



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

---

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“DIBUJO PERFORMATIVO. EL PERFORMANCE COMO  
VÍA PARA LA CREACIÓN PLÁSTICA Y VICEVERSA.”

**T E S I S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A:

LILIA VERÓNICA CRISTIANI REYES.

DIRECTOR DE TESIS:

MTRO. JORGE CHUEY SALAZAR.

MÉXICO, D.F.

2007.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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





*UNIVERSIDAD NACIONAL*

*AUTÓNOMA DE*

*MÉXICO*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“DIBUJO PERFORMATIVO. EL PERFORMANCE COMO  
VÍA PARA LA CREACIÓN PLÁSTICA Y VICEVERSA.”

**T E S I S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

**P R E S E N T A:**

LILIA VERÓNICA CRISTIANI REYES.

DIRECTOR DE TESIS: MTRO. JORGE CHUEY SALAZAR.

MÉXICO, D. F. 2007.

## Agradecimientos

*A Dios*, por manifestarse a cada segundo en mi vida, a través del arte, la naturaleza, y en cada uno de mis seres amados.

*A la Universidad Nacional Autónoma de México*, por haberme acogido desde la preparatoria y por regalarme tantas experiencias, tanto en el ámbito profesional como en el personal. Gracias a mi universidad por las enseñanzas dentro y fuera de sus aulas, por las amistades y los amores que de ella surgieron. Gracias por permitirme ser, una egresada más, de la máxima casa de estudios en el país.

*A mi Escuela Nacional de Artes Plásticas*, por ser el recinto en el que aprendí a ser profesional del arte, en el que por primera vez supe lo que es ser una buena estudiante, y por la excepcional formación académica que me dio.

*Al maestro Jorge Chuey*, quien a parte de apoyarme y asesorarme en la presente tesina, compartió conmigo la magia y esencia del arte en cada una de sus clases, que son todo un poema plástico.

*Al honorable jurado*: Mtra. Lilia Lemoine Roldán, Lic. Evencia Madrid Montes, Lic. Luis Rodríguez Murillo y Lic. Salvador Juárez Hernández por el tiempo y conocimientos tan valiosos que compartieron conmigo, por los consejos, correcciones y ayuda, para que mi trabajo sea de la mejor calidad posible y sobre todo profesional.

*A los y las modelos: Mauricio, Ana, Alethia, Michel, las Gabrielas, Omar, Orlando, Jaime, Pancho y Seiko*, que durante cada clase, me permitieron, con su maravillosa sensibilidad y trabajo, atrapar en mis dibujos una parte importante y muy especial de sus almas.

*A mis excelentes profesores*, por guiarme y por ser una pieza clave en mi formación como artista, muy en especial a Nicolás Núñez, por regalarme el aquí y el ahora, por mostrarme el camino para ser guerrera de la vida y el escenario. A Juan José Olavarrieta y Patricia López Ríos, por regalarme el butoh y a Marisol Torres por enseñarme las bases para poder vivir del arte.

*Al profesor de la preparatoria #1 de la UNAM Rubén Franco Nieto y al doctor Héctor López Murillo* por su apoyo con las imágenes para la parte ilustrativa de mi tesina.

## DEDICATORIAS

*Mamá y Papá.* Con todo el amor e infinito agradecimiento de mi alma, porque cada uno de ustedes, a su respectiva manera me guió y enseñó tanto el profesionalismo como la nobleza, a luchar por mis ideales pero sin perder jamás la humildad. Gracias mamá por tu ejemplo de fortaleza, gracias papi por la sensibilidad que de ti heredé, gracias a ambos por apoyarme y permitir que me realice en las artes que tanto amo.

*Arturo, Rocy y Leonardito.* Les dedico este trabajo por el ejemplo de amor que día a día recibo de ustedes, a pesar de la distancia física entre nosotros. Loquillo, gracias por haberme inculcado el amor al dibujo, tu fuiste el primer pintor al que yo admiré, cuando éramos niños. Gracias por regalarme el primer caballete y los primeros pinceles de mi vida que siempre conservaré.

*Jorge.* También tu amor y pasión por la música, me enseñaron desde muy pequeña a amar el arte, te dedico este trabajo, como uno de tantos resultados de más de diez años de jarochazos, en los que, a veces con risas y en ocasiones con lágrimas, he crecido como ser humano, gracias por fumarte siempre mis experiencias loco-chonas y terminar siempre apoyándome.

*Gina.* Te dedico este trabajo, *Chinitos Zid*, por tantas pláticas, experiencias, porque hemos crecido juntas y porque contigo empezó mi creatividad con tantos juegos que juntas inventábamos. Gracias por escucharme, por entenderme, por tus chistes que tanto me hacen reír, gracias por permitirme ser parte importante de tu mundo y sus confidencias, gracias por ser a parte de hermana mi mejor amiga.

*Rico.* Antes que nada, gracias a Dios, al cosmos y a la vida por haberte puesto en mi camino, gracias a ti por ser quien eres, por confiar tanto en mí, por apoyarme, por motivarme en cualquier momento, por enseñarme a ser razonable sin perder el sentimiento, por tu ejemplo de profesionalismo y pasión por todo: la vida, el arte, el amor. Gracias por todas y cada una de nuestras eternas dualidades, gracias eternamente.

*Familia externa.* Gracias a toda mi familia externa por tantos momentos que hemos compartido, mil gracias en especial a la Tiecita Paty que tanto me apoyó en momentos difíciles y a quien he amado tanto desde nuestra aventura en Guadalajara, a Estefanía y a mi prima Pera, porque fue mi primer amiga, quien me enseñó a brincar olas y porque nunca olvidaré tantas y tantas cosas que juntas vivimos.

*Amistades.* Gracias a todos mis amigos y amigas verdaderos por ser “la cerezota” en el tremendo pastel que es mi vida, gracias en especial a: Ale Xoxhipilli, mi amiga y maestra Laura, a Andrea (bendito reencuentro), Patyto Telma, la bruja de Itandehui, Tammygoche, Carmen, Irene, Belem, Ana Lu, Pavel Rock, Kervin, Memo, Edgar, a mi adorado payasito Chummy, Avelina y Nad´xeli y a toda la banda choperas. Porque aunque pasen los años y estemos donde estemos, permanecemos siempre unidos, por las veces que nos hemos jalado las orejas para ser mejores y por cada chela juntos, con la que hemos dicho: ¡Salud!

*Gatos, Blitz(+)* y *Hurona del mal.* También dedico mi trabajo a estos seres que han sido mucho más que mascotas, parte de la familia, en especial a mis tres hijos mininos: Catarsis, Trébol y Capuchina por darle ternura a mi vida y compañía a mi soledad.

---

---

## INDICE.

---

---

Introducción.....1

### **CAPÍTULO I.- Antecedentes.**

Definición y concepto de dibujo.....3

Definición y concepto de performance.....4

Algunas notas históricas del dibujo.....6

Notas históricas del performance.....10

El performance como género del arte acción en México.....13

### **CAPITULO II.- Presentar, representar e interpretar con base en:**

Espacio.....19

Forma.....20

Imagen.....23

Cuerpo.....25

### **CAPITULO III.- Dibujo Performativo.**

El performance como recurso para la creación plástica.....27

Imágenes de performance con sus respectivos dibujos.....30

**CONCLUSIONES**.....37

**FUENTES BIBLIOGRÁFICAS**.....38

---

---





## **INTRODUCCIÓN.**

Mi principal razón para llevar a cabo este trabajo, es, encontrar ese punto de fusión, entre las dos cosas que más amo: *El quehacer plástico y el escénico*. Cabe aclarar, que también estoy presentando el resultado de mi vida en armonía con el arte, que empecé desde muy temprana edad. El dibujo me acompañó desde la niñez, pubertad, adolescencia y ahora también en mi etapa adulta. Antes y durante la carrera como artista plástica, toda mi energía, entusiasmo y esencia se podía concentrar en un pedazo de papel ó una tabla de madera, pinceles y muchos colores, ó bien, algún librito con hojas en blanco para dibujar, podríamos decir que mi instinto creativo, siempre desembocaba en algún dibujo, pintura ó por lo menos boceto. Siempre tuve en el alma la espina de un escenario, pero por diversas circunstancias personales, no me había dado la oportunidad de sacar dicha espina.

Al terminar mis estudios de Artes Visuales en el 2004 e incursionar, por azares del destino, en el basto mundo del teatro, durante año y medio, me entregué en cuerpo y alma al proceso actoral, como quien se entrega por primera vez, a algo ó alguien con quien soñó toda su vida y que, por muchas circunstancias consideró inalcanzable...Y de pronto me vi envuelta en ese sueño de amor, que es el teatro. Como todo arte, requiere tiempo, dedicación, focalización, paciencia, energía y durante mas o menos un año, todo esto lo dediqué únicamente al quehacer escénico, ahora el dibujo, era esa espina que no me podía sacar, que estaba clavada y que sin embargo no dolía, al menos en un principio. Sabía perfectamente que tarde ó temprano lo volvería a ejecutar, e incluso al principio planeaba, el arte suele ser celoso. Cuando tuve la fortuna de pisar un escenario por primera vez, supe que jamás lo podría dejar, sin embargo, en más de una ocasión me preguntaba *¿qué pasará con el dibujo? ó ¿cuándo volveré a dibujar?*, es entonces que toda esa felicidad que me proporcionaba el espacio sagrado, se tornaba en preocupación y sentimientos encontrados, porque por un lado, el entrenamiento, ensayos y presentaciones, llenaban gran parte de mi vida, es difícil explicar con palabras esta magia, pero por otro lado, pensaba en el dibujo, me angustiaba imaginar, que ya no iba a dibujar ó a tener un pincel en la mano, era en verdad muy doloroso, pensar que ya no iba a usar el viejo caballete que me regaló mi hermano hace casi diez años.

El espacio sagrado comenzó a brindarme alternativas. Incursioné de a poco en el performance y el teatro butoh<sup>(1)</sup>, por fin me di cuenta de que, en todo lo concerniente al quehacer escénico, existe una fuerte carga de elementos plásticos, que van desde la instalación, escenografías, vestuario hasta el body painting, solo por mencionar algunos ejemplos, y fue entonces que, conforme indagaba en estas opciones, empecé a pensar en alguna manera de hacer concordar al dibujo con el teatro, en tiempo y espacio real de trabajo. Con Jorge Chuey, en el taller de dibujo, de la ENAP, encontré esa mezcla que buscaba desde hace tanto tiempo y que siempre tuve en la mira, ya que, afortunadamente participé en sus clases y dinámicas desde que empecé la carrera. La presente tesina es, entre otras cosas, una especie de retribución, a todo lo que, tanto el dibujo como el escenario me han regalado.

En el primer capítulo, defino el acto de dibujar como una manera de establecer contacto con el mundo, de tocar con mucha sutileza cualquier elemento, incluyendo a las personas, en este caso, dibujar sería captar la acción, todo aquello que encierra un cuerpo en movimiento: emociones, sentimientos, en una palabra: el alma, ó por lo menos mi interpretación de la misma. Aparecen también, a manera de reseña, datos acerca de la historia del dibujo.

Así mismo, defino el performance como un género del arte acción y sobretodo, como un excelente recurso didáctico para la elaboración de discursos visuales. Consideraré los datos históricos más relevantes dentro del performance en México.

En el segundo capítulo, defino el espacio como algo que va más allá del “contenedor de todos los objetos sensibles que coexisten”, haciendo básicamente alusión al espacio interno, que implica, entre otras cosas el impulso ó la necesidad creadora. También expongo la forma, como un elemento ineludible dentro de la plástica, que podemos utilizar a manera de herramienta y darle sentido a nuestra poesía ó dicho de otra manera a nuestros planteamientos mas subjetivos. Hablaré de la imagen, como una gama de posibilidades para el artista, complementando la definición aristotélica del arte como una “imitación de la realidad”, con mi concepto que lo define como una presentación, representación e interpretación de la realidad, entre otras cosas.

Haremos referencia al cuerpo, que es el instrumento principal de trabajo tanto en el artista plástico como en el performer, siendo algo que va mucho más allá de cualquier género estético y que nos convierte en seres de acción, en un cuerpo-canal a través del cual las fuerzas circulan, dejándonos ver la otra realidad.

En el último capítulo, explicaré mi experiencia en el dibujo performativo, tomando en cuenta que he tenido el privilegio de vivir ambas facetas del arte y, partiendo de la manera en que estas dos disciplinas se pueden conjugar, complementándose mutuamente y enriqueciendo la praxis artística.

Podremos apreciar imágenes de algunos performance, con su respectivo dibujo, en donde me desligué lo más posible de la forma e intenté captar, principalmente la acción y el movimiento, así como los sentimientos transmitidos y aflorados en cada sesión, finalmente, planteo las conclusiones del presente trabajo.

Descubrí, que el arte es más noble que celoso, y se están abriendo ante nuestros ojos, un mundo de posibilidades, y recursos por explorar, todo a favor de la creación artística y la materialización de nuestro espíritu, atrapado en instantes eternos, como en este caso, el *Dibujo Preformativo como recurso para la creación plástica, y viceversa*, que, por lo pronto ya resolvió una gran e importante maraña que aquejaba mi cabeza desde hace algún tiempo.

