay mercado en México. Las expectativas que el mercado del arte tiene en México son cada vez más nulas, es minoritario, es élite y entrar en ella es muy difícil, de miles entran dos o tres. No creo que haya que darle un lugar preponderante a un arte que todavía no ha madurado ni ha crecido lo suficiente. La historia del *performance* en México es muy

7 Ver entrevista a Raquel Tibol.

pequeña, por lo tanto no podemos engrandecer lo que no es grande, en México tenemos ese defecto de engrandecer lo pequeño.

DM Creo que en los últimos años se han hecho muchas cosas...

ET Estamos siendo localistas, estamos engrandeciendo algo que no tiene incidencia a nivel mundial. Pero en la medida en que nosotros sigamos trabajando en un núcleo completamente cerrado de reciclamiento propio, no podemos engrandecernos ni decir que somos más de lo que somos. Los artistas extranjeros que han venido a México no pueden decir: "es que vi a fulano de tal que hace *performance* en México." Hay una falta de conocimiento sobre el *performance* en México.

Creo que se le da demasiado poder a la juventud, cuando no tiene todavía qué dar. Se valoran cosas como excelsas y son simplemente cosas frescas y sencillas que en su maduración se pierden totalmente. Si yo hiciera una revisión del arte contemporáneo mexicano no podría ver a aquellos que son menores de 30 años. En Los Angeles me di cuenta de que no se conoce a los artistas contemporáneos mexicanos y los que van allá pues tienen la pretensión de ser aceptados y asimilados como si fueran grandes artistas. Los verdaderos compradores de arte del mundo no conocen nada del arte mexicano y no pueden aceptar del arte mexicano aquellos que tienen dos o tres años pintando, o haciendo *performance* o instalaciones. Yo no creo que podamos integrarnos al mundo del arte si estamos desfasados y si México pretende competir con jovencitos de 20 años, frente a artistas de 50 y 60 años que son los que están en las galerías de otros países...

DM ¿En los setenta en qué galerías o espacios se hacían acciones?

ET Por ejemplo, en el Foro de Arte Contemporáneo⁸, que estaba en la calle del Oro; eran unos artistas que disintieron, salieron del Salón de la Plástica Mexicana para crear su propio espacio; la Galería Pecanins, donde Sebastián hizo algunas acciones y algunos otros artistas independientes que hicieron cosas muy interesantes, muy locas.

DM Ahí [en la Galería Pecanins] hicieron algo de pasteles...

ET Hicieron una cosa con la pastelería de Sanborn's creo, de la Zona Rosa... José Luis Cuevas hizo su mural efímero. El Museo Carrillo Gil se abrió a algunos eventos de acciones también en los 70, con los grupos. En el MAM hicimos algunas cosas en el 78: *Nuevas tendencias*⁹, que eran de *performance* de locura y media. Luego con Helen Escobedo hicimos *La*

8 Ver entrevista a Tomás Parra.

9 La exposición colectiva *Nuevas tendencias* se presentó en el Museo de Arte Moderno en marzo de 1978, participaron: Victoria Compañ, Magali Lara, Víctor Guzmán, Bárbara Gironella, Humberto Jardón, Pola Weiss, Moisés Zabludovsky, Silvia Naranjo, Grupo MIRA, Mónica Mayer, Juan Manuel de la Rosa, Benjamín Domínguez, Pedro Feriá, Maunicio Guerrero, Víctor Lerma, Ignacio Salazar, Susana Sierra, Alejandro Vega y Eloy Tarcisio, entre otros.

calle ¿adónde llega?¹⁰, fueron eventos muy tremendos.

El Partido Socialista Unificado de México (PSUM, antes Partido Comunista Mexicano) también abrió sus festivales a los artistas y armamos algunos *performance* en 80, 81, 82 que yo coordiné en el Palacio de los Deportes¹¹. Ahí participaban artistas (de izquierda) de música, teatro, danza, artes visuales de todas partes del mundo, había conferencias importantes con Canclini, Tibol, los críticos de izquierda...

DM Pero no hay registro de esto, ni memoria, ni nada.

ET Algunas fotos que debe tener Macotela, Santiago Rebolledo, yo tengo algunas por ahí.

DM ¿Qué piensas de la multimedia en el *performance*?

ET Pues yo lo veo bien. Por ejemplo en Canadá hay una serie de artistas y bailarines trabajando con video simultáneo en el escenario, pero en México no lo hay, no hay esa práctica.

Para mí hay tres tipos de arte: 1- Arte de los museos, es la historia del arte. 2- Galería de arte, es el arte reconocido. 3- El arte vivo, que no está comprometido. Este es el que me interesa más para X'Teresa. El arte vivo tiene características propias y dice las cosas más directas, más frescas. Todavía no tiene el compromiso de la historia-museo o la galería. Está ligado a las ideas.

Estudio
Centro Histórico
Mayo y noviembre de 1995

Controvertida exposición organizada por Sebastián criticada en la prensa con artículos como éste publicado en el Periódico Excelsior, Secc. C, pag. 1, 29 de marzo de 1998, firmado por M.B.: "La exposición de "Nuevas Tendencias" (Bienal de Febrero 1977-78) es un carnaval de la plástica mexicana; por eso debe hacerse cada año. [...] no a pesar de su abrumadora pobreza de rendimientos, sino precisamente por ella [...] más que una vez por año, es sumamente saludable, pues proporciona la catarsis necesaria para evadirse de la seriedad y formalidad de las leyes académicas que mantienen aherrojado al artista en el encajonamiento de los estilos de la expresión, de la belleza -cualquiera que ésta sea, o el concepto que de ella se tenga- y la única ley imperante es el despioque como ahora se observa en este Salón de las nuevas tendencias [...] una gente tan seria como es normalmente Mathias Goeritz abra el fuego en su presentación como "palabra sincera" de este salón, en los siguientes términos: "ELSALON77es un grupodeartistasjóvenesqueseunieronporqueestánconvencidosdequeseer jóveneseslagrancosaelinventordeltrucoesSEBASTIANdelosmásdécincuentaynuevechavos 22sondeméxico y26defueradelpais..." [sic] ¿Verdad que se le pasó la mano en lo genial?"

10 *la calle ¿adónde llega? Evento Social Imaginario*. Realizado en el Museo de Arte Moderno por el sociólogo francés Herve Fischer. Ver entrevista a Mario Rangel.

11 Ver entrevista a Manuel Marín.

Eloy Tarcisio (México , D.F., 1955) Artista plástico. Como promotor del arte contemporáneo ha sido curador, jurado, conferencista, asesor y maestro. Es egresado de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, INBA. Ha expuesto en forma individual y colectiva desde 1973 en México y el extranjero. Es miembro fundador del Grupo Atentamente la Dirección, así como de la Asociación X'Teresa Arte Alternativo, A.C. de la que actualmente es presidente. Fue fundador y director de Ex-Teresa Arte Alternativo. Co-fundador de COMPAS (Coalición de Organizaciones Mexicanas de Promoción del Arte, A.C.). Como artista plástico se expresa en medios como: pintura, dibujo, instalación, multimedia y *performance*. Cuenta con premios y distinciones entre los que destacan: Mención Honorífica en el Primer Encuentro de Arte Joven de 1991, primera ocasión que se premia una obra efímera. Mención especial en la Primera Bienal de Pintura y Escultura del Museo de Monterrey, Monterrey, N.L. Becario del FONCA (1992-93) de Creadores Intelectuales en Artes Visuales. Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Artes Visuales (1993-2000) del FONCA-CNCA. Su labor docente en el área de artes plásticas abarca escuelas y universidades en grados desde preescolar hasta profesional. Actualmente es profesor de medios no convencionales del Programa Alta Exigencia Académica en la Academia de San Carlos, UNAM.

Raquel Tibol



Foto: Archivo Raquel Tibol

Alimento de un público que no quiere coleccionar, que quiere vivir el instante estético

DM Como espectadora calificada ¿cuál sería el tipo de *performance* que le gustaría ver?

RT No he seguido puntualmente los *performance*, de modo que tengo una idea con grandes vacíos en el tiempo. Me encantaban los *performance* que hacía el venezolano Zerpa¹, porque tuvo influencia en México. Fue uno de los primeros y más intensos performanceros cuando hacían [acciones] en el Foro de Arte Contemporáneo y creo que presentó uno en el MAM. Presentó [en el Foro de Arte Contemporáneo] uno en el que consumía realmente un litro completo de un gin o un alcohol muy fuerte, de alta graduación, manejaba puñales y navajas filosas. Era de los primeros en América Latina, manejaba también un lenguaje muy complejo, muy referencial a muchas cosas porque además no hacía localismos, eso es una cuestión muy importante, era expansivo, tomaba un tango, como tomaba un bolero de Agustín Lara y manejaba mucho esta idea de los sentimentalismos populares, hacía mucha relación en sus *performance* a estas emociones.

El mejor *performance* que he visto en mucho tiempo es el que le vi a Gómez Peña en Denver. Duraba cinco horas. No sé qué tanto resultaría verlo acá.

MAC Maneja los sincretismos culturales...

RT No, en el caso de él no es sincretismo, es un mexicanismo dirigido, es decir, *Mexiland* le habla a *Gringoland*, eso es. Es una idea que no es sincrética sino que va a otra raíz, porque acá sería una redundancia. Esa crítica no es dirigida a un público mexicano, sino a un público gabacho, particularmente con el racismo activo.

Entonces él hace el *performance* con un compañero, paralelo, cada quien sentado en su silla, en este caso como dos tronitos. Eran los distintos personajes cómo va concibiendo el gringo al mexicano. Era la primera vez que lo veía y me pareció extraordinario. Con distintos objetos, música de fondo se iban dando las situaciones. El discurso es grabado en *off*. El tiene una intensidad tremenda, además es muy actor, es histriónico en *performance*, porque no sé si como actor el funcionaría, es otra cosa. Su tema es esencialmente mexicano y su concepción ha influido a algunas gentes como Rubén Ortiz, él no sería Ortiz si no hubiera captado, creo yo, todo lo de Gómez Peña.

1- Ver entrevista a Felipe Ehrenberg y Tomás Parra.

