

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE
Departamento de Estudios Socioculturales

PROYECTO DE APLICACIÓN PROFESIONAL (PAP)
Programa de Construcción de Opinión Pública e Incidencia en los Medios

Mirar la ciudad con otros ojos. Memorias e identidades



Performance, motor de los movimientos sociales
Una herramienta para el cambio

PRESENTA

Rodrigo NIA Ruiz Orozco
Estudiante de la Licenciatura en Gestión Cultural

Profesor PAP: Rogelio Villarreal Macías

Tlaquepaque, Jalisco, Primavera de 2022

ÍNDICE

Presentación Institucional de los Proyectos de Aplicación Profesional	3
Resumen.....	3
1. Introducción	4
1.1. Objetivos	4
1.2. Justificación	4
1.3 Antecedentes.....	6
El arte en aras de la revolución	7
Los pininos revolucionarios.....	11
1968 año de consignas.....	17
1989 cae el muro	20
1994 final de siglo	22
1.4. Contexto.....	23
Actualidad de la marcha, protesta y performance social	23
Tres miradas claves para la comprensión del fenómeno de la performance social	26
2. Desarrollo	31
2.1. Sustento teórico y metodológico	31
Tiempo	31
Manifestación	32
Espacio	33
Cuerpo y colectivo.....	36
2.2. desarrollo, reflexión y análisis.....	38
La performance como herramienta de la manifestación social.....	38
Sororidad. La resignificación del corpus colectivo e individual.	43
Entre pintas e instalaciones. La performance social en el espacio público. ...	45
Todo menos tiempo. Memoria, herida y trascendencia.	46
Entre performatividad y manifestación social. Algunos casos.	48
3. Resultados del trabajo profesional.....	51

4. Reflexiones del alumno	53
5. Conclusiones	55
6. Bibliografía	57

REPORTE PAP

Presentación Institucional de los Proyectos de Aplicación Profesional

Los Proyectos de Aplicación Profesional (PAP) son una modalidad educativa del ITESO en la que el estudiante aplica sus saberes y competencias socio-profesionales para el desarrollo de un proyecto que plantea soluciones a problemas de entornos reales. Su espíritu está dirigido para que el estudiante ejerza su profesión mediante una perspectiva ética y socialmente responsable.

A través de las actividades realizadas en el PAP, se acreditan el servicio social y la opción terminal. Así, en este reporte se documentan las actividades que tuvieron lugar durante el desarrollo del proyecto, sus incidencias en el entorno, y las reflexiones y aprendizajes profesionales que el estudiante desarrolló en el transcurso de su labor.

Resumen

La presente investigación se desprende de un acercamiento previo en el que se investigó sobre la performance como manifestación artística. En esta ocasión se centrará en los elementos constitutivos de esa manifestación, no sólo en su carácter artístico sino social también. Se espera desvelar los componentes que construyen a la performance, a la par que se reconocen sus diferencias con otras formas de expresión social. A lo largo de este documento se trata el surgimiento de distintos conceptos que se consideran pertinentes para el estudio de la performance — tiempo, espacio, cuerpo, encuentro, etc.—, su historia y función en la sociedad, así como la importancia y valor que alberga la performance para el cambio social. De igual manera, se presentarán algunos ejemplos de colectivas actuales que han impactado al desarrollo social por medio de estas manifestaciones.

1. Introducción

1.1. Objetivos

Se pretende reconocer los distintos elementos que construyen y separan a la performance de carácter social de otras formas de expresión social —protesta, manifestación, marcha, etc. De igual manera se espera hacer notar la relevancia que dicha práctica artística en el porvenir de una sociedad más justa y equitativa con todos sus ciudadanos. Al mismo tiempo, se busca mostrar la relevancia que cobra esta práctica al tomar lugar fuera de los espacios institucionalizados —teatro, museos, galerías, casas culturales, salones efímeros, foros, colecciones, etcétera.

Objetivos específicos

- Reconocer y analizar, de manera teórica y práctica, las características de la performance.
- Presentar y analizar algunas de las performances más relevantes en los últimos años.
- Desvelar el impacto social de la performance.
- Desvelar las motivaciones de algunas colectivas sociales.
- Presentar la relevancia de la performance como motor de cambio social.

1.2. Justificación

Cuando se piensa en la performance las primeras acepciones que vienen a colación tienden a ser aquellas —de la vox inglesa— que nos recuerdan el rendimiento —proporción obtenida entre el resultado obtenido y los medios utilizados—, o bien, aquellas que hacen referencia a las actividades artísticas de carácter representativo, es decir escénico. Si se piensa a bote pronto en la última performance que se vio o alternativamente, de la que se formó parte, probablemente se recuerde la puesta escénica de algún artista —concierto, teatro, danza, etcétera.

Por mucho tiempo existió y se mantuvo esta acepción de la performance — y hoy prevalece en algunos círculos esa aproximación—. Sin embargo, con el primer manifiesto futurista esta extensión conceptual se vio modificada y dotada de nuevas características, que le permitían ampliar sus posibilidades y romper con los límites no solamente institucionales sino artísticos y prácticos.

La performance es hoy una práctica artística que toma lugar en el espacio público, por lo que es inherentemente un hacer social. De igual manera es una expresión humana ligada con su actuar cotidiano. El ser humano —dice Víctor Turner (1987)— es un ser que representa papeles continuamente: es un *homo performans*. Es decir, que el ser humano se encuentra constantemente presentando, interpretando y transformando su realidad, a partir de actúes efímeros que reflejan su propia interacción, participación y, por qué no, su existencia en el mundo. Es justamente esta transformación y ampliación del concepto la que le permitió al ser humano reconocer su constante performatividad, así como su necesidad de intervenir en su mundo.

En la actualidad ha habido una creciente necesidad social de hacer uso del espacio público para expresar e intervenir la realidad que se vive, lo que en cierta medida ha confundido nuevamente la comprensión del concepto performance. Se observa un despertar, un *florecimiento* social similar al que hubo quizá en la década de los sesenta —recordada por la consigna “seamos realistas, exijamos lo imposible”—, que ha traído marchas, manifestaciones, protestas, performances, etc., que generan esta dificultad para precisar que es qué y cómo se hace.

Por lo demás, también existe el problema de que a pesar del gran auge en el actuar performático, se ha encontrado que existe poca o bien, limitada información de estas acciones en el área metropolitana de Guadalajara, por lo que de algún modo parece pertinente recopilar la documentación que pueda existir y estar desperdigada.

Éstos quizás puedan ser algunos de los motivos más relevantes por los que este tema de investigación encuentra pertinencia, reconocer qué es una performance social y cuáles elementos la constituyen, ¿por qué tiene tanto impacto

en la sociedad? O bien, ¿por qué su práctica es tan relevante en los movimientos sociales de hoy en día?

1.3 Antecedentes

La performance, también conocida como *performance art*, es un arte acción que en ocasiones es referida a las artes vivas. Estas prácticas artísticas de carácter vivo son compuestas por los distintos cruces y amalgamas generados a partir de las artes escénicas, de alguna manera podríamos referirnos a estas como los híbridos generados en las experimentaciones escénicas —action painting, butoh, gutai, estridentismo, performance art, etc.—, y que son caracterizadas por su búsqueda transgresora de las teorías escénicas ya establecidas (Garín, 2018).

La performance, como arte viva que es, no está eximida de tal búsqueda transgresora pero tampoco se limita a la desobediencia de la academia, sino que también busca abandonar los medios, espacios, soportes y prácticas tradicionales que construyen a lo escénico, provocando así la necesidad de una nueva teoría que permita estudiar y comprender el objetivo de esa manifestación artística, o bien, de ese estilo de habitar y producir espacios.

La performance puede ser rastreada a muchos y muy diversos orígenes ya que el ser humano es un ente que vive en constante representación simbólica, ya sea de sus experiencias y vivencias o de su consumo (arte, música, literatura, ideología, etc.) provocado por las lógicas propias del capitalismo. Quizá la vida austera que decidió tomar Diógenes pueda ser el origen de la vida del performer. Este filósofo llevó al extremo las ideas de su maestro y se entregó a una vida de rigurosa austeridad. Vivió en un barril, comía junto a los perros y caminaba descalzo provisto solamente de una capa.

Si tratásemos de realizar una regresión en búsqueda de sus orígenes podríamos encontrarnos vagando por la inmensidad de actividades humanas a lo largo de su historia —situación ya esbozada en el trabajo anterior, “Un recorrido por la performance. El arte acción en Guadalajara” (2021)— y llegar a lo ritual, mítico y metafísico, propio de la prehistoria o bien, a lo trágico/dramático de la Grecia

antigua, incluso quizá a lo ceremonial, carnavalesco del medievo o a lo poético-escénico característico de finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, esta breve y pueril regresión, sigue dejando velado el foco central de esta investigación, ¿Qué es, cuando surge, por qué se manifiesta, como identificar — entre otras reflexiones—, la performance social?