(1)El teatro /danza butoh surge alrededor de los 50' s, en Japón, después de la caída de las bombas en Hiroshima y Nagasaki, se le denomina también “danza de la oscuridad” y esta influenciado por técnicas orientales como el teatro noh, así como por el expresionismo alemán.



## ***CAPITULO I.I.- DEFINICIÓN Y CONCEPTO DE DIBUJO.***

Partiremos de la definición convencional de lo que es un Dibujo: un dibujo es la representación gráfica de objetos reales o imaginarios, sobre una superficie, por medio de líneas o sombras, que limitan sus formas y contornos. El dibujo de los objetos visibles consiste esencialmente en el registro de las impresiones recibidas a través de la vista, sin embargo, dado que no es posible presentar en una sola imagen todos los aspectos visibles de un objeto, el arte del dibujo o dibujo artístico se sustenta de la sugerencia, estimulando la imaginación del espectador para aportar lo que falta en la representación. (1)

Se trata de una abstracción de nuestro espíritu, que permite fijar la apariencia de la forma, puesto que el ojo humano solo percibe masas coloreadas de diversa intensidad luminosa. (2)

A manera de reseña, cabe aclarar que, las primeras manifestaciones del dibujo son prehistóricas. El Egipto antiguo nos ha dejado excelentes dibujos. Los dibujos griegos conservados son muy abundantes, mientras que los maestros de la pintura medieval fueron excelentes dibujantes.

Miguel Ángel sostenía, que el dibujo era la base de toda manifestación artística, pero solamente a partir de Leonardo y de la tradición gráfica alemana (Durerro, Huber, Holbein) se manifiesta la autonomía artística del dibujo, que hasta entonces apenas había salido del ámbito de los bocetos preparatorios o de los apuntes de pintores y arquitectos.

Las técnicas del dibujo son diversas y han ido variando con el tiempo: lápiz, tinta china o sepia, carbón, pastel, sanguina (lápiz rojo oscuro) etc.

El dibujo occidental, por poner otro ejemplo, tuvo una poderosa influencia, con el descubrimiento de los antiguos maestros japoneses, especialmente Hokusai y Utamaro, quienes a su vez influyeron en el nacimiento del arte del cartel, desarrollado desde finales del siglo XIX. (3)

Defino, lo que es en si mismo el acto de dibujar, como una manera de establecer contacto con el mundo. Dibujar, es una manifestación de voyeurismo tanto externo como interno. Por poner un ejemplo: en mi, como artista visual, se encuentra por un lado el voyeur que observa el pretexto mediante el cual voy a presentar, representar e interpretar algo, y por otra parte también se encuentra el voyeur que pone especial atención al dialogo interno y a todo lo que sucede dentro de mi mientras voy plasmando la imagen. Visualizo que el primer caso es como el hemisferio izquierdo o racional de nuestro cerebro, mientras que el segundo es el lado sentimental derecho, que alude a nuestras mas intimas emociones.

(1) SALVAT, Enciclopedia. Tomo IV, Salvat Editores, S.A, Barcelona 1976. (2) DELGADO, L. *Análisis estructural del dibujo libre*. Paidós, Buenos Aires 1983. (3). M.D.D., *Resumen gráfico de la historia del arte*. Ed. Gustavo Gili, 1993.

También veo y sobretodo siento el acto de dibujar, como una manera de tocar muy sutilmente a cualquier elemento que forme parte de este mundo, incluyendo a las personas.

Mediante este tipo de dibujo performativo, el ejecutante se puede acercar a la esencia de las cosas, desde las más simples hasta las más complejas, se puede percibir el color de las almas y robar, con todo respeto un poco de esa esencia y ese espíritu que hasta las piedras encierran en su interior.

“Dibujo es el gen común que se da en todos los seres humanos, que nos hermana y nos integra a un nuevo mundo: misterioso, perceptual, sensorial, educativo y fascinante, que nos deja abierta una puerta hacia el entendimiento . Es entonces que el Dibujo, es también una llave que abre mentalidades.” Jorge Chuey 1999.

## **1.2. DEFINICIÓN Y CONCEPTO DE PERFORMANCE.**

El performance surge como un híbrido que se nutre del arte tradicional: las artes plásticas, la música, la poesía, el teatro y la danza. Del arte popular como: la carpa, el cabaret, el circo, y de nuevas formas de arte: cine experimental, el videoarte, la instalación y el arte digital. También, se nutre de fuentes extra-artísticas como la antropología, el periodismo, la sociología, la semiótica, la lingüística; así como de las tradiciones populares vernáculas: merolicos, procesiones y fiestas populares.(4) Nace como un arte interdisciplinario, un arte que transita por los resquicios, ¿Qué es exactamente el arte del performance? La naturaleza resbaladiza y en permanente transformación de este campo nos dificulta en extremo trazar definiciones simplistas.

Guillermo Gómez Peña, del colectivo *La Pocha Nostra*, define este arte como “un territorio conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas”.

En este sentido, el performancero es, para Gómez Peña al igual que para mi, “un desertor de la ortodoxia, embarcado en la búsqueda permanente de una praxis estética más incluyentes”.

La tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio, y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional. No hay gobierno ni autoridad visible. Aquí el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad. (5)

El performance, con base en mi experiencia, también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras necesidades espirituales más profundas: nuestros miedos, ilusiones, deseos, obsesiones sexuales, nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad.

(4) FERREIRA, Andrea *Arteaccìon*. Compilación y edición. 2000. (5) [www.pochanostra.com](http://www.pochanostra.com)

Tradicionalmente, el cuerpo humano, nuestro cuerpo, y no el escenario, es nuestro verdadero sitio para la creación y nuestra verdadera materia prima.

Es nuestro lienzo en blanco, nuestro instrumento musical, y libro abierto. Incluso en los casos en que dependemos demasiado de objetos, locaciones y situaciones, nuestro cuerpo sigue siendo la matriz de la pieza de arte. Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico, un modelo en miniatura de la humanidad y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio. Si nosotros somos capaces de establecer todas estas conexiones frente a un público, con suerte otros también las reconocerán en sus propios cuerpos.

Quizá el trabajo del ejecutante, sea abrir un espacio utópico/distópico temporal, una zona "desmilitarizada" en la cual el comportamiento "radical" significativo (no superficial) y el pensamiento progresivo son permitidos, aunque sólo durante el tiempo de duración de la pieza. En esta zona imaginaria, tanto al artista como a los miembros del público se nos permite asumir posiciones e identidades múltiples y en continua transformación. En esta zona fronteriza, la distancia entre "nosotros" y "ellos", el yo y el otro, el arte y la vida, se hace borrosa e inespecífica.

Para usar una vieja metáfora, nuestro trabajo podría consistir en abrir la caja de Pandora de nuestros tiempos, justo en medio de la galería, el teatro, la calle, o frente a la cámara de video, y dejar que los demonios dancen. Una vez que la acción se termina y el público se va, nos queda la esperanza de que se haya detonado un proceso de reflexión en sus perplejas psiques.

No estamos atrapados en la camisa de fuerza de la identidad, tenemos un repertorio de identidades múltiples y deambulamos constantemente entre ellas. De hecho, el juego de invertir las estructuras sociales, étnicas y de género es parte intrínseca de nuestra praxis cotidiana.

Alguna vez escuché, que el performance, es como el hijo idiota del teatro, también es muy sonada la rivalidad que existe entre ambas disciplinas, sin embargo, al menos en mi caso van de la mano, acompañándome en este proceso creativo.

Considero que, ejecutado con conciencia y sobretodo con el alma, el performance puede ser una excelente herramienta para el teatro y viceversa. El Living Theater, el Performance Group, Jodorowsky, entre otros han influido poderosamente al desarrollo del performance; así como la influencia más reciente que este arte ha tenido sobre el teatro cada vez que éste está en crisis. El virtuosismo, el entrenamiento y las aptitudes son muy apreciadas en el teatro; mientras que en el performance, la originalidad, los asuntos de interés local, y el carisma son mucho más valorados, es por todo lo mencionado, que confío plenamente en que ambas disciplinas pueden ir de la mano, dando como resultado algo profesional y sugerente.

El performance es una forma de ser y estar en el espacio, frente a/o alrededor de un público específico. También es una mirada intensificada, un sentido único de propósito en el manejo de objetos, compromisos y palabras y, al mismo tiempo, una "actitud" ontológica hacia todo el universo.

### **1.3. ALGUNAS NOTAS HISTÓRICAS DEL DIBUJO.**

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de representar todo lo que le rodea, encontrando en el dibujo, el medio más inmediato para realizar este deseo. Si en opinión de Hegel, la forma artística es la manifestación sensible de la idea, el dibujo es el lenguaje básico que posibilita esa manifestación.

En el dibujo válido por sincero, el alma del artista se expresa no mediante formas, sino en las formas. La de dibujante es, por consiguiente, una profesión que se convierte en arte cuando desborda lo que es mera aptitud manual lo que se llama oficio, para transformarse en vehículo de sentimientos. (6)

Los primeros dibujos se remontan en el Paleolítico Superior, hace 35.000 años, cuando el *Homo sapiens* representaba sobre las superficies rocosas de las cuevas (pinturas rupestres) o sobre la piel de los abrigos, donde el dibujo aparece como lenguaje de comunicación de acontecimientos mágicos, como motivo ornamental, o inclusive con carácter no figurativo, en forma de pictografía aún por descifrar.

Más tarde, los egipcios supieron valerse de este arte para decorar las construcciones más imponentes de la historia: las pirámides. Habían pasado miles de años y el dibujo había evolucionado substancialmente. Se había pasado de la composición monotonal y estática de la prehistoria al equilibrio, minuciosidad y colorido de las representaciones teológicas en templos y santuarios.

Habría que avanzar hasta el S.VI a.C. para encontrar, en los griegos los máximos representantes del equilibrio en el dibujo. Preocupados por centrarse en la expresión cándida humana, la despojan de todo abalorio o connotación sobrenatural, consiguen centrarse y obtienen las proporciones consideradas armónicas hasta el momento.

Los romanos, 500 años después aportaron la diversidad que faltaba. Obtuvieron en el dibujo el medio para reflejar lo que serían las próximas construcciones, abandonando lo artístico y ornamental para acercarse a una doctrina más práctica y útil para esa época.

Con posterioridad, la influencia greco-romana aparece reflejada en las exquisitas miniaturas medievales de códices y libros de horas, y, en la pintura parietal románica, describiendo pantócratos, ángeles y apóstolarios de perfiles firmes y rotundos.

(6) CHING, F. *Dibujo y proyecto*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1999.

De la Edad Media, S.VIII-S.XV, es donde se conservan un número mayor de obras integras. Durante esta etapa predomina las representaciones vivaces, vuelve a imponerse la espectacularidad y los aderezos, sin dar oportunidad a actuar al color; simplemente es el trazo el encargado de marcar el detalle.

La invasión árabe introduce un revolucionario soporte para el dibujo y la pintura: el papel. Invención china que facilitará que la ilustración deje de ser una actividad exclusiva de monjes sobre pergaminos de cañas y piel, para convertirse en algo más alcanzable para la población. Es a partir de ese momento cuando se puede manifestar el fulgor del color.

Desde Italia y avanzando entre la etapa gótica, segunda mitad del S.XV, el Renacimiento se desarticula de lo religioso. Ahora lo importante es reconocer la belleza y saberla expresar. Basándose en la civilización artística grecorromana (renace lo antiguo), vuelve a imponerse lo natural y escueto.

De la mera decoración arrinconada, el desnudo femenino empieza a adueñarse de los temas principales en las creaciones y se vuelve al estudio de la figura humana. El dibujo asciende a lo volumétrico gracias a las nuevas técnicas de coloreado. El juego de luces y sombras, junto con la perspectiva, acerca aún más la realidad al dibujo.

Una manifestación de artistas demuestran este nuevo desarrollo: el Greco, Miguel Ángel, Sandro Boticelli, Leonardo da Vinci.

Este último destaca sobre los demás por su afán de investigación, recogiendo bajo sus obras estudios de anatomía, invención de artilugios y una nueva manera de utilizar la iluminación en el dibujo.

Vasari (1511-1574) enumera ya cuáles son las "artes del dibujo": pintura, escultura y arquitectura, artes consideradas principales y unidas por el estudio de las formas. Las demás son "artes mecánicas". Masaccio y Mantegna hacen del dibujo instrumento descriptivo de unos personajes de recia presencia, con formas que "pesan".

Para Dolce (1508-1568), el dibujo es, en unión del colorido y la invención, una de las tres partes fundamentales de la pintura, con el matiz añadido del claro-oscuro, que crea el relieve.

Por su parte, Rafael advierte que la perfección de la pintura no está sólo en el dibujo que atiende a los cánones del desnudo, si no se complementa con la invención, la perspectiva y los ropajes, tomando así mismo como base el dibujo. No olvidemos que Rafael representa la pureza clásica de la línea, frente al expresionismo romántico y tumultuoso de Miguel Ángel.