Y después el otro que se presentó en Denver fue César Martínez con su gelatina del cuerpo humano. Ahí sí lo siento graciosísimo. Me vio entre el público y a la hora que empezó a cortar, después de echarse un *speech* -todavía política y sociológicamente inmaduro-, corta y lo primero es el pene, y me lo pasa, lo sirvió en un platito, yo no tenía ganas de comerme ese pene y se lo paso a unas gringas, primero: "que no, no" y cuando ya lo aceptaron, el platito de cartón [era] como si llevaran un tesoro... fue la cosa más sensacional que se puedan imaginar. Yo gocé ese momento porque yo creo que fue uno de los momentos muy intensos de relación entre el que hace el *performance* con una gente a la que le quiere rendir respeto y yo que se lo paso a unas locas, así como que entre el pudor y ganas de llevarse el raro objeto gelatinoso... El cuerpo ese realmente es un acto, porque primero es tamaño natural, un cuerpo humano de un muerto o desfallecido, con la cabeza así y el penito caído así, y todo detallado. Le pone alrededor crema chantilly y fresas. Va sirviendo pedazos de cuerpo: "¿qué quiere nalga, pecho, cara, nariz?", lo que la gente quiera. Entonces hay todo un procedimiento de antropofagia simbólica. Esto frente a la idea de sus estalliditos de pólvora que a mí se me hacían de un naif; era una aportación pero como de jueguito infantil. Todavía le falta, lo que no le sale maduro todavía es la palabra, al menos esa vez mezcló cosas que resultaban medio chistocitas.

Nunca tengo en programa el ver un *performance*, si me topo con uno y me interesa me quedo, si no me doy la vuelta. De los mejores *performance*, aparte del muy relatado del Deportivo Bahía, fue el que se hizo en Bellas Artes, que se llamó *Picasso entre nosotros*, que de hecho fue *performance* múltiple, a dos o tres días de haber muerto Picasso, hay un relato que yo hice, sintético, en la Revista de Bellas Artes.²

Me llamó Jorge Hernández Campos y me dijo: "Raquel ¿qué hacemos?", y le digo: "primero no ponernos tristes, porque vivió lo suficiente; segundo, es un hombre que seguirá irradiando alegría por muchos años, de modo que, Picasso entre nosotros y a celebrarlo." La idea fue mía, de hacer una cosa celebrativa.

2 "El Viernes de Dolores, 13 de abril de 1973, cubriendo como inquieto e inquietante tapete varios niveles del vestíbulo y la Sala Internacional del primer piso del Palacio de Bellas Artes, transcurrió el homenaje a Picasso que el Departamento de Artes Plásticas del INBAL [sic] organizó con el título *Picasso entre nosotros*. [...] Los poetas, pintores, escultores, críticos, dibujantes, compositores, cantantes, cineastas, fotógrafos y jóvenes contestatarios que decidieron colaborar, lo hicieron con la suficiente generosidad de ánimo como para que las partes dispersas conformaran, a la hora del acto, una expresión colectiva de fresco, inédito y legítimo entusiasmo humanista, que el numerosísimo público (constituido por gente de las más diversas edades y condiciones sociales e intelectuales) supo compartir y complementar." Tibol, Raquel. *Picasso entre nosotros*, Revista de Bellas Artes, Núm. 8, marzo-abril, México, 1973/ Nueva época.

MAC ¿Quiénes participaron?

RT ¡Quiénes no participaron! Le voy a contar... gente que después no ha hecho *performance*, porque se unieron Luis López Loza con Arnaldo y Aristides Coen, agarraron una mesa redonda y metieron objetos reales, pescados, frutas reales y con spray lo pintaron como una naturaleza muerta con los colores de Picasso. Pusieron un caballete con el cuadro como si el artista estuviera pintando y una mecedora enfrente, pero ahí sí era un maniquí con una cabeza de minotauro y al lado una modelo real, desnuda, entonces era una combinación de todo un ambiente Picasso. Esto ocurría en la planta baja. Víctor Muñoz³, por ejemplo fue una gente que participó en instalaciones, después de Felipe Ehrenberg, inmediatamente vinieron Víctor Muñoz y su grupo, hicieron un cuerpo, como un cadáver chiquito y le metieron un gran falo en una caja de acrílico, rodeada de placas de acrílico donde ellos escribieron poemas, loas a Picasso, pero poemas así, muy instantáneos y se pusieron mamparas y cada quien llegaba con su grabado, con su dibujo y lo colgaba donde podía. En toda la planta baja había mamparas para que la gente viniera a poner lo que quisiera en el día Picasso. En lo que era la Sala Internacional se puso un estrado, llegó Juan José Arreola con una mandolina sin cuerdas, que no sé de dónde la agarró, pero él la había pintado con colores Picasso y se puso a decir su endecha a Picasso. Cuevas llegó con sus hijas, él no dibujó sino que les iba platicando a las hijas que estaban chiquitas que dibujaran en homenaje a Picasso, fue lo que entregó, porque era una época en que José Luis Cuevas decía: "les voy a platicar

3 Breve testimonio de Victor Muñoz, en X'Teresa, 28 de agosto de 1998:

"A unos días de la muerte de Picasso se hicieron unas instalaciones, la nuestra la registró Eduardo Camacho del periódico Excelsior y algunas otras. El concepto fue una especie de exhibición mortuoria de Picasso, convertido en minotauro la mitad del cuerpo y la otra mitad él, con un falo monumental como símbolo de su creatividad y en el centro del Palacio de Bellas Artes, fue fuerte. Nosotros veníamos haciendo acciones conjuntas desde el 68, tres compañeros de La Esmeralda, Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcua y yo. Habíamos abierto una muestra en la Galería José María Velasco en febrero, principios de marzo (del mismo año), inmediatamente después de *Chicles, chocolates, dulces, cacahuates*, de Felipe Ehrenberg y Raquel Tibol la vió y le gustó mucho entonces cuando el INBA decide con Hernández Campos y Raquel hacerle un homenaje a Picasso y llamar a los escritores y artistas, nos invitaron. Nosotros estábamos haciendo ese tipo de planteamientos y decidimos participar. Cuando la muestra terminó la obra se perdió, se deshizo, era efímera y me acuerdo que a los trabajadores de intendencia de Bellas Artes y a los basureros que llegaron a sacar la basura de la exposición les encantó ese Picasso y lo pusieron como estandarte de su camión de basura y así se lo llevaron por la ciudad, lo cual a nosotros nos encantó. Aquello fue una instalación, sin ser esa la palabra que usábamos. A un lado había una ambientación que realizaron Arnaldo Coen y otros artistas amigos de él, pero eso sí era una ambientación, es decir, ellos ahí encortinaron de negro el espacio y trabajaron adentro, incluso colocando una cámara oscura con una modelo adentro haciendo cosas como de la obra de Picasso y la gente se asomaba. Juan José Arriola y Juan Rejano leyeron sus poemas y sus ideas sobre Picasso. Cuevas contribuyó con dos dibujos de sus hijas. En realidad era una multitud, el Palacio estaba a reventar y la respuesta de los artistas fue muy rápida y muy efectiva, había una sensación de dolor, de reconocimiento a la obra de Pablo Picasso."

cómo hacía unas variaciones sobre Durero o tal o cual artista, era muy dado a hacer eso”, él hacía la imitación de Picasso haciendo sobre un clásico equis, entonces les platicó a sus hijas y él no dibujó a Picasso. Vlady medio que se enojó y la TV estaba filmando... se habían puesto guirnaldas de palomitas blancas para recordar las palomas de Picasso, yo no sé si eso, la TV lo agarró. La gente se subía a los hombros de los otros para irse con una palomita al final de una cosa que duró como dos horas y nadie quería irse. Estaba apiñado de gente, todo Bellas Artes, de modo que, nadie pensó en llamarle *performance*, pero en verdad fue un instante performático total, todo fue improvisado, simultáneo y de una emoción colectiva que ya quisieran para un día de fiesta los performancers, captar la emoción de la gente. Además, se había puesto un cuadro de Diego, creo, un cubista de Diego, para la influencia de Picasso y una foto de Picasso, algo así. Todo se hizo de un día. Después hubo otro cuando murió Neruda y se quiso repetir pero Neruda no era Picasso... y sí, resultó una cosa tremendamente emotiva, pero ya no tuvo ese impacto.

Si me pregunta qué *performance* quisiera, algo que tuviera la espontaneidad, la multiplicidad, porque ahí nadie dijo: “no, yo con éste no voy”. Todas las tendencias, todas las gentes, todos caían a poner su vibra en ese acto. Fue algo similar al *performance* múltiple de Alejandro Jodorowsky, cuya escena máxima fue cuando todos los vestidos abrieron simultáneamente las puertas y en cada uno era una escena de relaciones humanas de abrazos, besos, coitos, peleas, soledades, de todo, no sé de dónde sacó tanta gente ¡era una iluminación! Y mientras por acá estallaban cosas, bueno, fue sensacional todo eso. Las tinas, porque hizo la tina de los tallarines y la tina de salsa catsup y después se le cayó el helicóptero. No sé qué quería hacer con el helicóptero pero se le cayó, entonces en una plataforma bailaba el grupo de Javier Francis y todos iban cayendo a la alberca, mientras había judas y música y se recitaba a Lautremont y esa simultaneidad de efectos y de estilo artísticos porque, ¿qué tenía que ver judas con Lautremont y con la salsa catsup y con los vestidos y fuegos artificiales? De modo que hubo de todo pero nada molestaba que estuviera ahí, como nada molestó que estuviera ahí en *Picasso entre nosotros*.

DM ¿Esto del Deportivo Bahía como cuánto tiempo duró?

RT ¡Uuy! una eternidad, pero nadie se cansó, no sé, como a mí no me cansaba no sé si alguien se preocupó por medir el tiempo.

DM Greenaway, creo yo, lleva el *performance* hasta sus últimas consecuencias, como si la escena del cuadro estuviera por todos lados como en CD Rom, sobre todo en *El bebé de Maçon*, que es como una cosa dentro de la otra.

RT *La panza de un arquitecto*, no entra ya en lo que se podía llamar en Greenaway

el arte fílmico *post-performance*. El toma mucho de lo que fue la idea performática y la lleva al cine en estas situaciones, usa exceso de objetos innecesarios, de cada aspectito pequeño del relato hace un desborde de elementos performáticos. *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante*, es un *performance* tras otro pero tan recargados de forma y tan escasos de significación, que yo como espectadora prefiero menos carga formal y mucho más significado, porque a fin de cuentas, respecto a Joseph Beuys, de eso se trataba, con muy pocos elementos llegar a dar un golpe de símbolo, o un golpe simbólico, un golpe significativo, un golpe conceptual, mientras que Greenaway es todo performático y mezcla, digamos, los elementos del *performance* con la idea de un neobarroco posmoderno. Se me hace intolerante por obvio, porque mete mucho humo como, parece tener un hermano en México, que es Luis de Tavira.