El arte en aras de la revolución

Si recordamos algunos de los grandes hitos de la historia humana podremos encontrar la gran influencia de este arte acción en los más grandes cambios históricos, no sólo como expresión artística, sino también como escape, reflejo, crítica y motor de cambio social.

A finales del siglo XVIII, con la independencia estadounidense en 1781 y la revolución francesa en 1789, se comenzó una revolución intelectual —la ilustración— con alto compromiso comunitario, lo que a la larga fue generado un gran despertar social en la población, principalmente en los grupos proletarios y marginalizados —lumpemproletariado¹ (Marx y Engels, 1845)—, formados en gran medida por obreros y mujeres.

Destaca el neoclasicismo como corriente artística que representa no sólo los ideales de la ilustración como movimiento social–intelectual, sino también como ideal de las virtudes humanas y la perfección de la vida (Acevedo, Almeida, Alberton, entre otros, 1980). El artista francés Jacques–Louis David, quien perteneció a este movimiento artístico, fue un agente importante para el cambio revolucionario de su tiempo. Su trabajo fungió en numerosas ocasiones como propaganda para el movimiento revolucionario y más tarde para el régimen napoleónico (Ward, 2010). Su obra de 1804, “Suzanne Le Peletier de Saint–Fargeau” (retrato de Suzanne Le Peletier), representaba el sacrificio de las familias francesas para el bien de la revolución, así como a las huérfanas de Francia. Esta

¹ Es un término marxista con el que se designa a la población situada socialmente al margen o debajo del proletariado, con carencia de conciencia de clases. Según Marx, este grupo no formaba parte de la revolución y debido a esto era un grupo de interés para las clases burguesas y aristocráticas (Marx y Engels, *La ideología alemana*, 1970).

obra reafirma el ímpetu revolucionario presentando a Suzanne como la hija del Estado. Más tarde con su obra de 1807, “Le Sacre de Napoléon” (La consagración de Napoleón) presenta el esplendor y poder del monarca al que servía.

Se organizaron festivales que celebraron la ideología contemporánea e ilustraron los principios de la Revolución. A diferencia de las del régimen anterior, las fiestas de la Convención enfatizaron el papel de los soldados y mártires revolucionarios, más que el de los oficiales. Eran celebraciones cívicas que excluían la religión, diseñadas para la participación masiva para crear actitudes colectivas y lealtad (National Gallery of Victoria, 2012. Traducción del autor, 2022).²

Esta labor de propaganda artística realizada por Jacques–Louis David, su pupilo Antoine–Jean Gros y otros artistas provocó la organización de festivales de propaganda para la nueva república francesa y más tarde ocasionarían la politización del arte, así como la salida del arte institucional a la calle, como más adelante veremos.

Resalta de igual manera la figura del escritor y viajero austriaco Joseph Kyslek (1799–1831), quien es considerado el artista que originó el *tagging*. Kyslek se dedicó a recorrer el Imperio austrohúngaro dejando su nombre en distintas fachadas del imperio y se dice que también dejó su nombre escrito en el palacio real de Francisco I de Austria, así como en el escritorio del mismo monarca (Esquivel, 2022). Esta acción sobresale a pesar de que si bien no tenía una intención ulterior que quizá la permanencia o publicidad del mismo artista, es una clara muestra de disrupción y desobediencia civil.

Ahora, entrado el siglo XIX, ese despertar se hizo más notorio con la aparición no solamente de nuevas corrientes filosóficas —nihilismo, nacionalismo,

² Festivals were organised that celebrated contemporary ideology and illustrated the principles of the Revolution. Unlike those of the previous regime, the festivals of the Convention emphasised the role of the Revolutionary soldiers and martyrs, rather than the officers. They were civic celebrations that excluded religion, designed for mass participation to create collective attitudes and allegiance (National Gallery of Victoria, 2012).

etc.—, sino también sociales y políticas —movimientos socialistas, obreros, imperialistas, etc.—, que una vez cimentadas las bases para las futuras vanguardias artísticas, comenzarían a afectar los modos de producción social, es decir la manera de relacionarnos unos con otros y con el entorno; de memoria, la manera en que interactuamos con la historia —pasado, presente, futuro—, y de sentido, la modernidad, la caída de imperios, la europeización, etcétera.

Destacan las obras pertenecientes al romanticismo —tanto pictórico como literario—, ya que esta corriente artística simbolizó una nueva revolución, una transformación humana que sostenía la integridad moral, el sacrificio por ideales y el regreso a una vida más simple, por encima de todo lo demás (Berlín, 2000).

Por un lado, las pinturas del inglés John Constable (1773–1837) representaban marinas, paisajes y escenarios de referencia bucólica, deliciosa, en la que no existe aún una revolución industrial, un cambio en las lógicas de producción social. Su obra de 1820, “Stratford Mill”, muestra esa atmósfera pastoril en la que se vive plena y agraciadamente, porque se es sincero y alto en la moral.

Por el contrario, las obras del francés Eugène Delacroix (1798–1863) plasmaban escenarios de lucha que resaltaban la persecución de los ideales, la tragedia humana en la que de algún modo la moral y los principios subsistían y se anteponían a cualquier situación, como en “La Liberté guidant le peuple”, 1830 (La libertad guiando al pueblo). De igual manera se encuentra la labor del español Francisco de Goya y Lucientes (1746–1828), quien pintó más de una vez obras con el tema de la realidad social, como “El fusilamiento del tres de mayo”, de 1814.

Así es que en este siglo de cambio aparece una serie de ideologías propuestas por los grandes pensadores sociales de su tiempo —Hegel (1770–1831), Marx (1818–1883), Engels (1820–1895), Proudhon (1809–1865), Kropotkin (1842–1921) y más— que provocarían acciones subversivas que buscaban un cambio del orden establecido y que bien podrían ser llamadas activismo social. Esto eventualmente provocaría el movimiento en el arte o bien la reología del arte (Groys, 2021), que ya mencionábamos con la politización y salida del arte a las calles.

Tomemos por ejemplo a la Comuna de París (1871), que fue un movimiento de insurrección que gobernó durante sesenta días (18 de marzo–28 de mayo) la

ciudad de París, constituyendo el primer gobierno obrero socialista. El movimiento fue conformado por obreros, artesanos, pequeños comerciantes, profesionistas (como médicos y periodistas) y políticos. Las acciones realizadas por la Comuna incluyen remisión de rentas, abolición del trabajo nocturno, abolición de la guillotina, concesión de pensiones a madres e hijos que perdieron a su padre y esposo por la guerra, así como el incendio del Palacio de las Tullerías, la biblioteca Richelieu del Louvre y el Palacio de Justicia, entre otros inmuebles simbólicos para el Estado (Engels, 1891; Le Moal, 2021). Estas acciones recordarán la performance “Lighting” (2017) del artista ruso Piotr Pavlenski, en la que junto a su pareja Oksana Chaliguina incendió la fachada de una sucursal del Banco de Francia en París, en señal de protesta contra las instituciones financieras, a las que el artista llama *the feeding hand of a master* (la mano de un amo que alimenta) (Chaguidouline, 2019).

Por otro lado, sobresale la figura del artista francés Jean Désiré Gustave Courbet (1819–1877) por haber sido diputado comunero y presidente de la comisión artística de la Comuna. Entre los múltiples trabajos artísticos que realizó, hay quienes le atribuyen la decisión artística–disruptiva de demoler la columna triunfal de la plaza de Vendôme, por representar el chovinismo y ser un posible motivo de incitación al odio entre naciones (Rodríguez–Álvarez, editado por De Lázaro, s.f.). Esta acción recordará la intervención a monumentos y patrimonio vista en últimas fechas: agosto de 2019, las pintas al Ángel de la Independencia en México; diciembre de 2019, daños a estatuas, placas y bustos en Chile; abril de 2021, la destrucción de monumentos a Colón en Colombia, Estados Unidos y otros lugares.

Es importante recalcar que, así como las acciones y piezas de arte representaban una realidad, ésta fue vivida por los artistas correosos y coetáneos a estas épocas. Por ejemplo, Dostoievski (1821–1881), que pasó cuatro años en prisión e incluso fue sentenciado a muerte en 1849 por apoyar a grupos libertarios y revolucionarios que buscaban derrocar al zar; la primera detención en Rusia en 1873 de Piotr Kropotkin por formar parte de los círculos revolucionarios socialistas y su segunda detención en Francia en 1881 por sus actividades anarquistas, así

como demás exilios políticos de artistas e intelectuales por no cumplir las órdenes de sus dirigentes en turno.