Reiteradamente se ha considerado que la cima y máxima perfección del arte de la pintura estaba en la asociación del dibujo de Miguel Angel con el colorido de Tiziano, según apunta, entre otras referencias, la teoría ecléctica de Paolo Pino.

El sfumato disipa la línea cerrada del contorno del dibujo para aumentar de profundidad y con ello, lo que se persigue desde entonces: el acercamiento a lo natural. Por tanto el dibujo deja de ser algo espontáneo y subjetivo para convertirse en una verdadera disciplina.

En el siglo XVI, con motivo de la construcción de El Escorial, llegan a España artistas italianos, entre los que se contaban Federico Zúcaro y Luca Cambiaso, dibujantes que introducen técnicas y concepciones nuevas en el dibujo, como el empleo de la mancha de sepia muy diluida.

El Barroco, que se extiende hasta el S.XVII, utiliza exageradamente todos los recursos aportados durante el Renacimiento para expresar desde la calamidad de la pobreza hasta lo fastuoso de la riqueza. Se rompe la rectitud y la uniformidad en las representaciones pictóricas y se intenta al máximo conmover y atraer al espectador. Surgen las Academias de Roma, París, Florencia, Nápoles y Génova, entre otras. Más tarde, ya en el XVIII, las de Madrid y Londres.

Conviene señalar que en el Barroco los artistas poussinistas defendían la primacía del dibujo frente a la fuerza del color, del que hacían bandera los rubenianos. Que el color exultante era insuficiente para determinadas mentes de la época, se refleja en la calificación que hace Chambry de "pintura libertina" a la que carece del orden y la disciplina del dibujo.

Estas tendencias las toma en consideración el teórico Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819) al distinguir entre pintores y dibujantes y pintores coloristas, recomendando no entremezclar ambas posturas. Aduce a este respecto que "cuando Rubens quiso dibujar mejor, coloreó peor; y cuando Rafael quiso colorear mejor, sus cuadros perdieron la finura de dibujo que hizo famoso a este autor".

A partir del S.XIX se rompe la continua uniformidad que había seguido el dibujo y se bifurca en multitud de estilos: romanticismo, realismo, impresionismo, expresionismo, fauvismo, cubismo, futurismo, surrealismo. No obstante, todos ellos utilizan lo aportado hasta la fecha como herramienta para expresar nuevos enfoques de la sociedad que están viviendo.

La grandeza del dibujo la reconocía, igualmente, el gran Delacroix cuando decía: "Un buen dibujo no es una línea rígida, cruel, despótica, inmóvil, que encierra una figura como una camisa de fuerza; porque el dibujo debe ser como la Naturaleza: vivo y agitado", frase que pone bien de manifiesto la filiación romántica de quien la pronunció. (7)

(7) M.D.D., *Resumen gráfico de la historia del arte*. Ed. Gustavo Gili, 1993.

Es evidente que en pleno siglo XIX se repite entre Ingres y Delacroix la vieja pugna de dibujo versus color que ya existió entre Miguel Ángel y Tiziano. Y es curioso que en ese mismo XIX sea Delacroix el único artista que pudo enfrentarse en Francia con un soberbio dibujante: Daumier, autor de planchas magistrales.

A su vez, Seurat enunciará en las postrimerías del siglo su teoría simbolista de la línea, a saber: la línea ascendente indica alegría; la horizontal, calma; y la descendente, tristeza.

En el post cubismo el dibujo no ofrece la forma-imagen, sino la forma-realidad. Quiere esto decir que el dibujo contemporáneo no trata en buena medida de imitar la forma de las cosas, sino crear formas originales, "no imitar la vida, sino encontrar una equivalencia de la vida" (*Fry*). Aunque aquí se incluya también la vida subjetiva, lo que nos llevará a los paisajes interiores de Klee, antesala del dibujo abstracto. Implica esto la absorción del concepto tradicional de lo bello por el más amplio del Arte integral (incluida la estética de lo feo, genial intuición de Goya), que es una de las características del arte de hoy.

El dibujo ha ilustrado, por consiguiente, la evolución de la forma, que ha pasado de ser forma elemental a forma compleja o constructiva, para terminar en el fenómeno abstracto.

En pleno siglo XX se repite el antagonismo Rafael-Miguel Angel (pureza clásica frente a apasionamiento temperamental) en el binomio Juan Gris-Picasso, el primero autor de un cubismo racionalista casi cartesiano, y el segundo impulsivo y revolucionario hasta hacer saltar por los aires los conceptos de perspectiva y colorido imperantes en el mundo occidental desde el Renacimiento.

En el dibujo expresionista los contornos de las personas y cosas vibran con un palpito de vida propia y se deforman, sin dejar de ser reconocibles. Con base en lo anterior, y sin referirme a una vanguardia o corriente específica, yo pienso que las deformaciones fruto del amor son más verdaderas que la mayor exactitud representativa, porque lo que se dibuja con amor, jamás será falso.

El cómic es un género que ha alcanzado auge insólito en nuestro siglo, oscilando entre la etapa clásica americana de los años 30, con Raymond, Hogarth y otros nombres importantes, hasta los alaridos imaginativos que son los dibujos refinados y virtuosistas de Frazetta, Rowena o Vallejo, que nos descubren mundos nuevos, o la carga de contracultura que supone el cómic "underground" de los años 60.

En los campos de la crítica social costumbrista, del humor gráfico y la caricatura, el dibujo pone de manifiesto su riqueza expresiva y posibilidades cuando es utilizado como instrumento de comunicación.

Por último, el dibujo también toma nombre del material con que se realiza, hablándose de dibujos al grafito, a la tinta china (mancha o plumilla), carboncillo, sanguina, pirógrafo, coloreado a la aguada ó acuarela y, en la actualidad, inclusive del dibujo cibernético.

#### 1.4. NOTAS HISTÓRICAS DEL PERFORMANCE.

Para evitar la confusión de términos, vale la pena recalcar la diferencia entre lo que es *happening* y *performance*. El término de "Performance" es extraordinariamente abierto en su significación; su uso y difusión lo han hecho difícil para referirse específicamente a una forma concreta de arte. Hasta finales de los años Setenta el término fue específicamente rechazado por los artistas plásticos por sus implicaciones y connotaciones escénico-teatrales (*performance* es el acto de *performing* que conlleva la acepción de representar una pieza de teatro) Pero desde 1970, sustituyendo al nombre de "action", emergió como la denominación más popular para actividades artísticas que son presentadas ante una audiencia en vivo englobando elementos de música, danza, poesía, teatro y video. El *Happening*, *Fluxus*, *Body Art* y *Accionismo*, sirvieron como resorte, bajo el amparo del Arte Conceptual, para la aparición del Performance(8). Otra de las líneas desde donde puede rastrearse la aparición del Performance Art puede hallarse en el Collage, surgiendo en el Cubismo y con las exploraciones de *Kurt Schwitters*, con los materiales y texturas, el collage derivó hacia el relieve pictórico que dio paso en 1957 al "Assemblage", compuesta de materiales o fragmentos de objetos diferentes agrupados de un modo no predeterminado por su uso. El "Assemblage" supera los límites de la pintura y de la escultura, se libera tanto del marco como del pedestal, pudiendo situarse libremente en cualquier lugar del espacio.

En 1958, *Allan Kaprow* realiza sus primeros "Environments" a partir del propio "Assemblage" que alcanza mayores dimensiones hasta convertirse en capilla o gruta. En estos ambientes se trata de superar el objeto artístico tradicional. Estas piezas artísticas no son fácilmente configurables como obras de arte concretas y terminadas para el mercado; son configuradoras de un medio humano orientadas hacia el "arte total" reivindicado desde el Constructivismo y el Dadaísmo. El "ambiente" es una forma artística, que ocupa un espacio determinado, envuelve al espectador que ya no está frente a, sino en la obra. Es la instauración de una realidad en una situación espacial, las obras de "environment" llevadas de la mano del mismo *Allan Kaprow* hicieron surgir el "Happening" en 1959 en la Galería Reuben de New York "*18 happenings in 6 parts*". En este evento, *Kaprow* creó un acontecimiento con una combinación de elementos provenientes de distintas artes. Baile, música, construcciones, proyección de diapositivas que se realizaban al mismo tiempo en tres espacios y en seis partes sucesivas. A *Kaprow* le interesaba la creación de un espectáculo que conjugara diversos elementos plásticos con la intensidad de la acción vivida. Él mismo definía el Happening como: "ensamblaje de acontecimientos actuados o percibidos en más de un lugar y más de una vez". En el Happening el espectador se convierte en parte integral de la acción; es tarea de la audiencia, descifrar los acontecimientos desconectados. El espectador deja de actuar como tal y pasa a formar parte del conjunto de la acción misma. Según *Allan Kaprow* "la acción no significará nada claramente formulable por cuanto al artista se refiere". Así, puede sintetizarse que el Happening es "una forma de arte no teatral donde poetas y artistas visuales envuelven al espectador, y cambian su enfoque del producto al proceso dando más atención a los aspectos cotidianos de la vida donde todo y nada tiene la misma importancia".

En el Happening el carácter de mezcla de elementos lo identifica claramente como un collage de conjunción plástico-visual, musical y teatral. Esta tendencia era una muestra más del fenómeno del Pop Art, pero donde el objeto toma una importancia tan relevante como los protagonistas.

El Happening derivaría hacia el Performance al ir despegándose progresivamente de la metáfora de la pintura en los últimos años de la década de los Sesenta. El Performance surgía de exageraciones del arsenal de gestos diarios o exploraría otros estereotipos sociales. Otra de las líneas antropológicas del Performance puede hallarse con los eventos "Fluxus". El término "Fluxus" fue empleado por primera vez en una invitación por George Maciunas en 1961 implicando flujo o cambio en varios lenguajes. Según Maciunas, "El artista no debe hacer de su arte una profesión. Todo es arte y todos pueden hacerlo".

El Fluxus ha sido considerado como una modalidad del arte de acción, pero por su idiosincrasia iconoclasta debe dársele un espacio más relevante, pues ejerció una gran influencia en las nuevas tendencias del ballet y la música. El Fluxus se concentra en la vivencia del acontecimiento que transcurre improvisadamente a diferencia del Happening y el "Action" en el que existe un plan trazado de antemano. Además contribuiría al distanciamiento del espectador frente al acontecimiento, abriendo paso por este canal, así, a la estructura del Performance. Esta tendencia se originó en Alemania y se extendió rápidamente por todas las capitales hasta Nueva York. Resaltaba en ella una mezcla de sensibilidad poética, actitud Dadá y un espíritu Zen. Se embarcaban en un estado de mente donde sus metas prioritarias eran sociales y no estéticas. Su objetivo principal era rebelarse contra las rutinas burguesas del arte y la vida. En el esfuerzo de suprimir el arte como artículo comercial desarrollaron numerosas formas de canalizar esta actitud que rompía con los esquemas tradicionales de la obra. Sus trabajos llegaron a difundirse a través de lo que se llamó "Mail Art" y "Rubber Stamp Art". Sus eventos podían ser parecidos a "Action" pero eran más divertidos y no limitados a la actuación. Los trabajos Fluxus podían sonar excéntricos e inconsecuentes, pero con esa actitud de ruptura del medio artístico y por su actitud iconoclasta sirvieron de precursores al Performance al proporcionar las bases para el advenimiento del "Body Art" a finales de los Sesenta. De centrar la atención en la concientización de la complejidad perceptiva de la realidad con el Fluxus, se pasó al interés en la experiencia perceptiva del propio cuerpo que conformaría la actitud del "Body Art".

Con el "Body Art" se propulsó una forma de arte donde el medio es el cuerpo del artista y no los tradicionales medios. Lo que es más, en la actuación del "Body Art" los significados y razones no son discutidos; el medio mismo es el mensaje. Rayando a veces en lo masoquista, o en lo espiritual, el "Body Art" toma la forma de actuación en público o en privado, siendo luego visto en documentación fotográfica o fílmica.

Bruce Naumann fue uno de los primeros creadores en 1965 en realizar "Body Art" tratando de definir el cuerpo con relación al espacio. El "Body Art" de la década de los Sesenta derivó hacia la década de los Setenta en una ostensible forma masoquista de Performance Art.