Lo que sí observaría a raíz de Greenaway es que, ese público fanático de Greenaway, entusiasta, ese público, yo creo que, se pasa el *performance* por debajo de la nalga, ya es gente con cultura, de ese tipo, es decir, ya no les sorprendería el *happening*, el *performance*, la instalación, todo este mundo de expresiones diferentes yo creo que no se sorprenden, ya les resulta... Yo creo que en los últimos años, de Jodorowsky para acá, estoy hablando de los últimos 30 años, se ha formado un nuevo público, desprejuiciado, que no busca el arte convencional. Bueno, sigue habiendo un amplio sector que buscará eso, el arte sobado, etc., pero hay un sector con un alto poder adquisitivo, nada pequeño, que ha pasado por universidades, seguramente privadas o que ha tenido contactos con gente curtida culturalmente, eso sí me llamó la atención. En cambio, el público de Alejandro Jodorowsky aquella vez [en el Bahía] hubo mucha gente, se juntaron todos los amigos de Felguérez y de Jodorowsky. Pero en sus famosos estrenos, que le cerraban el espectáculo en el estreno, éramos unos pocos en la sala, pongamos veinte y cuando se presentó en el Teatro de la Esfera, que ahora es la parte de los Cines Ariel, en Ejército Nacional, éramos muy poquitos. Hoy, yo creo que cualquiera que presente un espectáculo así, novedoso y provocativo estéticamente, arrastraría mucha gente, mucha juventud. Es un público joven que se ha formado en la última década, cuando realmente ya existe la inserción de artistas mexicanos muy creativos en este género y eso es un fenómeno de la última década, ni siquiera de cuando estaba el Foro de Arte Contemporáneo.

DM ¿A quiénes considera pioneros del arte acción o del *performance* en México? ¿A qué fecha se remonta el inicio de esto?

RT Hay un hecho muy importante que aunque era danza entra dentro de estas renovaciones, y que curiosamente entra nuevamente Arnaldo Coen y Helen Escobedo, la *Danza Hebdomadaria*, que se hacía los lunes en el

Teatro de la Danza, lo dirigía Rocío Sahagón y llegaban a la función Arnaldo y Helen y salían los bailarines tapaditos [de pubis], y ellos pintaban los cuerpos completos, esto se hizo también en los 60. El cuerpo pintado sin diseño, eran unas cosas tan preciosas, el único testimonio que hay de eso es una crónica que yo hice para el Magazine de Excelsior. Eso no se había hecho en México, eran principios de los sesenta, después vino este chileno⁴, pero [la Danza Hebdomadaria] esto era sobre la marcha.

Otro asunto también ligado a las artes plásticas y también con Rocío, pero ahí se combinó con Body Yenken y con Armando Ortega (que hizo la tumba de Siqueiros). En un estrado que se ponía en San Carlos, hacían danzas aleatorias que es una manera de *performance*.

Otra gente que hacía espectáculos aleatorios es el Gordo Alcaráz. En la Sala Manuel M. Ponce él hizo unos espectáculos aleatorios, se daba la pauta para el inicio pero no para la continuación. Luego nace el *performance* y la música aleatoria, es más, Merce Cunningham y todo eso; José Antonio Alcaráz había estado en el nacimiento de estas ideas en París y regresa y hace la aplicación de estas cosas en México. De modo que sería otra de las vetas que nunca se ha mencionado. Es el único que los hizo en México, creo.

De Jodorowsky -que he contado ya muchas veces-, fue sensacional, el que hizo en la Sala Villaurrutia. Estaba Sergio Magaña sentado en un bidet, con guitarra cantando canciones mexicanas. Felguérez estaba pintando un *action painting* y había delante una mesita. Llegaba una chica canadiense con su charolita, la copita, el huevito y ella traía la panza enorme, de un hijo que no era de Jodorowsky. Ella llegaba y traía también una muñeca, agarraba el bisturí, rompía la pancita (de la muñeca), salía sangre de la pancita, sacaba el huevito, rompía el huevito, lo ponía en la copa y se lo tomaba, era un castigo para ella. Es la época de lo aleatorio [los 60], eso hay que tomarlo muy en cuenta. John Cage, Merce Cunningham... no sólo era música y danza aleatoria, se hacía teatro aleatorio, qué es lo que no se hacía, era la palabra del día, lo aleatorio.

DM ¿Para usted, qué lugar ocupa esta expresión en la historia del arte?

RT Sí me gustaría decir algo sobre eso. Todas estas formas artísticas neodadás, porque a fin de cuentas las actuaciones se hicieron en el Café Voltaire, lo neodadá que resurge con tanta fuerza a raíz de Fluxus, de

4 La exposición *Cuerpos pintados: 45 pintores chilenos*, se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo de septiembre a noviembre de 1994. Se presentó el registro fotográfico del trabajo de artistas como: Cristán Abelli, Carmen Aldunate, Fernando Allende, Nemesio Antúnez, Concepción Balmes, Gracia Barros, José Basso, Samy Benmayor, Roser Bru, Mario Carreño, Gonzalo Cienfuegos, Patricio de la O, Francisco de la Fuente, Pablo Domínguez, Omar Gatica, Francesca Sutil, Raúl Valdivieso y Lucía Waiser, entre otros.

Beuys, de todo este movimiento sajón y noreuropeo, logró ir prendiendo lentamente pero echando raíces, es decir, estamos pronto a cuarenta años, digamos treinta y pico de años del surgimiento de toda esta corriente y todavía se sigue expandiendo, y no sé si en Europa la sigan, sí, porque digamos ese ballet que trajo [Johann] Kresnik sobre Frida Kahlo tenía muchos aspectos de performancers.⁵ El *performance* ha influido en las artes escénicas, porque a fin de cuentas el *performance* es una apropiación que hacen los artistas plásticos de las artes escénicas, y que rebota a su origen; es un elemento con mucha riqueza de origen, mucha sugerencia y a la vez alimento de un público que no quiere coleccionar y que no quiere obtener el objeto, que quiere vivir el instante estético y no llevarse algo. Inclusive poco a poco ha dejado de tener vestigio. La fotografía referida a un *performance* o a una acción que se hizo, ya resulta muy tedioso. Entonces la gente quiere ir a participar del evento pero no la reproducción del evento.

Yo creo que el sitio donde más se le ha dado vuelo a la hilacha a estos géneros es en Estados Unidos. En Europa nació pero en Estados Unidos prendió como expresión de múltiples sectores, cosa que no ha ocurrido en Europa, por ejemplo la Fura dels Baus ya se vinieron abajo... En verdad es una dinámica muy común, la gente gasta y gasta materia gris en un período de invención y después quiere como que el árbol quede plantado y que le salgan frutos, entonces no siempre logran sostener una categoría acorde con la invención inicial, pero a veces sí. Se requiere un invención muy fuerte, en eso Adolfo Patiño es una de las gentes que trató de mantenerse joven a costa de mucho sufrimiento personal. Trató de mantenerse siempre en un terreno de aportación, no de repetición, aunque haya repetido su regla rota pero, cuánta gente, hasta Friedeberg lo imitó. Le han robado ideas por aquí y por allá para solemnizarlas. Realmente él aportó muchísimas cosas pero como no tenía formación académica, y él sí le entró a la droga y a muchas cosas, entonces la gente...

Yo le vi un *performance* en 1962 a Jodorowsky en una Alianza Francesa en París y me acuerdo que tiraba cosas al público, y no logro re-

5 Johann [también utiliza Hans] Kresnik, austriaco, coreógrafo y director de teatro. Se presentó en México con la obra *Frida Kahlo* en el marco del XXIII Festival Internacional Cervantino. Se realizó una mesa redonda en torno a su trabajo en el Museo de Arte Moderno, el 7 de octubre de 1995. En 1998, también dentro del marco del XXVI Festival Internacional Cervantino, se estrenó en México *La Malinche*, dirigida por Kresnik, con un guión original de Victor Hugo Rascón Banda, quien describe el teatro de Kresnik: "su teatro es apasionado, excesivo, es una pesadilla de la cual uno quiere escapar y no se puede. Es un provocador. Tiene un fino oído para "ver" lo que resuena y captar las reacciones del público. Su estética es de contrastes. Está muy unido en línea directa con Artaud, Kresnik conoció a los Tarahumaras por Artaud. Ver su teatro es acompañarnos en esa experiencia." Breve charla con Victor Hugo Rascón Banda, (4 de nov. de 1998).

cordar qué cosa era y tenía relativamente poca gente, en un teatrillo presentó el *happening*, como se les llamaba entonces.

DM El *happening* tiene otras características...

RT Sí, bueno, otras pero a la vez mezcladas.

DM Yo no lo separo tanto porque [el *happening*] sí es como el "papá" de alguna manera, porque así se llamaba ¿no?, y ahora veo que también lo aleatorio.

RT En *happening* hubo cosas muy significativas, también por eso la división no hay que hacerla tan tajante, porque son parientes muy cercanos, son hermanos mellizos.

DM Sí, porque aparte en el *happening* se involucra la gente y no sabe bien qué va a pasar y el *performance* está un poco más programado, aunque sí hay cosas que suceden. Pero sí siento que el *happening* era mucho más político. Era como dice Eloy Tarcisio: empezó en Inglaterra con los empleados inconformes que se amarraban a los postes para protestar...

RT No, no hacían *performance*, en muchos países se hacen manifestaciones con guitarras, con máscaras, es la manifestación política. No hay que confundir chicha con limonada, estamos hablando de un género artístico.

DM Del teatro con carácter de *happening*, provocativo, ¿cuáles?

RT Bueno, antes de Jodorowsky, hay que tomar en cuenta a Salvador Novo, fue el primero que hizo teatro del absurdo en México, en el Teatro de la Capilla, *Esperando a Godot*. Esto es más o menos de los años cincuenta.