Los pininos revolucionarios

A finales del siglo de la industrialización y comienzos del XX las artes comienzan a tener una ruptura con toda tradición o forma de producción histórica, dando pie de este modo a las vanguardias y a su vez a lo que ya llamamos flujo del arte.

El 20 de febrero de 1909 el italiano Filippo Tommaso Marinetti publica en el periódico *Le Figaro* el primer manifiesto artístico —el del futurismo— con un matiz propagandístico, que como hemos visto es común en el arte de la revolución. A partir de este primer manifiesto el arte comienza a moverse de manera acelerada hacia la calle para poder hacer notar su declaración —en este caso la inconformidad y el abuso vivido por parte de las instituciones del arte—. Este retorno revolucionario pero cuasifestivo al espacio público buscaba lo que en términos lefebvrianos³ podría ser entendido como la reapropiación del espacio simbólico, o bien, la resignificación del espacio concebido —representación del espacio— que se refiere al espacio conceptual donde habitan signos, códigos de ordenamiento, administración del espacio (Lefebvre, 2013).

Tomemos por ejemplo el caso de los futuristas rusos —los ucranianos Vladimir Burliuk (1886–1917), David Davidovich Burliuk (1882–1967) y el ruso Vladimir Vladimirovich Mayakovsky (1893–1930)—, quienes en 1913 deciden abandonar su espacio habitual de presentación, el Stray Dog Café, y salir al espacio público para marcar su ciudad y apoderarse de las calles. Tras dos años de presentación en el Stray Dog publican el manifiesto “Why we paint our selves: a

³ Término para referirse al pensamiento del filósofo francés Henri Lefebvre (1901–1991), destacado en el campo de la sociología, la geografía y el materialismo histórico. Forma parte de los primeros intelectuales en difundir el pensamiento de Marx en Francia, así como el padre de la teoría sobre el espacio, en seis tomos — *El derecho a la ciudad* (1968), *De lo rural a lo urbano* (1970), *La revolución urbana* (1970), *El pensamiento marxista y la ciudad* (1972), *Espacio y política* (1972) y *La producción del espacio* (1974)— para explicar la función, producción y usos de éste.

Futurist Manifesto”⁴ en la revista *Argus* y deciden salir vistiendo atuendos extremadamente ridículos y absurdos —los rostros pintados, sombreros de copa deportivos, chaquetas de terciopelo, aretes largos y rábanos o cucharas de botones para las chaquetas (Goldberg, 1979)—. Esta acción en la Rusia prerrevolucionaria proponía repensar no soloamente los juegos de poder generados en los espacios, sino la trabazón de vida y arte, ciudad y sociedad, así como presentar alternativas de uso a las calles y edificaciones.

Pensemos de igual manera en el movimiento dadaísta de Berlín dirigido por el poeta y psicoanalista Carl Wilhelm Richard Hülsenbeck (1892–1974), el poeta y crítico Theodor Däubler (1876–1934), el escritor expresionista Max Hermann-Neisse (1886–1941) y el artista George Grosz (1893–1959), entre otros. Este movimiento buscaba acabar con la contemplación estática del arte expresionista y se proponía retomar las calles haciendo uso de la movilidad simbólica de los conceptos y el arte. En 1918, siguiendo esta determinación de conquista espacial, salen a las calles y comienzan a pegar slogans dadaístas por toda la ciudad —¡El dada te pateo por detrás y te gusta!⁵ (traducción del autor, 2022)—. Simultáneamente toman las calles vistiendo uniformes militares de carácter bizarro —oficiales muertos y parcas— y cada uno utilizando nombres revolucionarios, cabe resaltar los utilizados por Grosz: Böff, Dadamarshall o Propagandada (Goldberg, 1979).

La acción dadaísta de pegar slogans por toda la ciudad será un paso importante para la conformación de la Internacional Situacionista de Francia, ya sea por su forma disruptiva de tomar los espacios y manifestar inconformidad o por su particular forma de distribuir un mensaje artístico, político y social. Por su parte la

⁴ El manifiesto declara que el pintarse y vestir así era el primer discurso que mostraba la verdad, decían “no hay una sola estética, el arte no sólo es monarca, sino también periodista y decorador. La síntesis de la ilustración y la decoración es la base de nuestro ‘retrato’, buscamos decorar la vida, así como predicar arte, por eso nos pintamos y vestimos así” (traducción del autor, 2022). Texto Original: The manifesto declared that painting and dressing like this was the first speech that showed the truth, “there is nos a single aesthetic, art is not only a monarch, but also a journalist and decorator. the synthesis of illustration and decoration is the basis of our 'portrait', we seek to decorate life as well as preach art, that's why we paint and dress like this” (Goldberg, 1979).

⁵ Texto original: “Dada kicks you in the behind and you like it!” (Goldberg, 1979).

acción de reapropiarse y resignificar los uniformes militares y los nombres *revolucionarios* tiene su parentesco con las acciones futuras de la colectiva chilena LasTesis, que reformulan el himno de los policías chilenos y genera nuevos significados en el espacio académico discursivo, así como desvelan realidades aparentemente ocultas.

Por otro lado, en el México postrevolucionario se comenzaban a gestar grupos y movimientos artísticos impulsados por los pensamientos izquierdistas de renovación y lucha contra la explotación. Destacan personajes como José Clemente Orozco (1883–1949), David Alfaro Siqueiros (1896–1974), Diego Rivera (1886–1957), entre otros, que en las artes plásticas plasman los grandes ideales socialistas de la lucha proletaria y campesina y marcan la época con un fuerte mensaje político radicalizado. A igual que artistas ya mencionados en otras épocas, sus obras de algún modo funcionaron como un catalizador de cambio ideológico, así como un impactante movilizador de lucha social provocando más tarde el surgimiento de grupos sociales radicales. En Aguascalientes, durante la década de los veinte surgen dos agrupaciones —Grupo Cultural Racional y Grupo Cuadro Artístico de Emancipación Obrera— conformadas por obreros y maestros miembros de movimientos anarquistas —con corte magonista⁶— y socialistas. Organizaban eventos y festivales de teatro y poesía espontáneos —al estilo del futurismo de Marinetti y de Hugo Ball en el Cabaret Voltaire de Zúrich—, así como mítines políticos–educativos —cuasipromocionales de la cultura postrevolucionaria— en los que se compartían textos ideológicos que terminaban en festividad (Ribes y Horizonte Libertario en Camacho, 2009). Estos eventos efímeros de los grupos obreros tomaban lugar en las calles y presentaban una realidad tanto política como social, es decir reflejaban un grupo social organizado con demandas y expectativas para el grupo en control.

En la España sublevada en tiempos de la guerra civil (1936–1939) el arte toma un giro contrario al que hemos presentado hasta ahora. Con el fin de adoctrinar

⁶ Relativo al magonismo. Es un concepto utilizado para referirse a un movimiento de inspiración revolucionaria y anarcosindicalista dirigido por los hermanos Flores Magón —Ricardo y Enrique. Tenía sus bases en el Partido Liberal Mexicano (PLM) que compartía los ideales del anarco–comunismo de Piotr Kropotkin.

a la población, el Estado se sirve de todo medio artístico para generar propaganda, construye narrativas demagógicas para ensalzar al Estado mientras propone un enemigo —un otro— cruel y sanguinario (Álvarez, 2014). Es a partir del teatro callejero como se presenta un imaginario monstruoso de los insurrectos. En 1936 se origina el teatro de urgencias, al que el escritor y poeta español Rafael Alberti (1902–1999) definió como obritas rápidas, intensas–dramáticas, satíricas y didácticas, adecuadas a los pocos medios existentes y de breve duración con el fin de desprestigiar al enemigo y contraponerlo a personajes ejemplares (Alberti en Álvarez, 2014). Esta salida del teatro, del espacio institucional y especializado al espacio bélico —la calle—, representaba una reología del arte que de algún modo marcaba la insuficiencia de los espacios para acercarse a su público y lograr un objetivo claro de propaganda.