El Accionismo se desarrolló de manera dogmática y oficial entre 1965 y 1970, pero sus influencias pueden ser rastreadas hasta nuestros días. Centrado en Viena y protagonizado por un núcleo numeroso de artistas preferentemente austriacos, se puede destacar la obra de Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Herman Nitsch. (9)

Detrás del *happening* y *fluxus*, este movimiento se nos desvela como la línea más cruenta del *body art* y de otros movimientos corporales que les eran contemporáneos en EEUU, Italia, Alemania y Francia. Lo que les distingue es su carácter violento y agresivo, en particular, con el uso del propio del cuerpo a través del cual planteaban la negación absoluta de la estética, el artista y del arte mismo. Su lema era el de redimir y liberar. Con él, en palabras de Solans, “el Accionismo supuso un feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de postguerra, con todas sus secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológicos –el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, tanáticas y agresivas– y revolucionarias –el arte como política, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica”. Sus acciones consistían en la exploración de las zonas prohibidas del cuerpo, la mente y el arte. Este “anti-arte”, al ser entendido como pura acción, pretendía romper definitivamente con el arte como contemplación y/o reflexión, es decir, el fin definitivo de la palabra. Con ellos el campo de la acción será “el ser vivo” psíquico y físico. El soporte: el propio cuerpo, éste como la renuncia total a la mercantilización. Los materiales: toda sustancia orgánica que se halle en el mundo, incluidas, y sobre todo, aquellas que provengan del propio cuerpo humano. De esta manera el autocastigo del artista haría posible entrar en la dimensión de un arte terapéutico mediante la interpretación de las líneas inconscientes que habrían sido reprimidas por la cultura. Su objetivo sería el de hacer visible lo invisible. Así, el dolor producido, como en un ritual, tendría en último término un sentido liberador, catártico, y su aparente nihilismo se presentaría como una crítica a la religión, la moral y la política, manifestada a través de comportamientos sadomasoquistas que buscan la revolución la identidad en la no-identidad (es decir, a través de la animalidad y del dolor).

Cuando se nos dice que en el Accionismo los cuchillos se convierten en pinceles, el cuerpo en lienzo y la propia sangre en el pigmento, se está hablando de exhibiciones en las que los artistas se están realizando cortes, automutilaciones o autoelectrocuciones, o todo ello a la vez, como medios por los que, por ejemplo, Günter Brus manifestaba la destrucción como parte fundamental de la obra de arte. Cuando se nos explica que su intención es la de llevar a cabo collage en los que el cuerpo humano pierde su forma en una alusión a la propia experiencia vital para crear una dimensión positiva a través de la liberación de tabúes, nos encontramos trabajos como los de Otto Muehl, en los que aparece rebozado entre sus propios excrementos. Así como cuando se nos describen los espectáculos multitudinarios, a través de los que a Nitsch tanto le gustaba “accionar”, como dramatizaciones de liturgias eclesíásticas en las que, además como novedoso, se hacía participar al público; de lo que se trata es de orgías al más puro estilo de los relatos de Sade y de sacrificios de animales vivos llevados a cabo en su gran castillo del Barroco. Tampoco nos olvidemos de la excepción dentro del Accionismo que supuso Schwarzkogler.

(9) P. SOLANS: *Accionismo Vienés*, Nerea, Madrid 2000

Él realizaba las únicas acciones que tan sólo aludían a la violencia, sin caer en ejercerla sobre sí mismo, pues su intención fue la de mostrar ésta como algo frío y silencioso, a través de una iconografía hospitalaria. Schwarzkogler, que definía el cuerpo humano como “purgatorio de los sentidos”, nos presentó como su última acción el acto de matarse al tirarse desde una ventana. Visto así ¿es arte?, ¿por qué no va a serlo? En aquella época ya se aceptaba que el arte no tenía porque ser bello. La fealdad, lo monstruoso, la representación de la violencia y el mal son también exitosos medios artísticos de comunicación y portadores de diversos sentidos.

Formalmente se trataría de un arte trasgresor e innovador, intencionalmente se buscaría la crítica a la época contemporánea. La actitud de representación en este tipo de escenificaciones, acciones, manifestaciones o como las queramos llamar, se asemeja más bien a la realidad como meta que como medio de creación artística.

El Accionismo es real, precisamente ahí donde el arte exige una realidad que vaya más allá de la oferta de la obra de arte, o sea más allá de la misma idea de valor estético, entendiendo este como mercancía, en este caso es, un paso más de lo real al arte, pero también un vehículo de la violencia, en lo que le quedaba por mostrar al arte: la trasgresión exacerbada, el más allá del límite, mostrando, como diría Bataille, que “ahora el hombre normal sabe que su conciencia tenía que abrirse a lo que más violentamente lo había sublevado: lo que más violentamente nos subleva está dentro de nosotros” (10)

### **1.5. EL PERFORMANCE COMO GÉNERO DEL ARTE ACCIÓN EN MÉXICO.**

Después de hacer una remembranza de los cuatro movimientos principales que impulsaron la aparición del performance ( *happening, fluxus, body art y accionismo*) y explicar las diferencias, a continuación, haré un recuento de su historia como género de arte acción en México.

El movimiento estridentista de Manuel Maples Arce que se llevó a cabo en la década de 1920, lanzó su manifiesto contra el modernismo con frases provocadoras de contenido antipatriótico y antirreligioso, más tarde se le unirían Germán Lizt Arzubide, y Arqueles Vela. En 1928 el Primer Manifiesto Treintatrentista fue lanzado por un grupo de artistas para criticar la rancia academia artística. Entre 1939 y 1959 Sánchez Fogarty organizó los famosos *tés locos* donde se tocaba el fonógrafo y Fogarty lo dirigía con una batuta.

En los años sesenta proliferaba un espíritu de exploración en el mundo de las artes plásticas, en la música, el teatro, la danza, la fotografía, en fin, en las artes todas. Se daba un quiebre conceptual, los artistas no aceptaban las fronteras que los aprisionaban y empezaron a romper con los límites impuestos. Querían fusionar el arte y la vida, eran tiempos de cambio, de rebelión, de búsqueda. Se revelaban contra el mercantilismo, privilegiaban el proceso de creación frente al objeto resultante. Buscaban la inmaterialidad del arte pues se negaban a producirlo como objeto decorativo, asimismo muchos artistas volvían la mirada hacia la cultura popular para nutrirse de ella: los merolicos, los chamanes, las procesiones, la carpa, los curanderos y el circo fueron importantes abrevaderos del performance en nuestro país.

(10) P. SOLANS: *Accionismo Vienés*, Nerea, Madrid 2000.

Como parte de las acciones pioneras, me parece fundamental mencionar a Alejandro Jodorowsky, artista de origen chileno, quien radicó en México de 1960 a 1972.

Fundó, junto con Fernando Arrabal y Roland Topor, el Efímero Pánico, al que describía como la anunciación de un nacimiento espiritual. Jodorowsky planteaba romper con la narratividad del teatro tradicional y proponía la simultaneidad como la forma temporal de sus acciones; veía “el tiempo no como una sucesión ordenada sino como un todo donde las cosas y los acontecimientos, pasados y presentes están en eufórica mezcla.” Así, es como durante su estancia en México, con cada uno de sus *27 Efímeros pánicos*, Jodorowsky llevó al extremo su propuesta escénica. Practicante de disciplinas orientales como el yoga y la meditación, estudioso del esoterismo, ávido lector de comics, gran conocedor de la vanguardia teatral europea, alumno destacado de Etienne Decroux y Marcel Marceau y notablemente influido por la lectura de los textos de Antonin Artaud.

Partiendo de una analogía entre pintura y teatro, Jodorowsky establece que las artes plásticas tienen como tarea abandonar la figuración y la abstracción para llegar a una manifestación concreta:

"En esta nueva actitud plástica, la concreta, los límites entre pintura y escultura serán ambiguos y el pintor producirá un 'objeto- plástico' realizado no sólo con materiales pictóricos tradicionales sino también con trozos de la realidad". En consecuencia con esta idea el efímero pánico buscará expresarse por medios concretos, los materiales usados para este fin serán de preferencia orgánicos: membranas, huevos, ropa vieja, gases, ratas, etc. El empleo de decorados y vestuario se sustituirá por objetos construibles y destruibles, los ex - actores entrarán en los objetos y los harán estallar, vestirán trajes colectivos, usarán motores, manejarán luces, en resumen, señala Alejandro, el efímero se expresará con materiales reales y no con objetos que aparenten ser. En lo que respecta al actor (ahora ex – actor), este no trabajará en función de crear un personaje, sino que su participación estará enfocada a encontrar la expresión real del individuo.

Al revalorar el azar y el accidente como la esencia misma del hecho escénico Alejandro propuso un teatro efímero y por tanto irrepitable, generado a partir de la espontaneidad de acción del ejecutante liberado del texto literario.

En la ciudad de México Jodorowsky realizó varios efímeros, y uno de los más representativos fue el presentado en el patio de la Academia de Artes Plásticas de San Carlos, en donde destacó la realización de un gran número de acciones simultaneas que incluyeron la intervención de un peluquero que fue contratado para rapar a una actriz, la realización por parte del artista Manuel Felguérez de un mural *in situ* sobre el cuerpo de una modelo, y destacó también el uso de diversos materiales orgánicos como vísceras, sangre, leche, huevos, animales vivos, etc. Otro efímero destacado se llevó a cabo en 1967 cuando Jodorowsky acompañado por un grupo de rock rompió un piano en un programa de televisión, acción que fue vista por miles de espectadores. Sin embargo en otros de sus efímeros más recordados es mucho más evidente su presencia como director de escena, de entre estos trabajos podemos citar los realizados en colaboración con el reconocido artista plástico Manuel Felguérez.

En 1961 Felguérez construyó con desperdicios metálicos un enorme mural en el edificio que más tarde albergaría al cine Diana, y que aún puede contemplarse a pesar de la destrucción de la que ha sido objeto por parte de los administradores del cine, en la inauguración de este mural Jodorowsky presentó un espectáculo escénico titulado *Poema inmóvil para un mural de hierro*, en donde un grupo de actores recitaba textos, escritos por el propio Alejandro, acompañados por un baterista quién improvisaba sus percusiones sobre el metálico mural. En 1963 Felguérez construyó otro imponente mural, esta vez para un balneario. En esta ocasión las inmejorables condiciones de producción le permitieron a Jodorowsky realizar un impresionante espectáculo con la participación de más de 40 participantes entre bailarines, actores y mimos, iluminación, audio, proyecciones de cine y hasta un helicóptero que durante los ensayos accidentalmente cayó a la alberca y que fue utilizado desde ahí como parte de la insólita escenografía. La crítica de arte Raquel Tibol recuerda momentos de este espectáculo: "Todo giró alrededor de Los Cantos de Maldoror de Lautreamon: el desamor impregnó el gran espectáculo". Para corporizar de manera múltiple la idea del encuentro-desencuentro entre los humanos, Jodorowsky empleó de manera simultánea todos los vestidores, que eran muchísimos.(11)

En un determinado momento todas las puertas se abrieron y en cada vestidor iluminado se daba una situación humana de pareja o de soledad; parejas en discordia, parejas en concordia, parejas en coito. Alejandro era un genio para sacar partido de las casualidades; por ejemplo, con el helicóptero en medio de la alberca no se pudo poner una plataforma grande en la que estarían los bailarines, sólo se pudo utilizar una plataforma relativamente pequeña que se bamboleaba y se llenaba de agua, de modo que al bailar los ejecutantes resbalaban y se caían a la alberca. Fue la danza de la inestabilidad. Otro aspecto sobresaliente, en este mismo performance, fueron las dos grandes tinas de plástico con mimos dentro, que apenas emitían sonidos guturales, mientras se sumergían unos en tallarines y otros en salsa catsup. Al mismo tiempo ardían fuegos artificiales, grandes judas eran movidos a uno y otro lado, sonaba la música y una voz leía el texto de Lautréamot".

El objetivo primordial de los efímeros de Jodorowsky, fue liberar al hombre y desarrollar la totalidad del ser, fue en definitiva la premisa de su trabajo artístico, e irónicamente fue esta la que lo alejó del arte llevándolo hacía terrenos terapéuticos, y ya situado en la psicología creó la psicomagia para la cual recuperó su concepto de acción efímera, y hoy en día como psicomago diseña extrañas acciones para sus fanáticos pacientes, que las realizan sin ningún afán artístico y en la intimidad de sus espacios. (11)

En los años sesenta surgía el arte polaroid, el land art, el arte cinético, el domestic art y Juan José Gurrola fue uno de los primeros en incursionar en estas nuevas formas de arte.

Un ejemplo son sus experimentos musicales: *En busca del silencio* (LP 1970), *Monoblock*, *Landrú*, *2 + 8 en Pop*, *Jazz Palabra*, acción sonora que realizó en 1963 en La Casa del Lago, con Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Carlos Monsiváis. En 1964 realizó una acción en el Lago de Chapala para corroborar por medios propios la redondez de la tierra, evento titulado *¿Será esfera o disco?*. En 1966, durante el II Festival de Teatro

(11) JODOROWSKY, Alejandro. *Teatro Pánico*, Ed. Era, México, D.F., 1965.