Alejandro Jodorowsky, viene en 62 para quedarse, pero llegó con Marcel Marceau en el 60, si no me equivoco. Lo conocí en Chile. El había sido actor joven dentro del teatro experimental de la Universidad de Chile y se salió para formar su grupo de mimos. Estaba en la cumbre cuando le dejó el grupo de mimos a su ayudante y se fue a París a que lo recibiera Marcel Marceau, hasta que le tocó. Se convirtió en un creador de muchas de las pantomimas cumbres de Marcel Marceau, [por ejemplo] *El vendedor de porcelanas*.

Entonces llegan a México, él incorporado plenamente al equipo de Marceau, dan una conferencia de prensa, acudo no sabiendo que estaba Alejandro -éramos muy amigos-. Entonces el que dirigía el Depto. de Teatro era Dagoberto Villaurmin, entonces le digo: "Dagoberto, ve ese que está ahí, es un genio, ese que está ahí atrás de Marcel Marceau es un genio, tráigaselo. El ni lo había visto actuar, me creyó, lo entrevistó y poco después venía Alejandro a dar clases aquí a la escuela de teatro y a hacer todo el movimiento..."⁶

DM Entonces usted tiene intervención directa.

RT Directa, en la venida de Alejandro [a México].

- 6 Testimonio del Mtro. Juan Gabriel Moreno, discípulo de Alejandro Jodorowsky, actualmente director del Laboratorio de Artes Escénicas, UNAM. Da su versión de motivos y fecha de la llegada de Jodorowsky a México y de su trabajo: "La información que yo tengo de la estancia aquí de Jodorowsky es que quedó tan gratamente impresionado el Mtro. Gorostiza, -que era el director Bellas Artes- del trabajo de Marceau que le pidió que le enviase a una persona que iniciara el movimiento pantomímico en México. Marceau se lo propuso a Jodorowsky. El llegó a México en 1958. Yo tengo noticia de un espectáculo que hizo precisamente con Carcaño, con Héctor Ortega, con los Zea en 1958, primer espectáculo de pantomima que presentó en México.

En un momento determinado Alejandro dejó de hacer pantomima y se dedicó a hacer puro teatro, montó *Las sillas* de Ionesco, *La lección*, *Fando y Litz*, que fue una puesta en escena inolvidable, *La ópera del orden*, que fue una creación de Alejandro, luego el gran impacto que fue *Así hablaba Zaratustra*, además era un gran director de teatro. Poco a poco él comenzó a generar los efímeros. Nos daba un tema y nos decía: "Va a pasar ésto, lo otro y vamos a improvisar", detrás estaba Felguérez y Lilia Carrillo pintando un mural durante el tiempo de la representación. No recuerdo los nombres pero participé en tres, en la Sala Villaurrutia, creo que en 1965. Hubo una temporada en que Alejandro hizo éste tipo de cuestiones. Despertaba reacciones muy enconadas. Le decían farsante. Alejandro era de una creatividad espeluznante. Y cada quien de acuerdo a sus propias limitaciones y virtudes escénicas, improvisábamos, pero siempre siguiendo la línea de la idea que tenía Jodorowsky.

Recuerdo que un día en un efímero hasta nos insultaron, el público nos gritaba, nos decía cosas, claro era otro momento, ahorita como que ya estamos bastante ablandados. En aquella época era una sociedad más cerrada, Alejandro era un, terrorista porque [lo que hacía] era desacralizar una serie de valores tanto religiosos como políticos y sociales; y en *La ópera del orden* tuvimos que salir por la puerta de atrás cuando la Liga de decencia llegó a cerrar el teatro. Lo que criticaba Jodorowsky era la hipocresía de aquella sociedad paternalista, cuyos resabios todavía quedan... quizá ahora no pase nada, tal vez por eso lo de Jodorowsky tuvo más mérito, trastocó, lo corrieron del país, porque era un ser crítico. El era abstemio y desgraciadamente lo encontraron en una fiesta donde sí había coca, había droga, había todo. Y también querían pescar a cierto personaje político y armársela de tos, dijeron: "Aquí está Jodorowsky" y le aplicaron el 33.

En uno de los efímeros, recuerdo, que llegaba Alejandro completamente vendado, como momia, y todo el acto era quitarle las vendas, y ya no me acuerdo qué pasaba pero sucedían cosas terribles, es cuando nos insultaron y tuvimos que salir por la parte de atrás del teatro. En la Sala Villaurrutia había una escalera de caracol que daba a los camerinos y que daba al piso de abajo y salimos por la parte de atrás porque la gente estaba muy agresiva; había provocadores obviamente. Alejandro como es judío, tenía todo el apoyo de la comunidad judía.

Dagoberto Villaurumín, era el director de la Escuela de Arte Teatral, de la época de oro de la escuela, produjo una de las generaciones que hasta ahora creo que ha sido la mejor. De ahí salió: Oscar Chávez, Héctor Bonilla, Sergio Jiménez, Martha Verduzco, Angelina Peláez, Julio Castillo, Abraham Oceransky, Fernando Balzaretí, Julia Malichal, López Rojas, Navarro. A mí me tocó parte de esa generación.

Oceransky, *Conejo Blanco*, era Alicia en el país de las maravillas, es el fundador de El Galeón, él toma ese espacio y lo transforma en los sesenta, [64-65]. En esos años ya estaba Gurrola, que viene desde el teatro universitario.

Hay dos épocas del teatro en México: antes y después de Alejandro Jodorowsky. Alejandro llegó a México en 1958 y comenzó a impartir clases de pantomima. Empezó a trabajar con Héctor Ortega, Salvador ..., Alvaro Carcaño, Bernardete Landru, que vino con él de París. De pronto inició con el montaje de [obras de] Ionesco, Beckett, autores que si bien se habían montado, se había hecho con un perfecto desconocimiento, porque nosotros veníamos sufriendo los resabios de -hasta eso no tan malos- del teatro español, pero como Alejandro los describía muy bien: "Los actores mexicanos son elefantes con bella voz", quería decir que se movían pésimo en el escenario pero tenían muy buena voz, muy bien educada. Actualmente es a la inversa.

Alejandro es una persona muy preparada y escoge la farsa para montar, sobre todo, Ionesco, Beckett, montajes memorables. Por ejemplo, *Las sillas* de Ionesco. Por otro lado venía una corriente que es importante también, paralela, de Poesía en voz alta con Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez, Juan José Arreola, del nuevo teatro universitario, pero como su nombre lo dice era poesía en voz alta, era decir bien las cosas. Octavio Paz anduvo metido, pero así que lo iniciara no. Era un movimiento de gente de teatro en el que estuvo involucrado Octavio, sí participó del movimiento. Esto fue en los 50. [1956-1960]

Yo llegué a México (de Jalapa) en 1960 a presentar mis papeles, y curiosamente veo de repente a un señor que va caminando y [lo abordaban]: "maestro, maestro". ¿Quién es éste?,

- DM ¿En aquella época había crítica teatral o artística? Porque ahora todos los performanceros se quejan de que nadie va, nadie escribe y es cierto.
- RT Bueno, creo que el ritmo de trabajo de uno... no hemos asumido. Tendría que buscar en lo mío a ver qué he escrito, pero **no he sido una observadora sistemática del *performance*, no siento el compromiso de ir a verlos. De modo que ni los performanceros me persiguen ni yo los persigo.**
- DM Pero en esa época...
- RT Ah, yo no me perdía un espectáculo de Alejandro, era yo de las cuatro o cinco que siempre estaba ahí.
- DM ¿Escribía sobre eso?
- RT No, yo no recuerdo haber escrito algo. Algo, sí escribí cuando yo llevaba la página de cultura en: México en Política; escribía en Lunes de Excélsior, con seudónimos como: Torres, Fidelio; sobre todo publiqué en Jueves de Excélsior, en el Magazine y hasta en Diorama de Excélsior con el nombre de Benito Rivas...
- DM De los Grupos, dicen que no los respetan, se enojan.
- RT Yo no sé qué es eso de respeto a los Grupos. Yo por ejemplo seguí mucho al grupo SUMA, y de él escribí, de Peyote y la Compañía, además estaba en los jurados del Primer Salón de Espacios Alternativos. Me siento parte de ese movimiento desde mis posiciones como jurado, como gente del medio que estaba en las cosas. Por ejemplo, el que era muy aportador en sus primeros *performance* en México era Santiago Rebolledo, él se vino [al Distrito Federal] muy chavito y traía una camarita infantil, de esas que se les regalaba a los niños y con esa camarita iba a tomar las vitrinas de Tacuba, pero con una intención irónica tan grande y después eso lo convertía en *slides* y las proyectaba en las primeras exposiciones que se hacían del grupo [SUMA].

era Alejandro Jodorowsky, adelante de mí, enseñándome el camino, más tarde yo sería su discípulo. Yo he sido un hombre muy afortunado por la formación que él me dio como profesional.

Jodorowsky me dijo una vez: "Fui un terrorista, no me gustaba lo que veía, entonces decidí hacer lo mío". Y fue un revolucionario porque en un momento determinado, el teatro universitario le debe mucho a Alejandro, no tanto por seguir la pauta que había marcado Alejandro, sino como respuesta al trabajo de Alejandro, comenzaron a surgir gentes como Gurrola, que por cierto inauguró el Teatro de Arquitectura con *Despertar de primavera*, que fue un golpazo del teatro universitario y con la labor del maestro Héctor Azar y talentos como Juan Ibáñez, como José Estrada, como Jorge Fons, que terminó haciendo cine, José Luis..., Héctor Mendoza Luwig Margulles, que son pilares fundamentales del teatro universitario y nacional.

Los *happenings* son posteriores a la estancia de Jodorowsky en Europa. Eso surge un poco con la psicodelia y todo este movimiento *hippie* que es posterior a Jodorowsky. Quizá tuvo información [sobre los *happenings*] por que él viajaba a Europa cada año.

En cierto sentido como que el *performance* se da mucho a lo que se diría, el facilismo. A mí me aburre el *performance*. [la palabra] *performance* quiere decir función, entonces es una función pero ¿de qué? Y como siempre agarramos las palabras del amo y las usamos... y he visto cada engendro que yo me he retirado francamente. Yo no encontré calidad, no encontré imaginación, nada, quizá les hacía falta un Jodorowsky..."

(Entrevista, 23 de noviembre de 1998, Plaza de San Jacinto, San Angel)

DM ¿Qué más recuerda como antecedente del *performance*?

RT A mí no me gusta hablar de antecedentes, hay sucesiones, no sé en este momento ya hemos charlado bastante....