En Estados Unidos, durante la década de los treinta, el maestro y pionero Woodrow Wilson Guthrie (1912-1967) compone las primeras piezas musicales que más adelante serán conocidas como canciones de protesta. Woody Guthrie fue un luchador contra el fascismo y la explotación. Si bien sus aportaciones a la performance pueden ser pocas o nulas a simple vista, su contribución es de gran importancia. Podemos rescatar la creación de un estilo musical que terminará acompañando e inspirando manifestaciones sociales en todo el mundo —sobre todo en Latinoamérica—, la icónica frase escrita en su guitarra “This machine kills fascists” (esta máquina mata fascistas) que también inspirará todo un movimiento musical acompañado de acciones de desobediencia civil y la denuncia de incontables situaciones sociales y políticas en distintos países, que permitieron la aparición y producción de varias y distintas piezas, performances y poemas (Guthrie, 1977).

Entrada la segunda mitad del siglo XX se observa el crecimiento exponencial de pensamientos, gobiernos y tendencias izquierdistas, como la consolidación de la República Popular China bajo el mandato de Mao Zedong (1949–1976); el derrocamiento del dictador cubano Fulgencio Batista (1901–1973) en 1959 y toma del poder por Fidel Castro (1926–2016) el mismo año; la guerra de Corea (1950–1953) entre el régimen del norte (comunista) y el régimen del sur (democrático). Así

como su contraparte: la ley de supresión del comunismo en Sudáfrica (1950); el inicio de la Guerra Fría (1947–1989); la dictadura anticomunista (1942–1961) del dominicano Rafael Trujillo (1891–1961), entre otros. Es en esta fracturada época de postguerra cuando se hace evidente la imperiosa necesidad del cambio no solamente político, sino también social.

En el campo del arte las piezas comienzan a reflejar la crueldad y destrucción vivida en los últimos años. Las artes vivas —y entre éstas la performance— toman el papel estelar con sus enfoques destructivos enfatizando el uso del cuerpo como un elemento constitutivo o central de la pieza, ya sea como soporte, materia, forma, concepto o contenido (Solans, 2000). Tras la segunda Guerra Mundial y la labor de recuperación de obras perdidas y robadas, esta expresión artística que privilegia al proceso e idea como obra propone que el uso del cuerpo en el arte, o bien, como arte, tiene el potencial de reivindicar la vida humana y de algún modo regresarle un valor superior al de los objetos, dinero o poder.

Se comienza a explorar y criticar de manera explícita temas como la sexualidad, el racismo, feminismo, la guerra, etc. Aunado a esta creciente libertad, la ya mencionada salida del arte a la calle y la dominante necesidad de reapropiación de las ciudades, la expresión artística se alza como una vital herramienta de denuncia social y política. Se propicia el auge de una desobediencia civil cuasiartística, o bien, de acciones de resistencia poética.

Pensemos en la activista Rosa Parks (1913–2005), quien es conocida como “la madre del movimiento de los derechos civiles” por no haberse levantado de su asiento del camión —en señal de un cansancio que simbolizaba hartazgo y malestar social— reservado a los blancos cuando el chofer se lo pidió y la amenazó por no obedecer. Nuevamente, si bien esta acción no es una performance propiamente, debemos considerarla como un acto de resistencia poética, en el sentido de su carga simbólica. No es una acción aislada e individual, sino que es una acción de brutal oposición al orden y al poder. A partir de este hecho se desencadenan otras propuestas o formatos para la protesta.

En 1957, en Francia, se genera la organización revolucionaria de artistas e intelectuales conocida como La Internacional Situacionista (1957–1972), que tenía

el objetivo de superar la supuesta propuesta revolucionaria de las vanguardias de principios de siglo, así como cambiar el mundo y la vida cotidiana, soportados por las lógicas de producción capitalistas y las condiciones históricas del arte (López, 1999). Destacan sus acciones e intervenciones —inspiradas en el letrismo— callejeras que colmaron de mensajes revolucionarios las fachadas de las ciudades parisinas: “rent revolt”, “tous contre le spectacle”, etcétera.

En 1960 un grupo de activistas universitarios en Estados Unidos comienzan a realizar acciones públicas, como sentarse en restaurantes segregados hasta ser atendidos, dando origen al movimiento social conocido como “Las sentadas”. Las premisas de estas acciones esporádicas eran simples, sólo había que esperar a ser atendido o a ser atacado, probando así que la comunidad blanca era la que instigaba a la violencia (USHistory, 2008). Una vez más observamos que son las acciones de resistencia simbólica que acompañan a los grandes movimientos —marchas y protestas— las que de algún modo dotan de esta potencialidad performática a la colectividad organizada.

En 1961 nacen los viajeros de la libertad dirigidos por Martin Luther King (1929–1968) y James Farmer (1920–1999). Este grupo de activistas por los derechos civiles estadounidenses se dedicaba a realizar “peregrinajes” en autobuses por el sur de Estados Unidos, en señal de protesta y desafío contra las leyes de segregación (DuVernay, 2014). Esta forma de salir a la calle y mostrar inconformidad supone una extensión al carácter performático o social de las marchas. Podemos de algún modo contrastarlo con las “caravanas” automovilísticas (2020) organizadas por el grupo FRENA (Frente Nacional Anti-AMLO), en señal de protesta contra el mandato del actual presidente de México (2018–actualidad), Andrés Manuel López Obrador (1953). Por otro lado, estas primeras acciones de protesta pacíficas realizadas por los activistas de los derechos civiles se presentan como una opción aceptable de manifestación.

En 1963, con las persecuciones y la represión vivida en Vietnam, el monje budista Thich Quang Duc (1897–1963), en señal de protesta decide realizar una acción cargada de simbolismo, pero que lo llevó a la muerte. El 11 de junio se sienta en medio de una calle en Saigón y se prende en fuego a sí mismo, y sin emitir

ningún sonido espera su muerte. Esta acción, si bien no es considerada una performance, tiene el carácter simbólico artístico de una performance. Además de ser una protesta, era una denuncia a la indiferencia de las conciudadanas vietnamitas.

1968, año de consignas

La década de los sesenta fue un periodo de mucha agitación, culminando con los movimientos sociales estudiantiles y el auge del movimiento hippie. Tras casi veinte años de haber terminado la segunda Guerra Mundial, el conflicto bélico entre los dos ejes mundiales —socialismo y “democracia”— y las distintas guerras libradas en Oriente, África y Sudamérica, se produce un cambio de paradigma en las artes y los movimientos sociales. Las primeras tienden a una corporalidad mucho más agresiva de lo que se había visto en la mitad de siglo anterior, aparece un segundo manifiesto performático bajo un estandarte del cuerpo como medio para la destrucción de límites y estructuras sociales —accionismo, Fluxus y otras propuestas que colocan la mutilación y violencia como eje central—. Así los movimientos sociales apuntan en la misma dirección. Se proponen consignas claras para cada movimiento, acompañadas de distintas acciones y propuestas lúdicas. A partir de este momento la ciudadanía se ve inmersa, de algún modo, en el flujo del cambio social, del despertar.

En este periodo acontece el movimiento estudiantil de México (1968), el Mayo francés (1968), el movimiento social contra la guerra de Vietnam, las protestas del Black Panthers Party y la revuelta de Stonewall (1969) en Estados Unidos, la Primavera de Praga (1968), los movimientos sociales de marzo en Polonia (1968), el Otoño Caliente en Italia (1969–1970), los Cordones Industriales en Chile (1970–1973), el Cordobazo en Argentina (1969), la Asamblea Popular (1970) y revolución boliviana del 72, la revolución de los Claveles en Portugal (1973–1975) y muchas más sacudidas sociales.

En México se vivía un ambiente de insurrección que se manifestó no solamente en múltiples marchas y tomas de espacio público, sino también con la creación de documentales, murales —al estilo *live painting*— y acciones individuales

por distintos colectivos. Destacan la marcha del silencio el 13 de septiembre, en la que miles de estudiantes y profesores marchan en completo silencio con cinta adhesiva o algo para cubrirse la boca. La marcha bajo la consigna de diálogo público terminó con un discurso, el Himno Nacional que rompió el silencio y una procesión con antorchas. De igual manera, resalta la noche del 15 de septiembre, en la que los estudiantes organizan su propio grito de Independencia —en la Ciudad Universitaria—, que termina con una “noche mexicana” que podríamos comparar con un happening artístico (Barros, 2018). Por otro lado, los grupos artísticos pertenecientes al Salón Independiente (1968–1971), Salón de la Plástica Mexicana (1949) y al Taller de la Gráfica Popular (1937) realizaron diversas acciones. El Salón Independiente hizo un mural sobre las láminas que cubrían los restos de la estatua de Miguel Alemán. El artista Gustavo Arias Murueta (1923–2019) intervino el mural colgando una muñeca de la cual sobresalían hilos del vientre, representando a una de las víctimas de la represión del 28 de agosto. Por su parte, el Salón de la Plástica Mexicana organizó una muestra de arte en la que varios artistas intervinieron la parte posterior de sus obras, impregnándolas con las consignas estudiantiles o bien con frases de apoyo y soporte a las manifestaciones (Tibol, en Mantecón, 2014). Esta acción puede recordar a diversas piezas de la historia de las artes del siglo XX, sin embargo, mantiene un parecido con el acontecer del 8M de 2022 en el que diversas artistas del Centro Morelense de las Artes en Cuernavaca entraron al recinto e intervinieron con consignas el frente y reverso de distintas obras (Fernández, 2022).