Latinoamericano, en La Habana, Cuba, presentó un levantamiento situacionista para el teatro titulado *Tonadas*, en 1967 hizo un paseo junto con Alejandro Jodorowsky caminando hasta el Hotel *Tequendama* en Bogotá Colombia, vestidos de frailes y cantando salmos, a las pocas cuerdas las gentes los seguían descuadrando la circulación. Gurrola es uno de los primeros artistas transdisciplinarios, su trabajo se ha basado en mezclar distintos soportes: cine, teatro, escenografía, poesía, música, plástica, happenings, arquitectura, etc. Todos estos eventos fueron verdaderos protoperformances. (12)

Felipe Ehrenberg es otro destacado pionero de las nuevas manifestaciones artísticas de los años sesenta y setenta. En 1967 realizó la anticonferencia *Por qué pinto como pinto*, pronunciada desde la punta de una escalera, como parte de la exhibición “Kinekaligráfica” que se presentaba en La Galería de la Ciudad de México, *La Pérgola*. En ese mismo año, Abraham Oceransky realizaba happenings en Ciudad Universitaria. Todas estas manifestaciones artísticas rebeldes, lúdicas, irreverentes y anárquicas anunciaban ya el surgimiento del performance en México.

José Luis Cuevas, destacada figura de la llamada generación de la Ruptura, inauguró en 1967, su “*Mural Efímero*” realizado en un espectacular, como se conoce a las enormes estructuras colocadas arriba de algunos edificios para poner anuncios comerciales. En plena Zona Rosa, el barrio bohemio de aquellos años, se reunió la gente para presenciar esta acción que era una crítica al ya gastado muralismo mexicano.

Por otra parte, el movimiento estudiantil de 1968 generó una corriente de inconformidad y rebeldía de la que surgieron muchos artistas. Su actividad estaba ligada a movimientos por reivindicaciones sociales y políticas. Se formaron colectivos de trabajo de los que saldrían los primeros performancers. Las acciones que realizaban todavía no eran llamadas performance, sin embargo eran una especie de protoperformances. La temática de las acciones realizadas a fines de los sesenta y en los setenta estaba fuertemente marcadas por el contexto de una lucha por la libertad de expresión, contra el autoritarismo, por reivindicaciones democráticas. En los setenta los artistas retomaban el principio duchampiano y reflexionaban sobre el arte mismo: la idea desplazaba al objeto. El proceso de creación y conceptualización cobraba primacía.

El arte conceptual o arte no-objetual culminaba en el proceso de desmaterialización del arte, lo que Donald Karshan llamó arte postobjetual.

En 1971, en la Tribuna de Pintores se hablaba ya de arte en la calle, arte efímero y trabajo en equipo. En 1973 Felipe Ehrenberg presentaba en la Galería José María Velasco, la exposición y acciones *Chicles, chocolates y cacahuates* donde se autoexponía como parte de la exposición. Ese mismo año, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amézcua y Víctor Muñoz se presentaban en la Manuel M. Ponce de Bellas Artes con *A nivel informativo*, arte-proceso, arte objeto, ambientaciones y acciones callejeras. A fines de los setenta floreció la llamada Generación de los Grupos, conglomerados de artistas que se organizaron fuera de las academias y del arte oficial. (12) 66

<http://www.artesonoro.net/GALERIA/Gurrola/Gurrola.html>

Fue una generación que abandonó los museos y se apartó de la academia para apropiarse de las calles, mostraban sus trabajos en las calles y plazas de la ciudad; bajaron al arte de su pedestal y lo trasladaron hacia la vida cotidiana; buscaron nuevos materiales y nuevos soportes, tomaron sus temas y sus materiales de la calle y los transformaron en arte. La mayoría de los grupos eran interdisciplinarios, estaban conformados por poetas, fotógrafos, escultores, pintores, muchos de ellos estudiantes de las escuelas de San Carlos y La Esmeralda, y muchas y muchos de ellos, activistas del movimiento estudiantil. Los principales grupos que se organizaron fueron: *Tepito Arte Acá*, *Peyote y la Cia.*, *Taller de Arte e Ideología (TAI)*, *Proceso Pentágono*, *SUMA*, *La Perra Brava*, *El Colectivo Mira*, *No-Grupo*, *Germinal*, *Marco*, *Fotógrafos Independientes*, *Poesía Visual*, *Tetraedro*, *H20/HaltosOmos*, *Los pijamas a go go* etc.

Estos grupos que se formaron en la década de los setenta fueron un parteaguas en la historia del arte en México, algunos realizaban un arte relacionado a la cultura del barrio, otros conectados al movimiento estudiantil, hacían pancartas, mantas, volantes, pintaban bardas, generan una gráfica popular y comprometida, y recuperan el espacio público al trabajar en las calles y en las plazas públicas, el trabajo de los grupos no se centraba en el objeto sino en la concepción del artista.

Recordemos que Joseph Kosuth decía que al artista se le debe juzgar, antes que nada, en función de su modo y capacidad de cuestionar la naturaleza del arte; de ahí, que se considerase que el arte debía reemplazar a la filosofía y a la religión ya que podía satisfacer los intereses espirituales del hombre. El arte, decía, es la definición del arte, es un comentario artístico, una proposición analítica; el artista conceptual asume el papel de crítico de la naturaleza del arte, donde expone sus proposiciones y conceptos.

En los ochenta continuó la tendencia de trabajar en colectivos. Se formaron grupos de mujeres influidas tanto por el movimiento estudiantil de 1968 como por el movimiento feminista. El más destacado fue el grupo *Polvo de Gallina Negra* que formaron en 1983 Maris Bustamante y Mónica Mayer, misma que en 1982, organizó el grupo *Tlacuilas y Retrateras*, así mismo Katia Mandoki creó *Parto Solar*.

En esta década surgieron otros grupos como *Poyesis Genética* organizado en 1981, *Atte. la Dirección* en 1983, *Sindicato del Terror* en 1987, *Pomo Como* en 1987. En 1984 iniciaron su trabajo como duo Marisa Lara y Arturo Guerrero y, desde entonces, cada vez que presentan su obra plástica realizan un performance con la temática de la exposición.

Cabe mencionar al grupo *Música de Cámara* que se fundó en 1984, integrado por Ángel Cosmos, artista interdisciplinario, por Arturo Márquez, músico y compositor y por Juan José Díaz Infante, artista digital, fotógrafo y curador, especialista en medios electrónicos, interesados fundamentalmente por la praxis multidisciplinaria e interdisciplinaria, *Música de Cámara* era consecuencia del resquebrajamiento de los límites en los diversos medios de creación. Incluso el nombre escogido se prestaba a la lectura múltiple porque no se precisaba si se trataba de un grupo instrumental musical especializado o, por el contrario, la palabra "cámara" estaba referida a la fotografía.

En cualquier caso, el grupo *Música de Cámara*, buscaba la integración conceptual y medial de varias artes. En sus planteamientos jugaba con la polivalencia y producía obras que eran musicales, fotográficas, plásticas, literarias, visuales, etc. Sus obras integraban todos los medios utilizados.

Los antecedentes de este tipo de trabajo los encontramos en Guillermo Villegas y Consuelo Deschamps quienes en 1973, pusieron en práctica la *Música del cuerpo*, exhibieron el *Cosáfono* y estrenaron su partitura visual *Andante*; y Laura Elenes quien lanzó su proyecto *Atelén* para plástica, sonido y luego computadora.

La poesía visual, el arte-correo y el performance han estado entreverados y forman parte del mismo entramado. Los antecedentes del arte-correo en México datan de principios de los setenta, con el mural postal presentado por Felipe Ehrenberg en el Salón Independiente, pero fue hasta los años 1977-1978 que se organizarían las primeras exposiciones propiamente de arte-correo, promovidas por los grupos *CRAAG* y *Marco*. La I Bienal de Poesía Visual en México se inició en 1985, organizada por César Espinosa y Araceli Zúñiga, después de aquella Primera Exposición de Poesía Concreta en México que organizó Mathías Goeritz en 1966. (13)

Los grupos que se organizaron en la década de los noventa fueron: *Pinto mi Raya* se formó en 1990 con Víctor Lerma y Mónica Mayer, no sólo para realizar acciones conjuntas sino como todo un proyecto alternativo de arte conceptual aplicado que incluye una galería de autor. Ese mismo año se formó *19 Concreto*, *SEMEFO* en 1991, *Agencia de performances y risas grabadas* y el *H. Comité de Reivindicación Humana* en 1992, *La Cuerda* en 1993 e *Inseminación Artificial*, *Hiparión*, *Cartucho Catorce* en 1997. Mismo año, en el que Gina y Marcela, artistas del norte de México, que residen en Monterrey, empezaron a trabajar como dúo. Estos son algunos de los grupos que se formaron en la década de los noventa. Muchos de los artistas que han formado parte de los grupos también han hecho trabajo individual, pero hay artistas que no forman ni han formado parte de los grupos.

Entre estos últimos podemos mencionar a Marcos Kurtycz, Melquíades Herrera (quien también fue miembro del *No Grupo* en los 80's), César Martínez, Lorena Wolffer, Elvira Santamaría, Katia Tirado, Hortensia Ramírez, Elizabeth Romero, la Congelada de uva, Minerva Cuevas, Niña Yhared, Carlos-Blas Galindo, Yolanda Segura, Miguel Ángel Corona, Iris Nava, Mirna Manrique, Doris Steinbichler, Iris México, Héctor Falcón, Pancho López, Rosina Conde, Rubén Velázquez, Eugenia Chellet, Agustín Morales, Pablo Helguera, Omar González, y muchos más.

Si en los sesenta los artistas visuales abandonaron las academias y los museos y se apropiaron de las calles, en los noventa regresaron a los museos, pero con una actitud revitalizada. En los noventa el performance se consolidó, dejó de ser un evento underground y pasó a ser un arte reconocido oficialmente. Los eventos de arte acción casi siempre están organizados por los propios artistas participantes.

(13) ALCAZAR, Josefina/ FUENTES, Fernando. *Performance y Arte Acción en América Latina*. X-Teresa. Ediciones sin nombre. Citru México 2005.

Muchos de los que se dedican al arte acción se convierten en administradores, curadores, técnicos, productores, teóricos y críticos de su propio trabajo dando paso a que publicaciones, festivales, encuentros, seminarios, congresos y demás eventos que se realizan sean parte complementaria del trabajo de acción. El contexto y las circunstancias en que se desarrolla el performance han cambiado mucho con relación a los años setenta, ahora, es un arte reconocido institucionalmente, se organizan eventos con apoyo oficial, se otorgan becas, se realizan talleres etc.

En estos casi cuarenta años de vida, el performance ha conquistado su reconocimiento, dejando una profunda huella en el arte actual. Su potencialidad expresiva, ha propiciado una pluralidad de vertientes, de enfoques y de matices, que lo convierte en un arte que se reinventa constantemente, cuya fisonomía cambiante, versátil y dinámica, tiene múltiples historias.

## ***CAPITULO II.- PRESENTAR, REPRESENTAR E INTERPRETAR CON BASE EN: 2.1. ESPACIO.***

Una de las mayores preocupaciones e inquietudes en los artistas, a lo largo de toda la historia, ha sido la representación del espacio. Desde las primeras manifestaciones artísticas hasta las últimas, este sigue siendo un tema abierto que elude cualquier solución definitiva, es necesario, primeramente definir el concepto de espacio. Hablando únicamente en términos fríos, que no van mas allá de la técnica, el espacio no es sino el ámbito en el que se desarrolla la acción plasmada en la obra, en el caso del dibujo, todo aquello que se sitúa en el interior del límite impuesto por el marco de algún material ó tipo de papel, y las distintas relaciones que se establecen entre los elementos en ellos representados. Sin embargo, la presente investigación no girará en torno a esta idea que, considero no es suficiente. La realidad del espacio, desde mi punto de vista, va mas allá de los límites del material.

Entre algunas de las tantas definiciones en torno al espacio, encontramos las siguientes: “Continente de todos los objetos sensibles que coexisten”. “Capacidad de terreno, sitio ó lugar”. “Transcurso de tiempo”.(14)

La definición con la que yo me identifico más, es la siguiente: “Mundo irreal fingido por la fantasía”, aunque yo cambiaría la palabra “fingido” por presentado, representado e interpretado.

También se define como uno de los conceptos capitales de la cosmología y como tal concepto ha sufrido las mismas vicisitudes que dicha ciencia, es por ello que, ha pasado de la condición de entidad metafísica a la de elemento de referencia en las actuales teorías físicas. (15) Su suerte ha sido paralela a la del concepto de tiempo, aunque este último, por ser mas difícilmente objetivo, siempre ha tenido una caracterización mas vaga de la cual hablaremos más adelante.

(14) SALVAT, Enciclopedia. Tomo V. Salvat Editores, S.A, Barcelona 1976. (15) BACHELARD, G. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México 1985.