Hubo dos gentes que no se asustaron con las nuevas maneras que fueron Jorge Hernández Campos y Oscar Urrutia, fueron dos funcionarios de los menos burocráticos que ha tenido el Instituto [Nacional de Bellas Artes], en el sentido de dar calle a las nuevas expresiones y Urrutia fue el que convocó al Primer Salón de Espacios Alternativos, y en ese salón estuvo Peyote y la Compañía, Proceso Pentágono y Suma, ahí se perfilaron los nuevos. Ya aceptamos una instalación a este muchacho que provocó el gran lío en el MAM, a Rolando de la Rosa. Fue la primera vez que se juzgó por proyectos y ahora juzgamos todos por proyecto, hasta la pintura con *slides* y testimonios. También estaba este muchacho [Alejandro] Montoya, que fue el que puso los perros muertos, un antecedente de SEMEFO, no fueron los primeros. Y hubo una larga discusión porque había que tomar en cuenta sanidad, fue extraordinaria su instalación, pero él, terco con que tenía que poner los perros muertos, chorreando sangre, entonces le dijimos que eso iba a oler a podrido y que iba a espantar a la gente, fue con biólogos del Politécnico Nacional y le dieron la fórmula para inyectarles una sustancia para que no oliera la sangre ni los perros y estaba escurriendo sangre y no olió y fue de un dramatismo y de un impacto que no ha repetido algo tan fuerte, aunque después se fue a los SEMEFOs, a las morgues, a andar dibujando cadáveres... excelentes dibujos. Se los presentaron en la Galería Sloan Racotta, hace muchos años cuando empezaba con los dibujos de muerto, y se presenta Cuevas con Bertha a echarle de gritos, que le estaba robando ideas a Cuevas ¡Fue algo...! hicimos una mesa redonda, eso sí fue un *performance* involuntario. Los gritos de Bertha y de Cuevas, sobre todo Bertha que a nombre de José Luis que estaba ahí sentado acusando a Montoya de robarle las ideas a Cuevas. Pero a ese muchacho lo lanzamos, éramos jurados que no buscábamos glorias.

DM ¿De SEMEFO qué opina?

RT Yo creo que el trato con la muerte es tan viejo como el arte. En Egipto todo el arte es con la muerte de modo que... Ahora, llevarlo a la realidad de que se huela, se palpe, se vea, se todo, a veces logran llevarlo a nivel artístico y la mayor parte de las veces se quedan, ahí sí, en un trans-arte de traer los elementos y los lugares mortuorios a la galería.

Hasta ahorita no he encontrado una obra de SEMEFO que me conmueva desde el punto de vista estético, porque se antepone el olor que me da asco, la presencia del cadáver me da asco. El asco es un elemento que puede ser violento, pero es buscar mucho el tremendismo, que también se

ha dado mucho en el arte, desde que se hacen las calacas en el medioevo o los tzompantlis en el México prehispánico. La muerte ha sido el gran tema de ellos, vuelven a la muerte, pero entonces tienen la originalidad de traer la presencia del objeto muerto con sus olores, con sus presencias, etc. Sus testimonios de "esto está muerto", pueden traerlo, también un cadáver ¿no?, pusieron los cadáveres de caballos.

DM Tengo la inquietud de que el performancero toma del ritual, por ejemplo, Marcos Kurtycz, con la solemnidad o con esa intención de ritual personal...

RT Depende de qué religiones, hay religiones tribales que toman mucho de lo que es el elemento sadomasoquista que tanto trabajaba Kurtycz, porque él con aquello del hacha enarbolada siempre, era la muerte latente o la agresión al prójimo o el sacrificio personal, está el ritual hacia la destrucción que era constante en él. Esas acciones de hacer un libro a hachazos⁷, que tenía toda una simbología de posguerra. El era un personaje de posguerra, se anticipó a las caídas de la Europa oriental, fue uno de los muchos artistas polacos, -pero yo en ese sentido me quedaría con el teatrero-, que lo primero que presentó aquí, era algo de la burguesía. Los polacos fueron muy particulares en las aportaciones, muy aportadores culturalmente en la posguerra, tenía toda la enorme tragedia vivida por Polonia, que es una tragedia grande como el océano. Entonces a Kurtycz hay que entenderlo siempre con su ascendencia polaca, en esta necesidad de estar expulsando la violencia recibida, la violencia heredada, la violencia familiar, su familia sacrificada como todo el pueblo polaco en la Primera y Segunda Guerra Mundial, entonces, visto desde ese ángulo, se sublima mucho lo que visto desde otro enfoque es un acto sadomasoquista. Yo evitaría decir que lo que hacía era un acto ritual porque es darle a él la condición de un sacerdote en potencia, y era un artista, en todas las características y las especificaciones de lo que es ser artista.

DM Lo que pasa es que muchos de los demás artistas le han dado esa connotación.

RT Bueno, quieren ponerlo... ya muerto el rey, viva el rey. Era el colega, quizá el más avanzado, quizá el más violento, quizá más vanguardista, más inventivo, pero a la vez tenía sus momentos de mayor tranquilidad y hasta de buscar chambas dentro de la burocracia, como las que buscaba para sobrevivir.

Lo que yo creo que hay que hacer es insertar al *performance* en la tradición artística en general y ver en qué se une y qué aporta de nuevo. ¿Qué son realmente? Porque no es el tema tal cual, sino su forma. En verdad el arte va cambiando primordialmente en sus formas de ex-

7 Ver entrevista a Adolfo Patiño.

presión, pero sus temáticas troncales a fin de cuentas son: los temas humanos, temas sociales, temas individuales y que se siguen reproduciendo, pero necesitados de nuevas formas como quien cambia de piel para volver a vivir.

Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec
11 de septiembre de 1997

Raquel Tibol (Basavilbaso, Argentina, 1923). Radica en México desde 1953, mexicana por naturalización (1961). Crítica de arte, escritora, curadora, conferencista, y periodista enfocada principalmente a la historia del arte moderno y contemporáneo mexicano. Es autora de innumerables textos sobre arte mexicano: *Veinte años del Taller de Gráfica Popular* (1957); *Siqueiros, introductor de realidades* (1961); *Arturo Estrada y sus caminos en el arte mexicano* (1961); *David Alfaro Siqueiros* (1969) *Documentación sobre el arte mexicano* (1974) *Pedro Cervantes* (1974); *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo* (1975); *Crónica, testimonios y aproximaciones, José Chávez Morado; Imágenes de identidad mexicana; Hermenegildo Bustos, pintor del pueblo, Confrontaciones, crónica y recuento* (1992), entre otros. Ha publicado sus artículos en periódicos (Novedades, El Nacional, El Día, Excélsior) y revistas (Hoy, Mañana, Siempre, Universidad, Revista de Bellas Artes, Revista Artes Visuales, Proceso). Ha participado como jurado en múltiples certámenes de arte nacional e internacional.

ESTÉTICAS PERFORMANCERAS

A manera de conclusiones

La palabra *performance*

En el idioma inglés la palabra "*performance*" se ha utilizado siempre para designar desarrollo, desempeño, ejecución, etc. Para designar el género artístico a partir de la década de los setenta, se utiliza el término compuesto "*performance art*". En nuestro idioma se ha adoptado el término inglés *performance*. Aunque se utilizan otras palabras para designarlo, como: acción, arte acción, tal los han expresado los artistas en sus testimonios. El uso de términos en otros idiomas es totalmente válido ¿Acaso se ha pretendido alguna vez castellanizar el término *rock and roll*?

¿Por qué artes alternativas?

Alternan, conviven y se combinan con las artes tradicionales establecidas y "aceptadas". Es claro que la formación no sólo de artistas mexicanos o extranjeros radicados en México, es de diversa índole. Su incursión en las artes en vivo o de acción, llámesele: eventos, ambientaciones, *happening*, poesía en voz alta, poesía visual, *transformance*, *performance*, etc. en la mayoría de los casos ha sido otra de sus vías de expresión. Es decir, han realizado estas actividades como parte de su producción, ya sea pictórica, escultórica, gráfica, poética, literaria, fotográfica, incluso teatral, estética o teórica.

En estos testimonios cada artista expresó sus razones y motivos por los cuales han incursionado en el pasado o en el presente y de qué manera. Revelaron una actitud y voluntad de experimentación, empujando con su creatividad los límites de las fórmulas clásicas o convencionales, sin abandonar éstas completamente, incorporándolas consciente o inconscientemente con frecuencia a la producción llamada efímera.

Información y difusión

No se puede hablar de una "escuela de *performance*" o algo similar. Por lo general es poco el acceso al arte contemporáneo o actual en las aulas, más aún del *Performance*. Es más frecuente que se pueda apreciar en directo, estudiar y explorar en cursos especializados, diplomados o bien de modo autodidacta, ya que, sobre el tema, eso sí, abundan ediciones de infinidad de autores de todo el mundo. Como bien lo anotó Manuel Marín, que él y otros integraron la última generación formada por maestros, hoy en día es por medio de revistas (*Art News*, *Art Nexus* o *Art in America*, *High Performance*). También Renato González Mello hizo referencia a que en la formación o influencia actualmente el artista recurre con suma frecuencia a publicaciones visuales e igualmente al Internet... Las publicaciones periódicas de arte en México son escasas (*Poliéster*, *CURARE*, espacio crítico para las artes, *Art Vance*, *Generación*, *Origina*, *La Guillotina*) han incluido algu-

nos reportajes, entrevistas o artículos referentes al tema. Hay algunos registros en video, catálogos y hemerografías (sobre todo de esta década), pero este material de consulta se encuentra todavía disperso.

El estudio del *performance* se hace más complejo por su carácter efímero y el poco registro de las obras. Comparado con el arte objetual que es tangible en cualquier momento, existen fotos, catálogos, iconografías y registros consultables. En cambio las acciones por mucho registro que se tenga no reeditan la experiencia, las sensaciones; aunque sí es posible rastrear las venas, el carácter y las intenciones de cada artista en el contexto del arte conceptual, no objetual, sus ideas, tendencias, materiales, época.

No siempre es posible que el público esté presente en todas y cada una de las ejecuciones. En cambio en el teatro, por ejemplo, las piezas se presentan toda una temporada, por lo tanto se puede ver, al igual que una exposición, durante algún tiempo, incluso las instalaciones están expuestas un lapso. En el caso del *performance*, se requiere ser testigo presencial de los hechos. En este sentido también el artista necesita del espectador al que no sólo se le involucra física o emocionalmente en una acción sino que se le "exige" su constante atención para cuestiones de evaluación y familiarización con la expresión misma, donde siempre es indispensable la presencia del público, como parte de la propuesta.