En Estados Unidos se vivían diversas luchas, lo que provocaba un aire de insurrección en distintos sectores de la población. Tras las marchas pacíficas realizadas por Martin Luther King Jr. y su grupo, así como el asesinato al líder activista Malcolm X —El-Hajj Malik El-Shabazz— (1925–1965), la tensión racial aumentó provocando la organización de diversos grupos que terminaron por crear el partido de las Panteras Negras (1966–1982) bajo el mando de los universitarios Bobby Seale, Huey P. Newton y el activista político Eldridge Cleaver. El partido generó variadas propuestas y acciones, entre ellas se contaban programas de supervivencia, mítines políticos, acciones armadas, programas televisivos de

reivindicación y alimentación, entre otras. Destacan los programas de supervivencia y reivindicación en los que hacían labor social y protección a la ciudadanía vulnerable (Nelson, 2015). De igual manera destaca la premiación de los Juegos Olímpicos en México (1968), en la que Tommie Smith —medalla de oro— y John Carlos —medalla de plata— alzaron el puño con un guante negro —símbolo del movimiento de las Panteras Negras y del Black Power—, provocando que los expulsaran de sus equipos y de la villa olímpica. Esta acción es el origen de las posteriores muestras de "desobediencia" deportiva de la actualidad en que los jugadores se hincan durante el himno nacional, en solidaridad con distintos movimientos sociales. Por otro lado, el movimiento gay y los disturbios del Stonewall Inn (1969) desencadenaron una serie de acciones que desembocaron en el reconocimiento del orgullo LGBTQI+. Recordemos las acciones de Marsha P. Johnson (1945–1992), quien además de ser una agente de suma importancia para el incidente de Stonewall fue cofundadora del colectivo STAR (siglas en inglés para Revolucionarias Activistas Travestidas Callejeras), que participó activamente en las marchas realizando acciones lúdicas que reivindicaban las vivencias disidentes (France, 2017). A finales de la década los colectivos y grupos ambientalistas se reapropian de las sentadas en los árboles (*tree sittings*) como métodos de desobediencia civil.

En Chile, como en gran parte de los países latinoamericanos, se instauraron regímenes dictatoriales, lo que provocó una atmósfera de sublevación en todo el país. Durante la década de los setenta la tensión se incrementa y se comienzan a organizar grupos artísticos conformados por intelectuales y académicos que desean incidir en las polémicas nacionales por medio del arte, la intervención y toma del espacio público. Se rescata la acción titulada "Para no morir de hambre en el arte", (1979), en la que se realizaron múltiples acciones a lo largo del día en toda la ciudad de Santiago. Se llevaron a cabo pasarelas automovilísticas, publicaciones en periódicos, intervenciones a edificios públicos, propaganda e instalaciones de arte (Memoria chilena, 2004).

1989 cae el muro

La década de los ochenta se vio marcada por una constante tensión entre dos fuerzas políticas —socialismo y democracia— así como la oposición de los dos bloques mundiales —Estados Unidos y la URSS—. Aunado a esta tensión, en Latinoamérica se desatan las desapariciones forzadas, la lucha con el fascismo, resistencia al socialismo y severos bloqueos económicos. En Europa se vive la tragedia de Chernóbil, conflictos armados y la caída del muro de Berlín que marcará el comienzo de una nueva etapa social. En Asia se vive un gran cambio en el clima sociopolítico, lo que provoca gran inestabilidad y rebeliones contra la tiranía y la opresión de las fuerzas dominantes.

A principios de la década de los ochenta en Estados Unidos se comenzaba a gestar una variante del movimiento ecologista, que en aquel entonces estaba concentrado en las actividades antinucleares generadas por la creciente tensión de la Guerra Fría. Esta variante surgida en Boston y llamada Food not Bombs (1980) estaba conformada no solamente por ecologistas, sino anarquistas también. El colectivo realizaba acciones muy simples como la entrega de alimento a pobres, comidas en parques y calles, o bien, acciones un tanto más elaboradas que involucraban intervención a edificios mediante el grafiti de consignas o instalaciones de arte que contemplaban siluetas de muertos en las calles (McHenry, 2015).

En 1987 —un año antes de los juegos olímpicos— en Corea del Sur se organizaron diversas manifestaciones, marchas y protestas a lo largo del país para demandar un gobierno democrático. Estas acciones llevaron a una severa represión por parte de las fuerzas policíacas, sin embargo, se rescatan dos momentos que pasan a la historia. El primero es la famosa marcha por la paz y el segundo es el 18 de junio, día en que los trabajadores públicos se unen a las marchas, haciendo presencia a través de acciones lúdicas como lanzar papel higiénico a edificios (Fernández Liesa y Borque Lafuente, 2013).

Avancemos a 1989, un año de extrema catarsis, en el que ocurre un cambio de paradigma de gran relevancia. Termina la Guerra Fría y cae el muro de Berlín, que de algún modo simboliza el fin del conflicto entre los dos bloques mundiales dirigidos hasta ese entonces por Estados Unidos y la URSS.

Bien es sabido que el lado de occidente del muro contenía grafitis, por lo que uno puede suponer que artistas y peatones intervinieron parte de su ciudad. Esta acción puede asemejarse a las distintas intervenciones artísticas realizadas en la frontera México–Estados Unidos o bien a las pintas e intervenciones a monumentos y edificaciones durante las marchas de los últimos tres o cuatro años en México. De igual importancia se destaca lo lúdico del evento. A pesar de haber sido uno de los momentos decisivos del siglo pasado, el acontecimiento estuvo acompañado de júbilo y festividad; la toma del espacio público fue distinta a lo que hemos venido viendo y seguiremos viendo.

Por otro lado, en China ocurrieron dos acontecimientos que serían recordados por toda una vida. Tras la muerte del presidente Mao Zedong (1893–1976) China se enfrenta a un gran cambio sociopolítico. Se comienzan a instaurar reformas en las políticas de industria y campo, lo que agita el ambiente social, ya fuese por lo abruptas que fueron las reformas o por lo limitantes que fueron éstas. En este aire de agitación se comienza a ver por todo el país manifestaciones, huelgas y protestas de todo tipo, que terminaron con la intervención de las fuerzas armadas. Una de las protestas mencionadas tuvo lugar el 30 de mayo, en la plaza principal de Tiananmén. En ésta se construyó un monumento —con 10 pies de altura— llamado *La Diosa de la Democracia* (1989), sobre las puertas de la plaza y frente a la estatua del expresidente Mao (Hershkovitz, 1993). Esta acción representó no sólo un acto de insurrección política, sino una provocación social al uso destinado del espacio público. Esta manifestación fue consecuencia de lo vivido un mes antes cuando apenas comenzaban a tomar la plaza los manifestantes. En abril del mismo año las fuerzas armadas invaden la ciudad con tanques, con el objetivo de expulsar a todos los congregados. Es este momento en el que un ciudadano se opone a los tanques parándose frente ellos y bloqueando el paso (Thomas, 2006). Esta acción —que nuevamente recordamos no es una performance *per se*— recordada como “el hombre frente al tanque” o “el rebelde desconocido”, tiene un gran valor simbólico ya que presenta el impacto que un solo individuo puede hacer frente a la opresión, a la vez que muestra la pequeñez del humano como individuo y la necesidad de la colectividad.