Normalmente el espacio se define siempre con referencia al cuerpo físico, algunas de las mas importantes acepciones del termino espacio son: En Aristóteles “El lugar ocupado por los cuerpos. Algo inseparable del concepto del cuerpo, una propiedad de este”. Para Descartes “La sustancia propia de los objetos materiales”. En el caso de Newton (y en consecuencia de toda la mecánica clásica) “Un ser infinito, receptáculo de todos los objetos sensibles”. Para Kant “Una forma de la sensibilidad humana que ya se da por sentada o uno de los elementos formales del conocimiento sensible”. En la física, unido ya inseparablemente del concepto tiempo “Un continuo estructural determinado por las relaciones entre los acaecimientos del mundo”. Mediante mi experiencia con las artes plásticas y escénicas, el espacio se ha remitido al instante vivo, a un impulso abstracto que he traducido simplemente como “Espacio Interno”. ¿Cómo es este espacio? El espacio es infinito, pero a la vez muy específico, lo percibo como ese lugar sagrado, ese tiempo real en el que todo puede proliferar y existir, aunque sea aparentemente un lugar muy simple ó muy pequeño. Los físicos modernos hablan de una fábrica invisible y en lo personal, para mi lo importante es lo que constantemente ocurre en esa fábrica de ideas, percepciones e impactos. El dibujo es sinónimo de libertad y creatividad, es el instante vivo, es atrapar el espacio-tiempo y conservarlo para siempre convirtiéndolos en una historia que no se vuelve a repetir. En el performance sucede exactamente lo mismo.

Es muy importante, que en todo momento se pueda crear una atmósfera donde exista armonía ó resonancia entre cada partícipe del ritual (que implica presentar, representar e interpretar algo) y yo, así como trabajar poniendo especial atención en el dialogo interno, aprovechar al máximo las cualidades de nuestros instrumentos de trabajo, ya sea el pedazo de papel ó la madera, los pinceles, la tinta, el color y en el caso del performance nuestro cuerpo, mismo que, aunque respetamos profundamente, no nos importa poner en constante riesgo. Es precisamente en las tensiones del riesgo donde encontramos nuestras posibilidades corpóreas. Aunque nuestros cuerpos son imperfectos, frágiles o de apariencia extraña, no nos importa compartirlos completamente desnudos con el público, ni ofrecerlos a la cámara de video, sin importar las implicaciones políticas y culturales, estereotipos y demás. Todos tenemos derecho a inventar y reinventar nuestro espacio, así como presentarlo, representarlo e interpretarlo tal cual nos lo dicte el alma. Como siempre lo dice el profesor Chuey, podemos desobedecer a todo y romper cualquier regla, pero no podemos desobedecernos a nosotros mismos, porque de lo contrario estamos muertos.

## **2.2. FORMA.**

El hombre identifica al mundo que le rodea por sus formas. Esto que a primera vista puede parecer poco trascendental, reviste una particular importancia en el terreno del arte, ya que, utiliza un lenguaje compuesto e integrado por formas, mismas que el hombre ha asociado con base en las características, apariencias, similitudes y volúmenes que cada cuerpo ocupa en el espacio. Hablamos así de formas geométricas, redondeadas, angulosas o rectas, compactas o dispersas. El arte de las formas, consiste en transformar la materia o el espacio en vehículo de ideas, sentimientos o simplemente suscitar en el espectador un placer estético.

En términos generales, la forma determina la configuración esencial de algún ente ó elemento, aparentemente significa algo que por si solo no puede concebirse, ya que se encuentra siempre en dependencia de otros conceptos: el de sustancia y el de materia o contenido. Concebida la realidad como un conjunto de seres subsistentes, lo que les da su entidad y lo que es cognoscible de ellos por el intelecto es, en el sistema de Platón, la forma. Añadiré que, de la crítica de Aristóteles a la concepción platónica, la forma sigue siendo el elemento inteligible de las cosas, conserva las características de estructuradora, como lo muestra la filosofía kantiana, para la cual la forma es aquel elemento del conocimiento, que organiza y hace inteligible la diversidad empírica que se le presenta. (16)

Vale la pena recalcar, como la escolástica puesta al servicio de una teología revelada, ha puesto en tela de juicio, el planteamiento aristotélico en torno a la forma. Pienso que, el alma, con el cuerpo como materia constituye la sustancia humana, la justificación de los ángeles, demonios o quimeras como formas que de alguna manera existen, al menos en mi manera de intentar plasmar la realidad por medio del dibujo y performance, ¿cómo presento, represento e interpreto con base en la forma? ¿acaso el espíritu ó alma tiene una forma? Tomando en cuenta que en el acto de dibujar, utilizamos nuestro libre albedrío, creo que si bien tuviéramos que asumir la forma como una especie de patrón, entonces tenemos que estar concientes de que existen tantas formas como almas en el universo y por consiguiente, tantas maneras de vivir y experimentar el arte, como almas.

Es indudable que los objetos plásticos artísticos, no despliegan sus virtudes estéticas dentro del ámbito de lo formal. La forma no colma o agota por entero al arte, comprobar a partir de qué punto, esta se torna inactiva ayuda a comprender en qué consiste su actividad, la dicotomía formal es tosca y en consecuencia insuficiente para hacerse cargo de las ideas o sensaciones que operan en manos del artista plástico. ¿Cómo explicarnos esta magia de la imagen que no es una magia de la forma?

Ahora bien, un análisis formal sería pertinente para la comprensión ya sea de un dibujo, una pintura o un performance, sólo en el caso de que nuestra comprensión de dichas manifestaciones artísticas se articularan en derredor de su forma externa, sin embargo quiero creer que no es así. Yo optaría por aquella forma que va mas allá de lo que nuestros ojos ven, por la poesía que encierran desde las cosas mas simples y aparentemente insignificantes, hasta lo mas majestuoso, la misión de los artistas, es, desde mi punto de vista apropiarnos de cualquier elemento, para darle una interpretación a esa alma que tienen incluso las piedras y que a simple vista resulta casi imposible descubrir. Cuando esto verdaderamente sucede, queda en suspenso el concepto mismo del análisis formal, carece de sentido analizar formalmente una obra cuando la comprendemos a través de eso que encierra y que es tan difícil definir. Con respecto a lo anterior, cabe mencionar a Juan Acha, quien maneja una postura en cuanto a los niveles de comunicación, que se divide en tres: el semántico (de los significados), el sintáctico (la organización formal) y el pragmático (que alude a la parte sensible del espectador). Evidentemente, la postura que a mi me interesó y llamé a realizar la presente tesina, es este último nivel de comunicación.

(16) DELGADO- GAL, Álvaro *La esencia del arte*. Santillana, S.A Taurus 1996.

La forma, en último extremo, es irrelevante, en el acto de dibujar ó expresarnos de determinada manera, no nos dejamos guiar ó influir por ese tipo de nociones, de hecho, muy a pesar de los conceptos pictóricos que de alguna manera tenemos arraigados tales como: composición, grafismo, color y todos los demás factores, en el resultado, suele aflorar más nuestro inconsciente. No demerito algún concepto o teoría, pero si opto por tomarlos simplemente como una buena herramienta para intentar explicar lo que veo y siento ya sea por medio de mi trabajo o el de algún otro ejecutante.

Nuestra mirada, traspasa la forma del dibujo ó del objeto presentado, representado e interpretado en escena y ve más allá de ella, el fenómeno no es incompatible, con la afirmación de que cada quien encuentra en un dibujo cosas diferentes, con base en lo que le indique su manera de percibir el mundo. Además la forma nunca es la misma, se encuentra siempre en constante transformación. Según nos lo explica Álvaro Delgado Gal<sup>(16)</sup>, el “*extravío de la forma*”, es proporcional a la fuerza con que nos dejamos absorber por la dimensión puramente ilusionista del arte, mejor aún: el extravío de la forma mide la eficacia con que ciertas claves figurativas, estimulan en nosotros la manipulación y recreación de imágenes pre-plásticas, imágenes residenciadas, en el depósito general de nuestro conocimiento del mundo.

Al ir más allá del espacio y la forma, vamos también más allá de las certidumbres experimentales alrededor de las cuales gira la administración palmaria de la materia plástica. Y entonces se abre una especie de trampa a través de la cual entran en escena una serie de juicios, de apreciaciones, que no podemos definir claramente en términos formales, así es posible afirmar que determinado artista maneja el pincel de tal o cual manera, sino también que ese mismo artista, es mucho más preciso, o humano, o sensible que otro o mas convencional que otros y la noción de esta realidad, puede ser muy relativa.

Cuando emitimos esta serie de juicios, empleamos un idioma transversal, que atraviesa géneros artísticos y paisajes culturales muy diversos, que a menudo trascienden de lo estrictamente visual y aluden a ciertas experiencias e ideas, así como comportamientos y modos de situarse uno frente al mundo.

En la experiencia estética real, suele observarse cómo lo que sentimos como forma entra en interacción con lo que no es forma, con lo que es incitado por la obra de arte y que no podemos caracterizar formalmente.

¿Cuál es idealmente el punto cero? Delgado Gal, sugiere que aquel en que la forma se desnuda de toda referencia extraformal, aquel en que aprehendemos la forma descontextualizada, es decir, aquel en que es recibida por nosotros como tal, como una forma que es solo forma y no la forma de algo, dicho en las sabias palabras de alguno de quienes fueran mis guías y maestros en el proceso escénico, “también hay que aprender a leer entre líneas” ver y aprehender lo que propone el texto, mas allá de las letras.

(16) DELGADO- GAL, Álvaro *La esencia del arte*. Santillana, S.A Taurus 1996.



En el arte moderno, se tradujo en esencia, una actitud esquizofrénica frente a la forma, en una afirmación hecha a costa de lo que en Occidente había venido siendo la forma durante siglos: un catalizador de sentimientos, de visiones e ideas. En el fondo, la forma no exigía ser rescatada ó reivindicada porque la forma es imprescindible a toda actividad artística, es el medio en que el artista elabora las presencias sensoriales que le permiten ser el mismo. La perfección ó exactitud formal opera en el proceso de creación como algo a lo que hay que llegar labrando de alguna manera ese camino, sin descuidar nunca el diálogo interno con nosotros mismos, escucharnos siempre y en todo momento, la perfección formal propone al artista, si, un objetivo, pero no delimita lo que ha de hacer a fin de alcanzarlos, usando todos los recursos que le vengan a la mente y descubrir constantemente que, en este trance, las posibilidades son infinitas.

### **2.3. IMAGEN.**

La imagen se define, como una figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa o como la representación de un objeto en la mente. Reciben este nombre y también el de idea, aquellas copias o símbolos que de los objetos sensibles o no sensibles poseemos en nuestra mente, y que permanecen en ella independientemente de la presencia o referencia de las cosas a que corresponden. (17) Son un resultado parcial que repercuten en esferas como la percepción, la cognición, la estructura de los sistemas simbólicos, las relaciones entre pensamiento y sensación o bien fruto de la imaginación creadora y en este caso, las estéticas de las artes visuales. Bergson distingue entre la representación, imagen y cosa de la siguiente manera: “La imagen posee mas notas que la representación y menos que la cosa”. Para Sartre “Es uno de los múltiples aspectos en que algo determinado puede ofrecérsenos”.

Una imagen, es la representación viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje, y tomando en cuenta que, por medio de este trabajo pretendo darle un enfoque no tan frío a este tipo de conceptos, he de añadir que dicho lenguaje, partiendo de mi experiencia particular, va en detrimento del color que tienen nuestras emociones, de la parte racional así como de la meramente creativa que nos lleva a darle diversas formas a nuestra manera de presentar, representar e interpretar el mundo. Con la única finalidad de tener un punto de partida para definir las imágenes, cabe mencionar que, la teología ha defendido a través del tiempo, el culto a las imágenes y de alguna manera ha condenado a los iconoclastas (adversarios de imágenes). La sagrada escritura dice que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, lo cual significa que, existe entre Dios y el hombre una relación que hace referencia al alma por sus perfecciones divinas: inteligencia, voluntad, esperanzas, fe etc. El significado verbal de las cosas, de ninguna manera se limita a retratar determinada escena, sino a presentar, representar e interpretar, dando como resultado una realidad alterna, que puede ser muy diferente a la “original”, no es casualidad que “imaginación” sea un derivado de “imagen”, representar idealmente una cosa o, en este caso, yo lo definiría como representar idealmente el instante vivo, el aquí y el ahora, capturarlo y acudir a ese espacio sagrado siempre que sea necesario. La descripción de la masa de un cuerpo, no nos dice nada acerca del material de que está compuesto el cuerpo, por lo tanto, la idea de una traducción verbal de determinado cuadro, no es otra cosa que una quimera.

(17) SALVAT, Enciclopedia. Tomo VI. Salvat editores, S.A, Barcelona 1976.

Una obra pictórica o un dibujo, muestra mucho más de lo que puede expresarse en palabras, y no solo porque el léxico verbal no dispone de las correspondientes equivalencias; no se trata únicamente de una cuestión de no disponibilidad de términos verbales para los millares de colores y formas que sabemos distinguir. En última instancia, parece que lo que se define de forma metafórica como información contenida en un dibujo o performance, se reduce exclusivamente, y a nada más que a eso, a lo que entendemos cuando hablamos de contenido de dicha obra pictórica ó de lo que este muestra. Tal vez tampoco sea descabellado, sugerir que la información transmitida por una imagen, no significa mucho más de lo que muestra o representa aquel cuadro, sin embargo es en este frágil punto donde yo visualizo el efecto del espejo, que tanto se hace presente en función del arte. Lo defino como esa búsqueda consiente o inconsciente de algo, al momento de entrar a una galería, museo o teatro, me atrevo a asegurar que uno siempre va en busca de algo y que, a pesar de que en un momento dado el cuadro no signifique mucho mas de lo que representa (lo cual he puesto indudablemente en tela de juicio), existe la tendencia maravillosa de proyectarnos.