En México, son pocos los críticos que se ocupan de escribir sobre lo que se hace actualmente en este campo. Los artistas de *performance* lamentan esta falta de atención para su trabajo y expresan la necesidad de publicaciones periódicas de arte donde, desde luego, no se deje fuera el *performance*.

La experiencia como *performance* o el *performance* como experiencia

En el *performance* la experiencia sigue intentando borrar la línea divisoria entre arte y vida. El artista del *performance* hace refracción de la realidad. La realidad no se funde en ese acto sino que se refracta. Incluyo con beneplácito la aclaración que al respecto me hizo Teresa del Conde:

El arte es una realidad paralela, que no espejea la realidad. Ésta como tal, es inaprehensible, sólo podemos *aprehender* aspectos parciales (de acuerdo a nuestra propia selección óptica, intelectual, emotiva, sensorial, etc.) de la misma. El arte también selecciona estos aspectos parciales en cualquiera de sus manifestaciones, pero lo hace de otra manera.

El arte de convivencia y experiencia colectiva se ha dado siempre. Se ha nombrado de muy diversas maneras. Lo que ahora llamamos genéricamente *performance* -quizá encasillando a muchas formas de arte en vivo, de arte acción dentro del término-, contiene consciente o inconscientemente, propositivamente o sin proponérselo una serie de herencias o características de expresiones y mo-

vimientos anteriores, incluso de otros ámbitos extra-artísticos. Quizá muchas cosas puedan delinearse claramente, otras no tanto, pero es evidente que se encuentra dentro del campo conceptual y que su antecedente como género artístico viene directamente de las vanguardias del siglo XX, Futurismo, Dadá y Surrealismo son movimientos que comenzaron a ir "contracorriente" para llamar la atención y protestar contra el racionalismo.

El arte directo es una experiencia que comparten ejecutor-emisor y espectador-receptor y esto ocurre, como ya se ha mencionado, en un mismo tiempo y espacio. Estos papeles no siempre son estáticos, es decir, el artista puede convertir a su público en ejecutor, y éste pasa a ser espectador de esa reacción-acción compartida, he aquí en este ejemplo la experiencia como *performance* y éste como experiencia.

El *performance* explicado a los niños...

Es un cuento propio (que puede o no tener una trama). El artista es un cuentacuentos, pero ahí el lobo es real y el artista es Caperucita... no está contando una historia lejana y fantástica sino que convierte su (o mí) realidad en algo fantástico, en una experiencia para compartirla... El asfalto no es para transitarlo, en un *performance* está convertido en una especie de lienzo donde dibujo mis pasos. La luz no me ilumina, me ciega, me deslumbra. El aplauso al final del *performance* no es con las manos sino con las "tripas". Sientes y compartes. Tengo que hacerte parte de mi historia, porque has pasado por mi mente, eres parte de mi "acervo emocional", todo lo que mi percepción puede captar de lo que me rodea lo "agarra" mi cuerpo, mi mente, mi emoción, mi amor, mi horror, todo lo acomoda mi memoria y lo resume, lo traduce y se convierte en parte de mí misma. Ese "cacho" de vida que ofrezco también es de los otros porque en el momento de representarlo lo estamos viviendo juntos. El *performance* es una experiencia compartida, una vivencia propia, no separa como en la ópera donde artistas y público recuerdan y conmemoran a través de la representación. El *performance* es la propia vida compartida... algo así es nuestra intención, tal vez divertirse, jugar, aprender, transmitir, reflexionar, sufrir o inclusive experimentar una catarsis colectiva.

La noción está en "traerte" a mi canal... Lo valiente del artista es abrirse de capa y hacer de una experiencia íntima una experiencia colectiva, compartida, traducir, "guisar", condimentar, sazonar y comer todos el mismo platillo aunque uno esté en la cabecera, otros en los lados, etc. es una especie de "comunidad", aun y cuando cada quien se lleve su propia vivencia. Cuando el artista logra que la acción sea transmitida, el público a su vez regresa una fuerza especial al artista. Juntos viven el *performance*.

¿Las travesuras infantiles son *performance*?

Dos relatos

Podrían considerarse así en el caso de que se realizaran con esa intención, pero eso no sucede. Sin embargo tengo conocimiento de acciones que tienen todas las características para serlo. Pongo dos ejemplos: Las niñas del Verbo Encarnado, -escuela muy prestigiada del México de los treinta-, en cierta ocasión hicieron "un temblor", prepararon todo para espantar a la maestra y no tener clase. Ellas amarraron con hilos el pizarrón y demás objetos y en un momento dado los accionaron gritando ¡está temblando! Funcionó, provocaron una reacción a su "público" que era la maestra, le transmitieron algo con una acción colectiva.... (Relato familiar aportado por Marithé de Alvarado y sus compañeras Margarita del Valle de Torres Martínez y Consuelo Carrillo).

El otro relato personal es de Teresa del Conde: "En clase de anatomía (el diseccionado era un maniquí médico al que se iba despojando de la piel, mostrando músculos, etc. hasta llegar a los huesos) yo ocupé por broma el lugar del maniquí que ingresaba al aula en mesa de disección cubierto con sábana blanca. Me mantuve quieta unos 5 minutos mientras el maestro daba explicación. Luego empecé a respirar y a moverme un poco. Hubo alaridos y espanto. Todos menos el maestro se salieron horrorizados del aula. El maestro con suma precaución y espanto, levantó la sábana. ¿Qué te pasa? ¿Estás loca o qué? (Creyó que había algo así como un gato o una rata dentro, que hacía moverse al maniquí, pero no estaba seguro, podía ser algo sobrenatural). Exhaló, se sentó, fumó un cigarrillo y ya no me dirigió la palabra. Era una travesura, una ocurrencia, no era un *performance*. No tenía tal intención. Sólo quería reírme del susto provocado y alterar el orden de la clase. No hay idea artística, pero sí el *witz* (palabra alemana más o menos equivalente al chiste)."

Estos dos ejemplos demuestran que ocurrencias, chistes y travesuras pueden ser incluso de humor negro, muy ingeniosos, provocadores, pero no pueden considerarse arte acción, *happening* o *performance* por carecer de tal intención como lo señala la propia protagonista de este último relato. Lo mismo pasa con los "*performance* involuntarios" que suceden diariamente y que muchas veces son mucho más frescos, divertidos y efectivos que los realizados con ese propósito.

Estructura del *performance*

Chueco, medido, amarillo, atornillado, frágil, los materiales de los que echa mano el artista son de todos los orígenes. Tanto materiales como elementos emocionales, psicológicos, literarios, histriónicos, lúdicos, políticos, comestibles, apestosos, aromáticos, suaves, duros, el ruido, el aire, lo que no se ve ni se toca, lo que se transmite, lo que no se entiende con la vista pero sí con el oído o con el corazón.

Lo que provoca en el espectador asco, lágrimas, reflexiones, locura, delirio, ansiedad, angustia, amor, desesperación, aburrimiento, sordera, resurrección, muerte. **Todo en un ratito**, la cosa es que la pieza sea armónica y fiel a la idea que se requiera mostrar. Como en toda obra creativa: quitar de la realidad lo que estorbe para dejar solito y libre de paja la idea delante del espectador y a la luz del mundo... El chiste es escoger lo necesario para destacar eso y no otra cosa que distraiga la proyección del artista. Este hace la presentación de la representación representativa de lo que percibió, como en cualquier otra disciplina, elige lo preciso, desecha el resto. El escritor o el poeta "traduce" a palabras, el pintor lo convierte en formas, ritmos y color para transmitir sus ideas, conceptos y emociones, el escultor lo convierte en volúmenes. El artista del *performance*, de la acción, trabaja en el tiempo y utiliza las cosas "reales" para representar. Elige aquellos elementos tangibles o intangibles para crear. Es decir, si requiere gritar, grita, no escribe el grito o lo pinta sino que lo hace...

Lo que sucede, no es como el teatro que representa algo ajeno, no, aquí es representación "real", es decir, si hablo de comer, realmente como, si tengo que coser, coso, de lo que se quiera tratar el asunto. La acción se hace vivencialmente. A excepción de la muerte, creo que casi todo se podría integrar a un *performance*, a una acción, o bien retomar otra ajena que el artista convierte en *performance*. Aquí los movimientos, la danza, los gestos, la música, el maquillaje, el vestuario o la desnudez, son partes formales de una acción. El maquillaje no se utiliza con la intención de transformar sino de acentuar, subrayar la idea. Si es música no se trata de fondo musical como en el cine o el teatro sino que constituirá una parte formal de la pieza como el cuerpo, el silencio, la luz. Es decir, las distintas disciplinas reunidas en una pieza no son acompañantes sino partes de la misma. Se presentan como elementos formales no como marco de... Además de otros elementos de muy diversa índole como pueden ser los multimedia (cine, video, fax, internet, etc.) que en ocasiones tampoco cubren la totalidad de la necesidad expresiva, son sólo un registro y no la experiencia viva. Técnicamente implican recursos muy diferentes, y, desde luego, requieren, de una economía que permite, en los mejores casos, no sólo recuperar la inversión, sino multiplicarla.

Me parece que en el arte "efímero", en vivo y en directo, en tiempo y espacio "real", hay una necesidad de transmitir, compartir y de expresar, cosa que se acentúa en el siglo XX, al proponer al *performance* como género artístico. Otra de sus características, que se puede destacar es la de que, no es un arte diferido desde otro momento, sino que se lleva a cabo simultáneamente a su exposición ante el espectador. Con esto me refiero a la ejecución misma, no a la idea previa, ya que, como hemos visto este trabajo conlleva, como cualquier obra artística, un proceso creativo.

Es precisamente la diversidad la que hace difícil una catalogación y clasificación definida y estrecha para un arte tan sorprendente y en constante cambio. Creo que estas características son justamente las que favorecen su proliferación, ya que, atrae, seduce tanto a creadores como al público. Por otro lado también provoca confusión en su apreciación, en su concepto y ejecución. No quiero decir con esto que sea incomprensible, pero cuestiona, emociona, y puede llegar a las "tripas" del espectador. Partiendo de que se trata de una experiencia, el impacto que causa es detonador de emociones encontradas, de inquietud y reflexión dialécticas.