1994, final de siglo

Durante el periodo de 1985 a 1994 México se enfrenta a una multiplicidad de discursos identitarios que buscan reivindicar la estética y la cultura disidente, *anormal*. Esta variedad discursiva que de algún modo abandona modelos sociales y políticos de pensamiento izquierdista busca desafiar los pensamientos tradicionales, del mismo modo que redefinir los que se han visto inmersos en las lógicas liberales. México se enfrenta a las manifestaciones LGBTQI+ y feministas, así como a luchas campesinas que darán pie a la conformación del Ejército Zapatista y las guerrillas guevaristas en el sur del país. Durante esta época el arte se torna aún más individual de lo que muchos podrían afirmar que ya era. La performance no fue una excepción, ésta comienza a mostrar los aspectos íntimos de la vida privada de los y las artistas. Explora la identidad y al ser individual como parte de una sociedad. Sin embargo, destacan acciones que conservan el tono crítico hacia la sociedad a través de sus propias vivencias, como fue el grupo Taller de Arte Fronterizo (TAF) (1978–1989) o la asociación entre el mexicano Guillermo Gómez Peña y la cubanoamericana Coco Fusco, durante los noventa (Navarrete Cortés, 2014). Si bien el movimiento zapatista comenzó como una guerrilla armada que no contemplaba el arte como una de sus armas, fue un precursor de un arte más consciente, así como de acciones colectivas y movimientos sociales en distintas partes del país, por no decir el mundo. Se rescatan varios llamados a la acción artística que buscan reivindicar y recopilar la labor producida por indígenas, mujeres y otros grupos disidentes.

Por otro lado, en Estados Unidos crecía la tensión entre los grupos sindicales y ambientalistas frente al gobierno y la globalización corporativa. Durante el último mes de 1999 y frente a la eminente cumbre del fin del milenio de la OMC, se desatan una serie de manifestaciones que terminan con la llamada “Batalla de Seattle” el 30 de noviembre. El movimiento estuvo conformado por distintos grupos de activistas y sindicalistas, se contaba con la presencia de anarquistas, zapatistas, ecologistas, etc., por lo que no hubo consigna clara más que la de detener el crecimiento globalizado de las corporaciones y modificar el libre mercado por un mercado justo.

El 30 de noviembre —día en que ocurre la batalla de Seattle— se llama a marchar hacia el lugar de reunión de OMC y tomar el espacio por medio de las sentadas — *sit-down strikes*— organizadas por los sindicalistas —esta acción puede recordar a las realizadas en 2020 tras la muerte de George Floyd, en las que diversos grupos de manifestantes deciden tirarse en el suelo en silencio en señal de representación de la represión y la brutalidad policiaca vivida en el país, y como muestra de apoyo a la causa de Floyd—. El mismo día los manifestantes entregan órdenes de aprensión civil para diversos funcionarios públicos, se *rayan* consignas y críticas en diversos establecimientos, se despliegan banners con críticas al libre mercado, organizan conciertos y se celebran cánticos de júbilo satírico (Oldham y Wilma, 2009).

1.4. Contexto

Actualidad de la marcha, protesta y performance social

La Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) decreta en el artículo 19 el derecho a la libertad de expresión, el cual estipula que “todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión” (UNESCO), que sin duda alguna incluye o debería incluir el derecho a la manifestación pública. Mientras que el artículo sexto (2013) de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (1917) decreta que “la manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de que ataque a la moral, la vida privada o los derechos de terceros, provoque algún delito, o perturbe el orden público ...” y el artículo noveno (1917) estipula: “no se podrá coartar el derecho de asociarse o reunirse pacíficamente con cualquier objeto lícito... no se considerara ilegal, y no podrá ser disuelta una asamblea o reunión que tenga por objeto hacer una petición o presentar una protesta por algún acto u autoridad”. Eso implica que todos se adhieran a los códigos constitutivos de la sociedad y, por eso mismo, que no haya crisis abierta del régimen. Es mediante

la participación activa o la ejecución de estos derechos humanos y constitucionales como nos reafirmamos como individuos, personas pertenecientes al aquí y al ahora de una sociedad —sus problemáticas y porvenir.

Sabemos que las manifestaciones públicas no se limitan a muestras de hastío, disgusto o sublevación, sino que también contemplan declaraciones de gozo, entusiasmo, etc. Pero qué ocurre cuando en efecto son expresiones de enfado —que suelen ser la mayoría— y que de algún modo terminan por incurrir en la violencia, agresión o bien alteración de un falso estado de paz que mantiene el *estatus quo* y que cubre la fachada de toda violación —ya no a los derechos y leyes, sino a los humanos, es decir a la ciudadanía—, cometida por el mismo Estado.

En la actualidad las manifestaciones, protestas y performances sociales son llevadas a cabo sin el abrigo de festividades tradicionales, conmemoraciones a la identidad, ceremonias religiosas, ferias de arte o bien fiestas de la soberanía —cabe hacer algunas excepciones, como la marcha *pride* (24 de junio al 3 de julio), la romería (12 de octubre), entre otras — como pudo haber sido el caso de muchas o varias de las manifestaciones anteriormente abordadas—. Esto significa que estas formas de expresión en su mayoría ocurren alejadas del marco protector de la ley, por lo que no estaría de más decir que pueden ser socialmente consideradas como actos revoltosos o incluso actos de vandalismo.

Es evidente que los movimientos sociales de hoy inciden en las faltas mencionadas anteriormente en el artículo 6 de la Constitución, pero también es cierto que según el artículo 19 de los derechos humanos las manifestaciones públicas forman parte de un derecho inalienable, por lo que la cuestión se torna en la siguiente: ¿Cuáles son los límites claros, o bien, los marcos legales a los que esa expresión se debe alinear? Es decir, ¿cuáles son o deberían ser las limitaciones y regulaciones que reglamentan a las manifestaciones sociales de hoy?

Inicialmente podríamos suponer por la gran cantidad de encabezados y comentarios de ciertos sectores de la ciudadanía que las limitaciones de las manifestaciones sociales radican en el privilegio otorgado a lo material —propiedad privada y pública que va desde negocios hasta monumentos y fincas ocupadas por funcionarios públicos—. Este primer acercamiento nos puede regresar a las

primeras propuestas performáticas del siglo pasado en las que la idea original era cuestionar la función de los espacios institucionales, los espacios legitimadores de prácticas y procesos de significación, o bien a las ideas de la segunda ola performática generada en la segunda mitad del siglo XX, que ponía en cuestión el privilegio de los objetos por sobre los humanos. El periodista e investigador de la UNAM Edgar Corzo Sosa (1965) propone —entre otras cosas— en su artículo “Derecho Humano de manifestación pública. Limitaciones y regulaciones” (2015) que ese derecho no debe perturbar el desarrollo *normal* de *nuestra* vida diaria. Pero ¿qué es normal?, ¿para quienes es normal? Y ¿a qué se refiere cuando dice nosotros?, así como la cuestión ¿quiénes están o estamos incluidos en ese nosotros?

Por otro lado, el doctor Edgar Corzo nos recuerda en el mismo artículo las pérdidas económicas sufridas por daños a inmuebles a partir de las manifestaciones, así como la frecuencia en que éstas toman lugar, resaltando de este modo los *alarmantes* números de pérdidas económicas y la cantidad de manifestaciones. Sin embargo, parece que el doctor Corzo olvida subrayar la cantidad de vidas perdidas o perjudicadas por las injusticias que dieron origen a esas manifestaciones. ¿Será porque estas vidas no tienen un valor económico aparente y por eso son desechables, o quizá porque estas vidas no forman parte del nosotros previamente estipulado?

Tomemos como ejemplo los siguientes casos: la colectiva chilena LasTesis, el colectivo artístico —conocido por muchos como el colectivo antifa⁷— Indecline en Estados Unidos y la movilización de mujeres del 8M en México.

⁷ Reducción lingüística del concepto antifascista, el cual se refiere a un movimiento de izquierda surgido en la década de los veinte, tras la fundación del partido nacional fascista de Italia, bajo el mandato del dictador Benito Mussolini. Sostiene pensamientos ideológicos similares al anarquismo, comunismo, socialismo y sindicalismo. Véase también *Fascism and dictatorship. The Third International and the problem of fascism.* (1979) de Nicos Poulantzas.

Tres miradas claves para la comprensión del fenómeno de la performance social

Colectiva LasTesis

El colectivo feminista, o mejor, la colectiva chilena *LasTesis*, surge en Valparaíso, Chile, en 2018, a partir de la creciente violencia contra la mujer, no solamente en Chile sino en toda Latinoamérica y el mundo. De igual manera, surge de la imperiosa necesidad de denunciar los crímenes contra los cuerpos femeninos y disidentes. Proponen un esquema de protesta y denuncia distinto al que venían trabajando las demás colectivas latinoamericanas, así como los demás grupos civiles que salían a las calles con consignas. La agrupación conformada por cuatro chicas de Valparaíso —Sibila Sotomayor, Dafne Valdés, Paula Cometa y Lea Cáceres— coloca la lucha social no sólo en el espacio público, también en el espacio académico. Plantean una amalgama entre las consignas públicas y la teoría feminista.