Considero que bien vale la pena haber hecho mención de esta metáfora de los espejos, justo ahora que platicamos acerca de las imágenes y la imaginación, que es la maravillosa facultad del alma, que representa las imágenes de las cosas reales o ideales, que muchas veces puede no tener fundamento pero que, por el simple hecho y gracia de estar presente en nuestra materia gris, ya es algo trascendente. ¿Podría dibujar un hermoso unicornio o un acto de amor simplemente trazando un punto sobre el papel? Las posibilidades de respuesta pueden ser muy variadas, no está por demás considerar las intenciones del artista, todo aquello que lo halla motivado a dibujar, fotografiar o simplemente plasmar de alguna manera la realidad. Algo demasiado paradójico para aceptarlo. En diversas sesiones de trabajo, en el salón 210, comprobé que a veces, entre menos miráramos el papel o el material en el cual estamos plasmando alguna idea, el resultado es mejor aunque difícilmente apegado a la realidad cotidiana. Simplemente dejando en libertad el pincel o la barra de pastel, capturar el instante vivo mediante líneas activas ó pasivas, lo ideal, considero es encontrar (más que buscar) ¿a qué imágenes me remite determinada forma? Descubrí que a veces también es muy bueno no pensar tanto y simplemente plasmarlo. Este tipo de dinámica me parece muy interesante, porque siempre llega un momento en el que el o la modelo se convierten en un pretexto para remover otro tipo de sensaciones, a veces pareciera que más allá de la imagen, estoy interpretando su esencia, la calidad de sus movimientos y el fluido cósmico que se desprende en los mismos.

Muchos teóricos, Aristóteles entre ellos, han suscrito su concepción del arte como mimesis o “imitación de la realidad”, como una imagen para evitar la incredulidad del observador, como sucede al leer una novela que describe a personajes inexistentes como si realmente existieran(18), por lo tanto, podríamos ver el cuadro, sin referencia a las intenciones del artista ó a cualquier otra cosa, que no está inmediatamente presente, pero no es mi objetivo, por el contrario y en honor a mi verdad, es importante reiterar mi concepción del arte como una realidad alterna, que de muchas maneras se contrapone a la realidad que sin ser más ni menos, no me suele interesar.

(18) SOLARES, Blanca, *Los lenguajes del símbolo*. Antropos, Barcelona 1993.

La presencia ineludible de rasgos que interfieren y distorsionan, no representan, hasta cierto punto, un obstáculo demasiado serio para un partidario de la teoría que identifica la representación con la ilusión. Cabe mencionar que, no hace falta que las ilusiones sean perfectas, y por otro lado contamos con una gran experiencia procedente de la percepción real a propósito de variaciones distorsionadoras, sin mencionar los efectos causados por las imperfecciones del ojo. Cuando verdaderamente se ha aprendido como mirar a través del medio parcialmente distorsionado de cuadros, dibujos, fotografías, esculturas etc, veremos simplemente los temas representados como si realmente estuvieran presentes.

Finalmente podemos señalar, que muchos partidarios de una teoría de la ilusión, han supuesto realmente, que uno de sus fundamentos debería consistir en una hipótesis acerca de la semejanza entre un cuadro y su propio tema. Cualquier concepción sostenible de la representación como hecho que implica una especie de ilusión, ha de considerar también las diferencias observables, entre el sujeto tal y como está representado y como aparecería si realmente estuviera presente. (19)

#### **2.4. CUERPO.**

En un sentido algo impreciso, podemos definir cuerpo como aquello que se opone al espíritu, el sujeto o vehículo de cualquier sensación. Entre muchas otras cosas, el cuerpo tiene la maravillosa capacidad de reaccionar siempre, ante cualquier estímulo externo que se nos presenta. Según Aristóteles, el cuerpo esta determinado por una forma y en base a lo que he ido explicando en los capítulos anteriores, me atrevo también a agregar, que al cuerpo no nada más lo determina la forma, sino también la imagen y el espacio que lo contiene, sobretodo tomando en cuenta que uno de nuestros principales objetos de estudio, es el cuerpo en acción.

Para Platón y Pitágoras, el cuerpo simplemente es la cárcel del alma, lo cual me remite a un cuerpo como algo perecedero que se convierte poco a poco en testimonio vivo del paso del tiempo y que retiene nuestra esencia únicamente por un rato, para después dejarla en libertad. Para los neoplatónicos, el cuerpo es uno de los niveles de la emanación que admite una concepción espiritual. Los teólogos cristianos subrayan la independencia del cuerpo, con respecto a las leyes que determinan la materia, la escolástica sigue esta misma línea y concibe el cuerpo como la unión de materia y forma, y por ello, distinto de la materia.

Dentro del racionalismo, Descartes define al cuerpo, como todo aquello que llena el espacio, lo que equivaldría someter al cuerpo a las leyes de la geometría. Leibniz concibe el cuerpo, como una manifestación de una fuerza interior de naturaleza espiritual.(20) Los filósofos existencialistas se han ocupado extensamente del problema del cuerpo, un ejemplo de lo anterior es Gabriel Marcel, quien apoyándose en la distinción *objetividad* y *existencia* indica la radical diferencia entre “mi cuerpo”, refiriéndose a la relación entre mi cuerpo y yo, y “el cuerpo” relacionado a otros cuerpos, un cuerpo que puede objetivarse. Sartre ha estudiado el problema y realiza un análisis fenomenológico dividido en tres conceptos: 1) La existencia de *mi cuerpo para mi*. 2) La existencia de *mi cuerpo para otro*, en tanto que, conocido por otro... 3) En este reconocimiento de mi existencia por otro *yo existo para mi*

(19) y (20) CHEVALLIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona 2000.

*como conocido por otro en forma de cuerpo.* Una última definición que se refiere al cuerpo y que considero vale la pena mencionar, es la de Merleau- Ponty, quien se esfuerza en resolver el dualismo alma-cuerpo, y nos dice que, cada acto de la existencia es una totalidad, en la que no es posible distinguir el cuerpo de la subjetividad. (21)

Analizando las concepciones expuestas, vemos dibujarse dos grandes corrientes: la que exterioriza al cuerpo y la que lo interioriza. La primera concibe al cuerpo como pura materia sometida a las leyes mecánicas, mientras que la segunda ve al cuerpo como soporte o manifestación de una forma o espíritu.

En el dibujo performativo, mi intención es presentar, representar e interpretar el cuerpo desde su interior, como una energía que surge en el centro de nuestro universo (nuestro propio centro) y que se expande por todo el cuerpo propiciando diversas calidades de movimiento. El cuerpo como un reflejo de todo lo que está sucediendo en nuestro mundo interno, el cuerpo, la mente y espíritu al servicio del instante vivo que es nuestro arte. Suele decirse que las buenas obras de arte son aquellas que están vivas. Quienes nos dedicamos a la creación artística, vivimos y sentimos nuestras obras como algo propio, y en muchas ocasiones hablamos de nuestras creaciones como si se tratara de un hijo, al menos en mi caso así ha sido desde siempre, me parece importante entrar a un terreno más íntimo y de mayor confianza, en donde ¿por qué no? Nos dejemos envolver por la esencia mágica del arte, que es la flor que crece en medio del pantano, dejando a un lado todo lo técnico y sintiéndolo con las vísceras.

Cada obra de arte y cada cuerpo dentro y fuera de la misma posee un tiempo, llamémosle ritmo o cadencia. En el caso de cada obra, así como en el de cada persona o cualquier ser vivo, hay algunos que son lentos y tranquilos, mientras que otros son nerviosos y muy dinámicos. Muchas veces instintivamente, el espectador se identifica con una u otra en función de las coincidencias entre lo que la obra o el cuerpo le transmite y su propia personalidad. El tema –en este caso- del cuerpo en movimiento y las líneas pasivas o activas también en movimiento, profundiza en estos ritmos y constituye una ayuda para identificar los latidos del arte. Podríamos dividir tanto a las obras como a los cuerpos en dos grandes grupos: las que por sus características y calidades de movimiento producen una sensación estática, o pasiva y los que sugieren el efecto contrario, es decir una característica más activa, dinámica.

El cuerpo del ejecutante, es simplemente un estado del ser, es alguien que dispone por encima de todo del “hacer” y no de ideas o de teorías, no importa ¿que tipo de estructura corporal estamos trabajando? Siempre y cuando sea un cuerpo vivo. El cuerpo puede comprender solo si ejecuta. El ritual que implica el instante dentro de este dibujo performativo es un momento de gran intensidad, una intensidad provocada. El cuerpo, la vida misma se vuelven entonces rítmicos. El performer, sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad, los testigos de esta obra entran entonces en estados intensos porque dicen, han sentido una presencia, en este caso de nuestro objeto de estudio, el cuerpo, es un puente entre el testigo o espectador y entre el dibujo.

(21) GROTOWSKI, Jerzy, “El Performer”. En la revista *LA MÁSCARA*, 1987.

En el guerrero en organicidad plena, el cuerpo y la esencia pueden entrar en un estado alterado de la conciencia en el cual ambos forman parte de una dinámica o un fluido en el cual parece imposible disociarlos.

Con el tiempo, se puede pasar del cuerpo y esencia, al cuerpo de la esencia, que es el cuerpo en el que me interesa indagar mientras dibujo, esto resulta de una difícil evolución personal, que, de cualquier modo es la tarea de cada quien, el proceso es como el destino de cada uno, el destino propio que se desarrolla a través del tiempo. El proceso está ligado a la esencia y, virtualmente, conduce al cuerpo de la esencia. Cuando el guerrero está en el breve tiempo de la osmosis, tanto el cuerpo como la esencia deben captar su proceso, de manera que cuando nos adaptamos al proceso, el cuerpo resulta casi transparente, todo es ligero, todo es evidente. Jerzy Grotowski, señala con base en textos antiguos(22): “Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá y el otro vivirá.” El cuerpo muere y el alma se renueva, embriagados de estar en el tiempo, preocupados de picotear, nos olvidamos de hacer vivir la parte de nosotros mismos que mira. Hay entonces el peligro de existir solamente en el tiempo y en ningún modo fuera del mismo. Sentirse observado por la otra parte de nosotros, aquella que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión, Grotowski nos habla de un “yo-yo”. El segundo “yo” es casi virtual, no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil, presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. El proceso de cada uno puede cumplirse solamente en el contexto de esta inmóvil presencia.

En el camino del performancero, se percibe la esencia durante su osmosis con el cuerpo, entonces se trabaja el proceso desarrollando el “yo-yo”, lo cual no quiere decir estar cortado en dos, sino más bien ser dual. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada, considerando con base en lo anterior, que, pasivo quiere decir ser receptivo, mientras que activo sugiere estar presente. El performancero debe trabajar en una estructura precisa, haciendo esfuerzos, porque la persistencia y el respeto de los detalles, son el rigor que permite hacer presente el “yo”, las cosas por hacer deben ser exactas, hay que encontrar acciones simples, pero teniendo siempre infinito cuidado que sean dominadas por nuestro cuerpo, mente y alma para que esto perdure. De otra manera no se trata de lo simple, sino de lo banal. Finalmente, he de agregar, por lo que a este análisis del cuerpo dentro de nuestro estudio concierne, que, para nutrir la vida del “yo”, el performancero debe desarrollar no un organismo-masa, organismo de músculos, atlético, sino un organismo o cuerpo-canal a través del cual las fuerzas circulan, dejándonos ver la otra realidad. (22)

### ***3.1. EL PERFORMANCE COMO RECURSO PARA LA CREACIÓN PLÁSTICA.***

Después de definir tanto el dibujo, como al performance, (según los conceptos que encontré mas apegados al trabajo que yo ejecuto), después de hablar acerca de la historia de cada uno y explicar mi manera de presentar, representar e interpretar: el espacio, la forma, la imagen y el cuerpo, en este último capítulo hablaré del dibujo performativo, no solamente como un proyecto personal, sino como un plan de vida para la creación plástica/escénica permanente.

(22) GROTOWSKI, Jerzy, "El Performer". En la revista *LA MÁSCARA*, 1987.

Resulta interesante, como dos disciplinas artísticas (entre las cuales varía, tanto el contexto práctico, como el histórico) se pueden conjugar en tiempo y espacio real de trabajo, regalándonos otra alternativa viable para nuestro proceso creativo.

Normalmente, la experiencia artística dentro de las artes visuales, es aquella en la que el creador refleja sus vivencias y/o percepciones de la realidad, y después el espectador revive momentos o sensaciones muy particulares, con base en lo que alguien plasmó en otro tiempo y espacio, como si se tratara de seguir una huella. Sin embargo a mi me interesa encontrar el punto en el que tanto la experiencia del creador como la del espectador, convergen en un mismo tiempo y espacio real de trabajo, para así crear una retroalimentación “creador-espectador” mucho mas profunda y directa.