Droga, religión, ritual y arte

Una de las vías ancestrales para el conocimiento y la percepción ha sido la droga. De este importante tema que en apariencia no tiene relación directa con el tema central, encontramos que, -como ya lo dijo Francisco Icaza-: "Las drogas siempre se han usado ritual o religiosamente para aliviar dolores y para despertar la imaginación y es ahí donde el arte juega un papel importante, la imaginación" y refiriéndose a la definición de Karl Kraus: "una obra de arte propone como aportación un enigma". Icaza considera a la droga fundamental para percibir y encontrar ese enigma en la ensoñación, es decir, en un estado alterado que se logra mediante la ingestión de sustancias psicoactivas. Y para sumergirme en esta inquietante consideración, me remití a Terence McKenna, quien en su libro *El manjar de los dioses*, explora y describe esta relación:

Nuestro remotos ancestros descubrieron que ciertas plantas, cuando se autoadministraban, suprimían el apetito, aliviaban el dolor, proporcionaban estallidos de energía repentinos, conferían inmunidad contra los factores patogénicos o permitían correlacionar actividades cognitivas. Estos descubrimientos nos pusieron en el largo camino de la autoconciencia.¹

Estas prácticas de percepción, sensibilización, transmisión, de curación, de rito, de conocimiento, por medio de éxtasis, de catarsis, y alucinación estuvieron en principio protagonizadas por el chamán, personaje que sigue existiendo cada vez más aislado y reprimido por la cultura global dominante, por el racionalismo, por la ciencia y su poder. Sobre este aspecto algunos entrevistados -teóricamente o en su práctica, proponen para la "comunicación" otro tipo de lenguaje alejado del racionalismo, o bien que lo comple-

1 McKenna, Terence. *El Manjar de los dioses, La búsqueda del árbol de la ciencia del bien y del mal. Una historia de las plantas, las drogas y la evolución humana*. Ed. Paidós, 1992. Traducción de Fernando Pardo Gella. Título original *Food of the gods. The search for the original tree of knowledge*, Bantam Books, Nueva York, 1993. p. 21.

mente. Es aquí donde el artista juega un papel importante como alerta, como protesta, como transmisor de conceptos, sentimientos, reflexiones e introspecciones por medio de acciones artísticas muy cercanas al ritual. Así también lo propuso Elvira Santamaría. De alguna manera McKenna conecta todas estas ideas al afirmar que el chamán psicodélico² está más cercano a la percepción del mundo que el científico, considera al artista como heredero del chamán:

Una veneración por, y una inmersión en, los poderes del lenguaje y la comunicación son los fundamentos de la senda del chamán.

Esta es la causa por la que el chamán es el lejano ancestro del poeta y del artista. Nuestra necesidad de sentirnos parte del mundo parece exigirnos que nos expresemos a través de la actividad creativa. La fuente definitiva de esta creatividad está oculta en el misterio del lenguaje³

Asimismo considera insuficiente el lenguaje de la ciencia para alimentar el "alma" [psique] al afirmar:

Si el lenguaje se acepta como dato básico del saber, entonces en Occidente hemos sido tristemente engañados. Sólo los enfoques chamánicos podrán darnos respuestas a las preguntas que consideramos más interesantes: quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos. Estas preguntas son hoy más importantes que nunca, cuando nos rodea la evidencia de lo inadecuado de la ciencia a la hora de nutrir el alma. Lo que nos está sucediendo no es únicamente fruto de un hastío temporal del espíritu; si no vamos con cuidado, lo que sufriremos será una condición terminal del cuerpo y del espíritu colectivos⁴

No son pocos los testimonios en esta tesis reunidos, donde se manifiestan inquietudes muy afines a esta necesidad de expresar y transmitir con un carácter de ritual. El artista como una especie de chamán se expresa a través de una acción vivencial que comparte con el espectador en el mismo espacio y tiempo, lo involucra de muchas maneras. Estas actitudes-propósitos-acciones abarcan una gama infinita de temas y conceptos manejados por el artista del *performance*. Su representación formal, va desde lo espectacular hasta la acción instantánea. Incluso en otras manifestaciones artísticas contemporáneas como la danza o la música -incluidas en el *performance*- se puede comprobar una relación "ritual-droga-arte". Este deseo de revivir o sustituir un culto ancestral por medio de lo

2 Los términos con la raíz *psico* se refieren a la psicología. Humphry Osmond propuso *psychedelic* [psiquedélico], término cuestionado por los autores de *El camino a Eleusis*: "[...] *psychedelic* no sólo es una formación verbal incorrecta, sino que ha llegado a estar en tal forma investida de connotaciones de la cultura pop de los años sesenta que es incongruente hablar de que un chamán tome una droga 'psiquedélica'." pp. 231-235. El término *Psychedelic*, se tradujo al español como *psiquedélico* en *El camino a Eleusis*, pp. 231-235. En *El manjar de los dioses*, la traducción es psicodélico.

3 *op. cit.* p. 31

4 *op. cit.* p. 32

artístico en el siglo XX, se destaca sobre todo en la modalidad de acción. En nuestro país, como pudo comprobarse, se han dado conexiones similares manifestadas por los artistas. Terence McKenna lo sitúa en la década de los sesenta:

La conexión entre la música de *rock and roll* y los psicodélicos es de carácter chamánico; el trance, la danza y la intoxicación hacen de la fórmula arcaica tanto una celebración religiosa como una garantía de pasárselo bien.⁵

Para ampliar lo anterior, cito textualmente los puntos de vista que, como parte de su asesoría y dirección, me proporcionó la Dra. Teresa del Conde respecto de la relación entre: arte y religión; rito y *performance*; artista y chamán:

Lo religioso, desde sus inicios, que está en la magia, tiene una intención, ésta es primordialmente la de explicar las causas primeras, ya se trate del politeísmo griego, de las cosmogonías precolombinas o indostánicas, o bien del Génesis. Hay 'narraciones' que pueden ofrecer similitudes en los mitos y religiones, por ejemplo: la historia del Diluvio se encuentra también en la mitología griega, 'la caja de Pandora' explica de alguna manera a Eva, etc.

El arte sólo es considerado "Arte", así, con mayúscula, a partir de que el artista se propone como autor: entonces nace también la historia del arte propiamente dicha. El fenómeno es tardío. Los antecedentes (no tan directo como se quiere) están en la Grecia Clásica y nos han llegado a través de Plinio el Viejo, que recuperó varios tratados, entre otros, el de Xenofonte. Eso se pierde después, el arte es trabajo manual, inferior a la poesía o las matemáticas. En el Renacimiento se recupera y se afina el concepto y para mediados del siglo XVI (con antecedentes) ya hay Historia del Arte (Vasari).

No hay Esencia artística. Hay obras de arte y artistas que con esa intención las realizaron. Yo no puedo decir que los murales de Chávez Vega en Guadalajara (los dioses ya se lo llevaron al otro mundo, de lo contrario tendríamos más murales de su mano) no sean "Arte" como sí lo son los de J.C. Orozco, puedo decir que lo de Chávez Vega es mal arte.

Fui hace algunos años a visitar un enormísimo salón de Arte en Bogotá. Todo el tiempo se escuchaba una grabación "es arte, no es arte". Había de todo, *performance* incluido, instalaciones, pinturas (malísimas la mayoría). Todo era arte mientras el salón estuvo vigente. Después de eso, un número considerable de elementos habrá ido a dar a la basura, o habrá sido reciclado.

La relación entre *performance* y chamanismo, de haberla, tiene el chamanismo como base, no al revés. El performancero recrea o reedita al chamán, pero sus intenciones, aunque puedan ser catárticas, son las intenciones del performancero, que no son idénticas a las del chamán.

La Misa, sobre todo una Misa Solemne, cantada, con varios oficiantes, es, además de un acto religioso que corresponde a un ritual y a varias reglas, un espectáculo que puede poseer altísimos niveles estéticos. Puede servir de ejemplo para efectuar *performance*. De hecho a mí me tocó "dialogar" o "interpretar" una acción de este tipo, perpetrada por Nahum B. Zenil, en el auditorio del Museo

5 op. cit. p. 89

MARCO de Monterrey. Zenil quería "oficiar" y lo hizo, pero sabía que estaba realizando un *performance* y por medio de su acto, se comunicaba también, *al modo eucarístico, pero sin la creencia de que estaba efectuando una transustanciación*, con su numeroso público. En vez de hostias, ofreció su efigie, que no podía ser deglutida (debió haber cuidado eso presentándola en forma de galletas, en cuyo caso, algo del rito atropofágico se hubiese recreado).

Lo religioso no se desprende totalmente del arte, el arte para ciertas personas (yo entre otras) puede llegar a ocupar el lugar de una religión. Religión es re-ligare. El no ser creyente en dogmas, iglesias, etc. no implica ser anti-religioso. Además de eso, uno pertenece a determinada cultura. Gente no creyente, (García Ponce, Bolívar Echeverría o yo misma) se autodenomina perteneciente a una cultura religiosa, que en el caso de los 3 mencionados es la judaico-cristiana, misma que amalgama a la cultura griega y a la latina, predominantemente a través de pensadores y promotores como Pablo de Tarso y Agustín de Hipona.

¿Definición?

Más que empeñarnos en buscar una definición, una justificación o una cronología del *performance*, sería más adecuado observar cómo las acciones son actos que pueden convertirse en testimonio histórico. Los artistas a través de estas manifestaciones han "recogido", han tomado del sentir de la humanidad en cada momento sus necesidades emocionales. Es entonces el ahora llamado *performance* (por llamarlo de algún modo) un registro, una expresión artística, una catarsis para el artista y para el público, es también una suerte de "espectáculo" o puede tener un carácter o intención ritualística, ya sea personal o englobando algún fenómeno emocional colectivo.