En una mesa de dialogo celebrada en Guadalajara, Jalisco, el pasado 25 de marzo del 2022, explicaban cómo se creó la colectiva y señalaban que tras diez años de trabajo escénico realizado por Sibila y Dafne cayeron en cuenta de la necesidad de cambiar el paradigma social por medio de la metáfora, la reivindicación corporal y la citación de textos académicos que puedan fortalecer el discurso social a la par que resignifican el espacio académico —institucionalizado— y el espacio público—dueño de lo lúdico y las lógicas de producción social—. A partir de esta necesidad comienzan a trabajar su primera performance *Un violador en tu camino* (2019), con el apoyo de sus compañeras “la Cometa” y Lea. Esta primera performance —señala Sibila— toma como propuesta académica la tesis del libro *Calibán y la bruja* (2004), de Silvia Federici, la cual plantea el cuerpo de la mujer como un ente que habita en completa resistencia, un espacio de acumulación histórica —tradicción, simbolismo, etcétera.

La performance del *violador en tu camino* (2019) consistió en la presentación de una “danza” acompañada por un cántico de denuncia. La danza presentada involucró no sólo a las cuatro *artivistas* sino a todas las participantes de una marcha que las acompañaban. Durante la performance Sibila, Dafne, Lea y “la Cometa”

tenían unas vendas colocadas sobre los ojos, lo que en primera instancia habla de la desaparición forzada y la muerte de miles de mujeres, pero que en un segundo momento simboliza el acompañamiento y apoyo de todas las mujeres “a las que ya no están”. Acompaña esta coreografía un cántico, una canción de denuncia que fue compuesta a partir de la resignificación de términos y la intervención a la letra del himno de los “pacos” —el cuerpo policiaco—. Destacan frases como “la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía”, “el violador eres tú, los pacos, los jueces, el Estado”, “el Estado opresor es un macho violador”; de igual manera, sobresalen acciones en las que señalan a quienes tienen enfrente o bailan mientras reclaman los comentarios en los que se les culpa a ellas.

Tras esta primera llamada a la acción, LasTesis han seguido trabajando diversas performances y textos académicos, como un manifiesto de siete puntos sobre la violencia, el aborto, la paridad, etc. En marzo del 2021 publicaron su primer libro, titulado *Quemar el miedo* (2021), en el que enuncian diversas demandas feministas a través de diálogos, discusiones y preguntas. Sibila señala, en una entrevista realizada por Andrea Aguilar Córdoba para el medio de noticias digital Anadolu Agency (AA), que ellas encontraron en la literatura otro espacio para seguir proclamando las demandas feministas, así como otro soporte para la performance. Por otro lado, en el marco del Día Internacional de la Mujer del 2021 realizaron otra performance, en la que acompañadas por 150 mujeres que vestían túnicas de colores y al ritmo de música electrónica, enunciaron diversas denuncias sobre la violencia sistémica. Después del éxito de su primera performance la colectiva se lanzó a una gira mundial en la que han estado realizando diversas performances con artistas de cada localidad que visitan, tratando las realidades de las mujeres no solo en su país, sino en el mundo (Aguilar, 2021).

La colectiva chilena presenta en sus performances, por medio de cifras, citas, datos y metáforas, el desarrollo normal de las vidas cotidianas, señalado por el doctor Corzo en sus limitaciones a la manifestación. Se reapropian del espacio público con el objetivo no solamente de emitir denuncias, demandas y reclamos, sino con el fin de colocar sobre la mesa y reflexionar sobre lo rota que está la supuesta normalidad en la que vivimos.

Colectivo Indecline

El colectivo Indecline nace en 2001 con la intención de denunciar y atacar los problemas más importantes que una nación enfrenta, es decir sus dirigentes —the decision makers—. Esta agrupación está conformada por personas de todo tipo, artistas de grafiti, performers, documentalistas, fotógrafos, diseñadores gráficos, trabajadores de todos los campos, activistas y rebeldes de tiempo completo, que concentran su actividad en las injusticias políticas, sociales, económicas y ambientales, realizadas por los gobiernos del mundo, no sólo el estadounidense.

Tras varias acciones realizadas a lo largo de veinte años, Indecline lleva a cabo una de sus obras más ambiciosas e importantes. La creación de un documental —*Side Hustles* (2022)— que registra todas las acciones realizadas en Estados Unidos durante el último año de mandato del presidente Donald John Trump (2017–2021).

Entre estas acciones se encuentran la instalación de arte en D.C., que consistió en ‘esconder’ huevos de pascua que contenían sobres de Qool–Aid con la imagen intervenida, mostrando así a la icónica jarra de agua del logo con el gorro del famoso asaltante al capitolio el 6 de enero del 2021, así como la gran letra ‘Q’ al inicio de Qool–Aid, con el diseño de la bandera estadounidense haciendo referencia al grupo supremacista Qanon. La intervención a espectaculares como el de Mississippi, donde modifican el mensaje: “Worried? Jesus offers security.” (¿Preocupado? Jesús ofrece seguridad) por el mensaje: “Worried? Plan parenthood offers abortions.” (¿Preocupado? Planificación familiar te ofrece abortos). O el de una carretera donde escriben “Fuck those killer cops. Justice for George Floyd.” (A la mierda con esos policías asesinos. Justicia para George Floyd), entre otros. También la intervención del 8 de julio de 2021 en la que a una reconocida estatua de Jesús en Arkansas le ponen un letrero de más de 60 pies que leía “God bless abortions” (Dios bendiga los abortos). O la acción titulada “The last ride” (el último viaje), en la que viajan por varios estados montándose en trenes, mientras le dan un funeral a las cenizas de un amigo —*Aware* (1981–2021)—, disparándolas con resortera cada vez que el tren pasaba por las ciudades (Indecline, 2022). Asimismo,

aunque no mostrado en este documental, han realizado varias performances en las que personifican personajes políticos y salen a las calles o lanzan campañas para recaudar fondos, o la conocida acción “Hate breed” (2019), también conocida en los medios como “Dog–Walking”, en la que ciudadanos sacan a ‘ pasear’ como perros a hombres blancos usando la famosa gorra ‘MAGA’ —pieza que recuerda la obra *Mad dog* (1994) del accionista ruso Oleg Kulik—, por nombrar solamente algunas de las acciones realizadas en estos últimos años.

Este documental es de suma relevancia ya que pone en tela de juicio las limitaciones y regulaciones de las que se hablaba con anterioridad. ¿Qué ocurre cuando el grupo en el poder realiza las manifestaciones y cuando es un grupo oprimido?

El documental comienza mostrando cómo el expresidente Trump hace un llamado por redes sociales —Twitter— para que el día 6 de enero del 2021 se llevara a cabo una gran protesta frente al capitolio en Washington D.C. El twit realizado el 19 de diciembre del 2020 decía lo siguiente: “Big protest in D.C. on January 6th. Be there, will be wild!” Como sabemos, esta convocatoria que se inició con el mitin Save America terminó con el asalto al capitolio. Sin embargo, al ser una manifestación dirigida por el grupo en el poder, es decir, el grupo el cual podemos suponer forma parte del ‘nosotros’ mencionado por el doctor Corzo en sus limitaciones y que incluye al *estatus quo*, no sufrieron la represión que normalmente sufren otras manifestaciones. Esto debido a que ese ‘nosotros’, que excluye a la mayoría, convirtiéndola en un ellos —extraños, anormales y enemigos—, forma parte del grupo que sostiene la ‘normalidad’ de las cosas. Mientras que el grupo de ‘ellos’ — como es el colectivo Indecline— forma parte de un grupo sedicioso que actúa para destruir la paz. Las acciones del colectivo y la situación a la que atacan muestran cómo es que opera esta limitación del nosotros y lo normal en el derecho a la manifestación.

8M en México

El 8 de marzo se conmemora el Día Internacional de la mujer Trabajadora, ahora conocido sólo como el Día Internacional de la Mujer. Este día, más que ser una

celebración, busca ser un recordatorio de la lucha de las mujeres y su papel en la sociedad; de igual manera, busca ser un día de reivindicación de la lucha por la paridad de género.

El movimiento feminista del 8 de marzo tiene su origen en los movimientos sufragistas de mediados del siglo XIX, o bien, poco antes, con la Revolución francesa de finales del siglo XVIII, sin embargo, se reconoce que no es un movimiento que haya surgido por el mismo ímpetu *per se*, sino que surge por la creciente violencia sistemática que han sufrido las mujeres. El movimiento que acompaña al paro efectivo del 9 de marzo en México ha tenido distintas formas de manifestación, así como distintas consignas, pero siempre manteniendo la misma demanda central: la reivindicación de la igualdad de la mujer y la denuncia de la opresión y violencia sistémica vivida por las mujeres.