Conviene, precisamente como creadores-espectadores que somos, también ser parte en algún punto de la misma dinámica, que sintamos la obra como algo vivo, que seamos capaces de interpretar lo que a cada uno nos está diciendo conforme surge y talvez desaparece.

Siendo así, accederemos a un lenguaje o un diálogo sin palabras, pero que comunica tanto como cualquier otro, con el dibujo performativo ya lo he podido comprobar en muchas ocasiones y, a decir verdad me encantaría seguirlo comprobando, que nunca falte un espacio sagrado en donde tanto el dibujante como el performancero converjan y retro alimenten su quehacer artístico. Lo mejor es saber que, según sea el proyecto o el estado de ánimo, yo puedo estar en cualquiera de los dos lados, siendo parte de la misma magia. De hecho, durante los últimos meses, he tenido la maravillosa oportunidad de vivir al mismo tiempo, el dibujo y el performance, las dos razones que me motivaron a escribir la presente tesina.

En la clase de dibujo con el maestro Jorge Chuey, se nos plantearon diversas reflexiones en torno al fenómeno de la percepción en el dibujo, como una forma de pensamiento, mediante un lenguaje heterogéneo. Conocí esta dinámica de trabajo, hace casi siete años, como alumna en mis primeros semestres de la carrera, pero ha sido hasta el 2006, que asimilé verdaderamente la esencia del taller, en donde, entre muchas otras cosas, recordamos constantemente que la realidad ocurre cuando la miramos, y se dibuja cuando la sentimos desde lo más profundo como una especie de impulso ó necesidad, frente a cada discurso visual que se plantea.

En la siguiente y última parte de este trabajo, podremos apreciar imágenes de mis dibujos resultantes junto a su respectivo performance, todo lo anterior fue captado en el salón 210 de la ENAP.

Hubo distintos performances, con propuestas muy interesantes por parte de los y las modelos que trabajaron en el taller, a quienes el profesor Chuey únicamente les indicaba el tema a desarrollar, para que ellos, con su gran sensibilidad ejecutaran el respectivo performance.

Algunos temas propuestos a lo largo de este tiempo fueron: el agua, fuego, tierra, aire, el laberinto de la percepción, tiempo y espacio, el derecho de soñar, la clase de anatomía, la memoria, la vagina, el pene, los cinco sentidos, la otra realidad, entre otros.

Una amplia gamma de imágenes, emociones, sensaciones y demás, que en todo momento fueron un excelente pretexto para dibujar, y de paso cuestionarnos y reflexionar en torno al pensamiento, al mundo que nos rodea y a nosotros mismos, al menos yo lo viví a través de introspecciones, que supongo mis compañeros también vivieron, por supuesto a su manera.

Ha sido para mí una experiencia gratificante, indagar en el performance y dibujo, y al mismo tiempo ejecutarlos, para dar a conocer el presente trabajo y demostrar que es viable ejercer profesionalmente ambas disciplinas, en mi caso de modo alterno. A veces estaré dibujando la acción y en otros momentos me corresponderá ser quien la ejecute, esperando que no falten artistas visuales o público en general, que plasmen lo que están observando y viviendo, mediante líneas activas y pasivas, manchas, colores o monocromía, plastas de lodo o algún otro material que a su paso deje un rastro, las posibilidades son muchas.

A pesar de que el performance es perecedero e irrepetible, gracias al dibujo performativo se puede plasmar y ser visto en cualquier otro momento, claro, desde un enfoque de interpretación y no de representación. Es decir, en ninguno de los dibujos resultantes podremos distinguir ¿de qué se trató el performance? Como en el caso de un video o foto, el dibujo performativo, nos da la posibilidad de tener un registro no tanto de lo que se vio sino de lo que se percibió y por lo tanto ¿Cuál fue mi necesidad como artista visual o que decidí plasmar en el momento de la acción? Así, podemos crear dibujos totalmente vivos, casi humanos, efímeros como es la vida, el momento, de cualquier manera la experiencia de dicho dibujo es lo que se queda en nosotros para siempre.

Por último quiero añadir, que lo más importante para mí, tanto en performance, como con el dibujo, es nunca desligarnos de ese lado humano y amoroso que nos impulsa cada día a crear. Ser, no nada más buenos artistas, sino también, mejores seres humanos.

Creo fielmente que esto debería ser prioritario en cualquier disciplina, llámese artística o de cualquier índole, en función de una labor mundial, para recuperar este espacio que, con todo y nuestras fracturas, no deja de contenernos, tanto a nosotros como a nuestros sueños y grandes esperanzas.



3.2. *IMÁGENES DE PERFORMANCE CON SUS RESPECTIVOS DIBUJOS.*



Performance: "FUEGO"



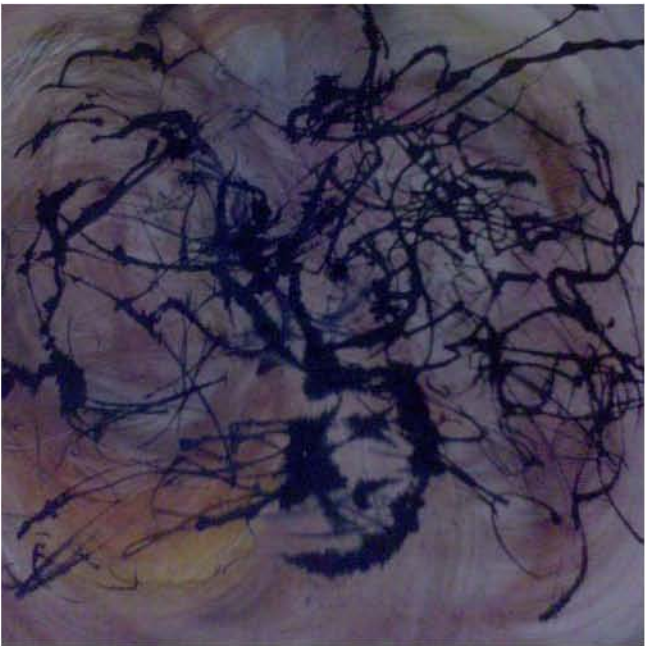
**Performance: "EL CUERPO HUMANO"**



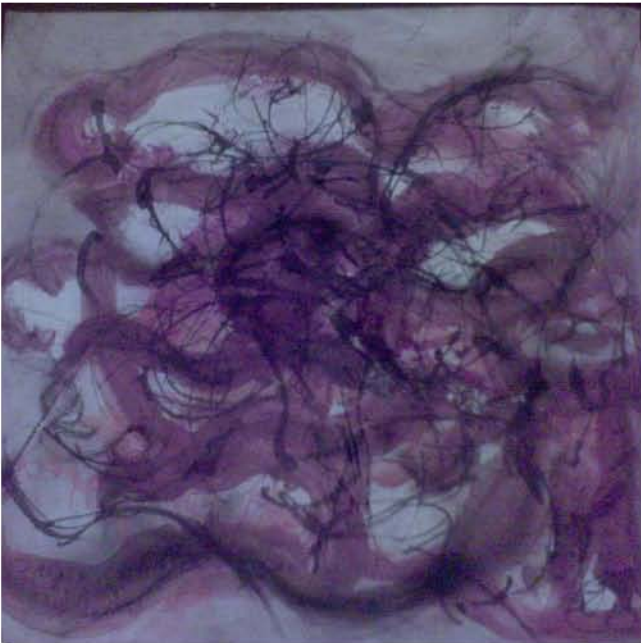
**Performance: "LOS SUEÑOS"**



**Performance: “ESPACIO Y TIEMPO”**



**Performance: "LA VAGINA"**



**Performance: "LA OTRA REALIDAD"**



**Performance: "AGUA"**

## CONCLUSIONES.

Haciendo una síntesis en la presente tesina, cabe reafirmar que, tanto el dibujo como el performance, han rebasado su carácter de disciplinas artísticas, para llegar a ser un método de apoyo entre ellos y ¿porqué no? también para otras áreas dentro de la plástica como son: la escultura, el grabado, la fotografía, y para otras vertientes escénicas como: la danza, el arte circense o el mismo teatro en su expresión mas pura, e incluso bajo los rigores más clásicos que en ocasiones maneja (actualmente cada vez menos).

Es importante recalcar, que finalmente el dibujo es el registro de tan solo algunas de las impresiones que recibimos tanto a nivel conciente como inconciente y que, así como los seres vivos no podríamos sobrevivir demasiado tiempo sin comer, beber o dormir, tampoco podríamos vivir sin recibir impresiones a cada segundo, por eso me parece tan importante la labor dentro de la plástica al plasmar impresiones con colores, texturas y demás.

El dibujo artístico se sustenta de la sugerencia, estimulando el libre albedrío del espectador, para que este interprete nuestra propuesta del modo más acorde a su respectiva circunstancia. (23) Mediante el dibujo performativo estoy planteando el enriquecimiento de nuestras ideas y sobre todo la labor creadora, con todo aquello que va más allá de lo que alcanzamos a percibir con nuestro sentido de la vista, porque a pesar del gran privilegio que implica, el poder ser testigos de todas las maravillas que nos brinda la naturaleza, siempre he creído que hay algo más, encerrado tanto en lo simple como en lo complejo.

Como bien lo dijo en alguna clase de teatro Nicolás Núñez, quien es uno de mis grandes maestros: “quien tenga ojos que vea, pero que vea realmente”. A pesar de ser, el término “dibujo preformativo” poco ó nada común, considero importante introducirlo como una metodología dentro de las artes escénicas y plásticas, más que como apoyo didáctico, porque con la presente tesina comprobé, que verdaderamente funciona muy bien para inducir y motivar, tanto al performancero al dibujante, a que ejecute su respectiva labor.

Así mismo, me parece importante retomar, una de las primeras ideas que existieron en torno al performance, dentro de la psicología inglesa, como integración del individuo, perfección en todo su esplendor(24), que se puede nutrir de todo tipo de belleza, entendiendo la belleza como un concepto que abarca el todo de la humanidad: las bellas artes, la naturaleza, la vida, la muerte, entre muchas otras cosas, también existe belleza dentro de lo grotesco, todo depende de con qué ojos decidimos ver.

Lo principal es involucrarnos realmente, con el cuerpo y con la mente, permanecer en un estado constante de creación y tener en todo momento, algo que ofrecer a nuestra cultura, sociedad y mundo, por medio del arte, que es un reflejo de nuestro orbe interno y externo, hecho poesía.

(23) ACHA, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Coyoacán, México 1994.

(24) <http://www.geifc.org/actionart/actionart01/grupos/03-adla/articulos/mexico/mexico.htm>



## **FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.**

- GOMBRICH, Hochberg, Black.  
*Arte, percepción y realidad.* Paidós, Barcelona (p.69-126) 1983.
- DELGADO- Gal, Álvaro *La esencia del arte.*  
Santillana, S.A Taurus (p.173-194) 1996.
- SALVAT, *Enciclopedia.*  
Salvat Editores, S.A, Barcelona 1976.
- BACHELARD, G. *La poética del espacio.*  
Fondo de Cultura Económica, México 1985.
- CHING, F. *Dibujo y proyecto.*  
Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1999.
- DELGADO, L. *Análisis estructural del dibujo libre.*  
Paidós, Buenos Aires 1983.
- ARTEACCION. *Compilación y edición de Andrea Ferreira.* 2000.
- Periódico *P3FORM4NC3*, número 1. Julio 2004
- ALCAZAR, Josefina/ Fuentes, Fernando.  
*Performance y Arte Acción en América Latina.* X-teresa.  
Ediciones sin nombre. Citru México 2005.
- CHEVALLIER, Jean, *Diccionario de los símbolos.*  
Herder, Barcelona 2000.
- RUBERT De Ventos, Xavier, *El arte ensimismado.*  
Península, Barcelona 1993.
- SOLARES, Blanca, *Los lenguajes del símbolo.*  
Antropos, Barcelona 2001.
- CHOPRA, Deepak, *Sincro Destino.*  
Santillana, México 2000.
- ACHA, Juan, *Las actividades básicas de las Artes Plásticas.*  
Coyoacán, México 1994.

- M.D.D, *Resumen gráfico de la historia del arte*.  
Ed. Gustavo Gili, 1993.
- LOWE, E.J, *Filosofía de la mente*.  
Idea Books, Barcelona 2002.
- BRETON, André, *Manifiesto Surrealista*. 1924.
- GROTOWSKI, Jerzy, *el Performer*  
Artículo de revista LA MÁSCARA, 1987.
- STANISLAVSKY, Constantin,  
*Ética y Disciplina, Método de Acciones Físicas*.  
Muégano Teatro. Un compendio de Pilar Aranda.
- <http://www.geifc.org/actionart/actionart01/grupos/03-adla/articulos/mexico/mexico.htm>
- <http://www.japonartescenicas.org/danza/articulos/butoh.html>
- <http://www.serrablo.org/museodibujo/deldibujo.html>
- [www.pochanostra.com](http://www.pochanostra.com)