Acaso, como intuyó Marcos Kurtycz, los primeros *performance* se hicieron en las cavernas de Lascaux y Altamira. Podría ser la acción pero no la intención, que era distinta a la de hacer arte. En el esquema de George Maciunas -fundador del movimiento Fluxus-*Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms*,⁶ asienta que toda manifestación o acontecimiento de alguna manera se emparenta con la actitud de acción, de arte conceptual, de *happening* o *performance*. Por la lectura de este material, que pude revisar, sería más acertado concluir que no conviene puntualizar rígidamente los aspectos formales. En vez de definirlo estrechamente, más bien optaría yo por la pregunta ¿Qué quiero que sea el *performance*? Tal vez esto suena raro, sin embargo vemos a través de las entrevistas aquí reunidas que cada artista tiene su enfoque personal y todos son válidos en la medida en que están utilizando la vía de la acción propositivamente con la intención de que posea ese sentido. No se limitaron a una sola definición, porque no la hay, así como no podemos definir de una sola vez qué es arte... en cualquier época.

6 Copyright 1978 Billie Maciunas and kalejdoskop. Tryck Berlings, Lund Printed in Sweden 1979.

Conclusión inconclusa

Quizá el *performance* ya cumplió su face de escandalizar, apantallar, transgredir, etc. Hoy día está presente en museos, galerías, concursos; cuenta con becas y apoyos; desea tener crítica y teoría. Lo que antaño provocó susto, molestia, sorpresa, tal vez ahora, en muchos casos, sea una pieza más de museo, un capítulo más de la historia del arte... ¿¡Bienvenido!?

En México, como en muchos lugares hemos recorrido caminos similares, con aciertos y errores como otros artistas de cualquier época o lugar, jóvenes, o no, buenos o malos, propositivos o advenedizos, siempre habrá de dónde escoger, como en cualquier disciplina artística. El juicio estético es subjetivo, individual y muy respetable. Entonces, usted elige: si le interesa véalo, disfrútelo, súpalo o llórelo, compártalo. Ojalá que este panorama del *performance* en México sea útil para decidir si se queda usted con él o lo desecha de su "colección de arte". O bien decide iniciar una buena "colección de experiencias".

La "tribu terrestre", sigue estirándose para alcanzar algo que nunca logrará, que siempre le faltará. Mientras esa cosita que falta, falte, seguiremos en falta, experimentando cada quien con su droga -aunque nos hermane inevitablemente la Coca cola- (café, chocolate, azúcar, pimienta, tabaco, mariguana, hongos, peyote, etc, etc.) orando cada quien con su ritual, frente a la computadora, altar, libro, televisor, pintura, *performance*. Gozando de placeres como el amor y el arte, sufriendo por la falta... enterrando a nuestros muertos, reviviendo a los ajenos, que a fin de cuentas son nuestros porque nos los apropiamos a cada rato... no podemos dejar de jugar este juego.

El artista actual es un sujeto que lleva demasiada información histórica a cuestas. La información lejos de resolver los enigmas, es una tarea, ya no para inventar, sino para elegir lo que ha de retomar, reinventarlo o proponerlo de modo distinto para seguir jugando. No hay acciones nuevas, hay nuevas actitudes.

¿Qué demonios es el *performance*? El *performance* es arte.... ¿Qué es el arte? Como dijo Picasso: "Yo no lo sé y si lo supiera no se lo diría a nadie..."

Siempre ha existido el arte, siempre ha existido el *performance*, pero antes lo denominábamos de otras muchas maneras, lo hacíamos de otro modo, en otros tiempos y lugares... seguirá, quizá, cambiando de nombre porque nunca terminará nuestro empeño humano. Seguimos intentando comunicarnos, seguimos sin lograrlo....

Bibliografía

- Acha, Juan
Arte y sociedad Latinoamericana. El producto artístico y su estructura
Fondo de Cultura Económica
México, 1981.
- Adriani, Götz / Thomas M. Meser
Catálogo *Joseph Beuys. Dibujos, objetos y grabados*
Exposición presentada en el Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, INBA, febrero-abril, 1992.
Instituto para Relaciones con el Extranjero.
Stuttgart, 1989.
- Béhar, Henri / Michel Carassou
Dadá. Historia de una subversión
Traducción de Isabel Sancho
Ediciones Península, Barcelona, 1996.
Título original: *Dada. Histoire d'une subversion*
Librairie Arth'eme Fayard, 1990.
- Berman, Marshall
Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad
Traducción de Andrea Morales Vidal
Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V.
Tercera edición en español, México, 1989
Título original: *Al that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*
Simon and Schuster, Nueva York, 1982.
- De Micheli, Mario
Las vanguardias artísticas del siglo XX
Versión castellana de Angel Sánchez Gijón
Alianza Forma, 1992
Título original: *La avanguardia del Novecento*
1a. Ed. Alianza Forma y Giangiacomo Feltrinelli Editore de Milán
Madrid, 1979.
- Del Conde, Teresa/Enrique Franco Calvo
Historia mínima del arte mexicano del siglo XX
Attame Ediciones, México, sept. 1994.
- Echeverría, Bolívar
Las ilusiones de la modernidad
Ensayo
UNAM/El Equilibrista
México, 1995.
- Gale, Matthew
Dada & Surrealism
Phaidon Press Limited
London, 1997.
- García Canclini, Nestor
Catálogo
Salón Nacional de Artes Plásticas Sección anual de experimentación 1979
Galería del Auditorio Nacional
INBA/SEP México, D.F.
- Goldberg, RoseLee
Performance Art. From Futurism to the Present
Revised and enlarged edition 1988
Título original: *Performance: Live Art 1909 to the Present, 1979*
Harry N. Abrams, Incorporated, New York.
- Gombrich, Ernst H.
Historia del arte
Traducción de Rafael Santos Torroella
Título original: *The story of art*
15ª edición revisada y ampliada
Alianza Editorial
Madrid, 1990

Herrera Becerril, Melquiades
El Performance, Moda, Publicidad o Arte?
Secretaría de Asuntos Académicos.
Programa de Difusión Académica
Escuela Nacional de Arte Plásticas, UNAM
México, D.F. s/f, circa 1986-1987.

Hofmann, Werner
Los fundamentos del arte moderno.
Una introducción a sus forma simbólicas
Traducción de Agustín Delgado y José
Antonio Alemany.
Título original: *Grundlagender Modernen
Kunst*
Historia/Ciencia/Sociedad núm. 228
Ed. Península, Barcelona, España, 1992

Kellein, Thomas
Fluxus
Thames & Hudson, Ltd.
London, 1995.

Liquois, Dominique *et. al.*
De los grupos los individuos
*Artistas plásticos de los Grupos
Metropolitanos*
Catálogo de la exposición *De los grupos los
individuos*
Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, Ciudad
de México
Junio-agosto, 1985.

Loeffler, Carl E./Darlene Tong
Performance Anthology
Source Book of California Performance Art
Contemporary Arts Press
San Francisco, CA., 1989.

Lucie-Smith, Edward
Movimientos artísticos desde 1945
Traducción de Jesús Pardo
Ediciones Destino, S.A.
Barcelona, 1993
Título original: *Movements in Art since 1945*
Thames and Hudson Lid, London, 1969.

Nadeau, Maurice
Historia del surrealismo
Título original: *Histoire du surréalisme*
Editorial Altamira y Editorial Nordal-
Comunidad, México, 1970

Phelan, Peggy
Unmarked. The Politics of Performance
Routledge
London, USA, Canadá, 1993.

Rugoff, Ralph (Ensayo de) *Transformers*
Catálogo para la exposición organizada por
Independent Curators Incorporated, New
York, 1994.

Rodríguez Prampolini, Ida/Rita Eder
Dadá documentos
Monografías de arte/I
Instituto de Investigaciones Estéticas,
UNAM.
México, 1977

Schechner, Richard
The future of Ritual
Writings on Culture and Performance
Routledge, N. Y., 1993.

Schlemmer, Oskar
Escritos sobre arte: Pintura, teatro, ballet
Cartas y diarios
Paidós Estética/12
Traducción de Ramón Ribalta
Ediciones Paidós, Barcelona, 1987
Título original: *Oskar Schlemmer. Briefe und
Tagebücher*
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, Alemania, 1977.

Stangos, Nikos
Conceptos de arte moderno
Versión española de Joaquín Sánchez Blanco
Tercera reimpression, 1991
Título original: *Concepts of Modern Art*
Thames & Hudson, Londres, 1981.

Tibol, Raquel
Confrontaciones
Ediciones Sámara, S.A. de C.V.
México, 1992.

Ugwu, Catherine
Lets's get it on
The Politics of Black Performance
Bay Press, Seattle
ICA, London
Institute of Contemporary Arts London/
The Authors, 1995
Patrocinado por Toshiba

Vasari, Giorgio
Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari, pintor aretino (Selección)
Versión de Guillermo Fernández
Serie Nuestro Clásicos, núm. 74
Colección dirigida por Augusto Monterroso. Nueva Época.
Coordinación de Humanidades.
Dirección General de Publicaciones,
UNAM. México, 1996.

Vattimo, Gianni
El fin de la modernidad
Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna
Serie: CLA. DE. MA. Filosofía
Traducción Alberto L. Bixio
Editorial Gedisa, S.A.
Barcelona, 1997.
Título original: *La fine della modernità*
Gianni Vattimo, Torino, 1985.

Wasson, R. Goron/Albert Hofmann, /Carl A.P. Ruck
El camino a Eleusis
Una solución al enigma de los misterios
Breviarios del Fondo de Cultura Económica, núm. 305
Traducción de Felipe Garrido
México, 1995
Título original: *The Road of Eleusis. Unveiling the Secret of the Mysteries*
1a. Ed. Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
Nueva York, 1978.

Hemerografía:

Revista Artes Visuales
Museo de Arte Moderno. INBA
México, verano 1980, Núm. 18

Revista Artes Visuales
Museo de Arte Moderno. INBA
México, 1980, Núm. 23

Revista Artes Visuales
Museo de Arte Moderno. INBA
México, 1980, Núm. 24

Revista Artes Visuales
Museo de Arte Moderno. INBA
México, enero-marzo, 1981, Núm. 27-28

Art & Design Magazine
Performance Art into the 90s
London, 1994, Núm. 38

CURARE, Espacio crítico para las artes
México, abril-junio, 1995, Núm. 6

Revista internacional de arte Lápiz
España, febrero, 1997, Núm. 28

Revista Poliester
México, otoño, 1995, volumen 4, Núm. 13

Performance en México (Historia y desarrollo)

Terminó de imprimirse en el mes de mayo del 2000,
en los talleres de Docu Xystem S.A. de C.V.
Tajin 357 Col. Narvarte, México, D.F.
Tiene 370 páginas y 28 medios tonos.
Esta edición consta de 40 ejemplares.

morona28@hotmail.com