El movimiento del 8M toma fuerza en México tras el llamado *macro 8M* del 2019, cuando se convoca por primera vez a un paro nacional, demostrando de algún modo lo que sería la ciudad, la vida o bien la cotidianidad sin la presencia de las mujeres. La coreógrafa, danzante y maestra de Cuerpo y materia en la Licenciatura de Arte y creación del ITESO, Gina Gastelum, señala en una entrevista que a partir de esta macro manifestación el movimiento ha visto nuevas formas de vida. Durante esta marcha se erige la primera antimonumenta frente al Palacio de las Bellas Artes en la Ciudad de México. Esta edificación es un símbolo de resistencia y memoria, es una llamada a la acción, así como una conmemoración a todos los nombres de las que ya no están, recordando las consignas “Si un día te dejo de nombrar, vas a desaparecer totalmente” y “Ni una más” (Buerón, 2020). La construcción de la antimonumenta tuvo una duración de dos horas y se realizó a la par de la marcha. Posteriormente se construye la segunda antimonumenta en el Estado de México, el 25 de noviembre del 2019, por todas las familias de las víctimas, y un año después se construye la tercera en la ciudad de Guadalajara, en la Plaza de la Liberación.

La marcha del 2020 vio la creación de una red tejida, que seguramente pertenece al trabajo realizado por la colectiva de artistas feministas, Hilos (2020). Esta acción de la colectiva Hilos, titulada “Sangre de mi sangre” (2019) consiste en la creación de una gran red colaborativa que trabaja materiales textiles con la

intención de generar un gran tejido color rojo como metáfora de toda la sangre derramada por mujeres a partir de la violencia y desaparición forzosa que sufren de manera cotidiana (Colectiva Hilos, 2020). Por otro lado, el mismo año en la Ciudad de México, se realizó una intervención a la Fuente de Diana la Cazadora, en la que se pintó el agua de color rojo representando la sangre de las mujeres mexicanas.

Ahora las marchas del 2021 vieron la creación de diversos murales creados por una variedad de grupos feministas. Entre los más destacados están el de “Sorora imparable” (2021) que forma parte del proyecto *Flores que no se marchitan* creado por Mc Lancaster, Mone Argumedo y Karen Mora, y “No se murieron, se hicieron millones”, creado por la red YoVoy8DeMarzo. Siguiendo este impulso creador, se realizaron conferencias y mesas de diálogo en espacios virtuales, así como intervenciones a diversas zonas de la ciudad. La marcha más reciente del 2022 incorporó acciones corporales de carácter simbólico como el alza del puño como una seña de cuidado y protección, y la entrega de flores a las mujeres del cuerpo policiaco.

2. Desarrollo

2.1. Sustento teórico y metodológico

Tiempo

En esta sección reflexionamos entorno al elemento temporal histórico y efímero de la performance, su salida a la calle y su fugaz duración.

El abandono o, quizá, desprendimiento aparente del seno institucional, no solamente representó la reapropiación de distintos espacios —calle, establecimientos, ciudad, cuerpo, objeto, etc.— sino también la movilidad del mismo arte —aunque quizá el término liquidez de Bauman le haga más justicia que el de movilidad. El filósofo alemán Boris Groys (1947) habla de la reología del arte como el estudio de un fenómeno —arte— que ha entrado en el flujo del tiempo, ergo, se ha vuelto fluido. Hace gran énfasis en que no debemos confundir esta fluidez misma del arte con la representación del flujo artístico, es decir, que no debemos confundir

la característica —fluidez, liquidez— viva propia del arte con la transitoriedad —temporalidad— propia del devenir humano. La fluidez del arte se refiere al carácter evolutivo del proceso y espacio del mismo, mientras que la transitoriedad habla del cambio expresivo del arte, por ejemplo, los movimientos artísticos.

Para fines prácticos se abordará de manera breve y concisa la fluidez del arte desde su carácter procesual y espacial. Boris Groys señala que el arte, al toparse con los límites técnicos de su proceso creativo y espaciales de su presentación, encuentra la manera de insertarse en nuevas lógicas productivas y escénicas. Pone como ejemplo las obras suprematistas del ucraniano Kazimir Malevich (1879–1935) —*Cuadro negro* (1915), *Cuadro rojo* (1915) y *Blanco sobre blanco* (1918)—, para hacer notar el flujo material de la obra, así como la idea o concepto detrás de ella que debe morir y tornarse polvo para servir de inspiración y realidad a los que siguen. Plantea la necesidad de vida y movimiento en el arte. Pone en tela de juicio la pregunta ¿si el arte como idea está siempre en movimiento y siempre adaptándose, por qué las propuestas son siempre las mismas y las instituciones que las albergan también?

La performance “materializa” la respuesta tomando lugar en el espacio público, interviniendo la estaticidad de las vidas cotidianas, adaptando nuevas propuestas al tiempo–espacio particular en que toma lugar. La performer y teórica brasileña Eleonora Fabiao (1968) explica en su ensayo “Performance y precariedad” (2019) que la performance es movilidad permanente en el movimiento mismo y que es a través de éste como se impide la cristalización estática de la duración de un acontecer. Por verlo de otro modo, el tiempo en la performance se vuelve el espacio y la acción, se vuelve un escenario que captura y libera el accionar, la práctica y las ideas

Manifestación

Este apartado se propone ofrecer distintas aproximaciones a los movimientos sociales y manifestaciones, con el objetivo de plantear un piso sobre el cual ver las performances sociales como parte de estos movimientos.

Los grupos sociales construyen el mundo con los imaginarios compartidos, es decir, forman una versión acordada del mundo que habitan, así como de los acontecimientos humanos de los que forman parte. De este modo los movimientos sociales han y seguirán evolucionando y adaptando nuevas y diversas expresiones.

El sociólogo e historiador estadounidense Charles Tilly (1929–2008) señala que los movimientos sociales son la única forma de contienda política y uno de los pocos vínculos de participación ciudadana. Por lo demás, postula que las manifestaciones son una estetización teórica de diversos términos utilizados para referirse a los procesos de un movimiento social (Barreto, 2013). Esto es, que las acciones que articulan y conforman los diversos movimientos sociales, y a los que coloquialmente nos referimos como marchas, manifestaciones e incluso mítines, forman parte de los procesos que constituyen el todo de una manifestación social. Esta primera aproximación abre la reflexión para contemplar a la performance como una de estas acciones que forman parte del todo, una especie de imagen del mundo compartida.

Por su parte, el sociólogo mexicano Mario Alberto Velázquez define los movimientos sociales como procesos simbólicos de desafío a la autoridad por parte de los ciudadanos (Velázquez, 2009). Estos desafíos, o desobediencia simbólica, muestran una organización civil que trasciende grupos particulares, ya que detrás de las acciones hay un simbolismo que no pertenece a grupos específicos, sino a las personas que conforman no sólo uno sino diversos grupos. Nuevamente aparecen los imaginarios colectivos como forma de habitar y coexistir con un mundo concebido. Las acciones y performances se tornan una herramienta más para poder relacionarse, habitar, o bien, insertarse en el mundo y su devenir.

Espacio

Este apartado se propone descodificar y reflexionar el uso y de algún modo la reapropiación espacial por medio de la producción performática.

El espacio como elemento intrínseco a la performance puede aparentemente ser comprendido con facilidad, sin embargo, al ser ésta un arte inherentemente social y público, la construcción de este elemento o concepto se complica. Antes de

dirigirnos a la construcción de uso de este concepto respecto de las artes performáticas se deberán desvelar algunas cuestiones que por algún tiempo permanecieron ocultas e inclusive usurpadas por distintas lógicas epistemológicas. ¿Cómo se construye un espacio? ¿Es éste regido por el lenguaje (usos incluidos), o bien, es el mismo espacio el que rige sus usos?

Habitualmente, cuando se piensa en espacio se entiende éste desde las lógicas matemáticas —euclidianas—, las bases arquitectónicas, las producciones políticas, o bien, en ocasiones puede este ser entendido desde sus orígenes filosóficos o mitológicos —cosmos—. Para fines prácticos de este trabajo economizaremos las reflexiones referentes a las lógicas matemáticas y mitológicas para decantarnos en la triada lógica: artísticas, políticas y sociales.

Lefebvre (1970) señala que el espacio es un topos de encuentro en el que se privilegia el movimiento, la catálisis y la convivencia, sin las cuales no caben otras posibilidades más allá de un espacio dado (Lefebvre, *La revolución urbana*, 2022). Explica que el espacio engloba no solamente al objeto en tanto a recinto o arte —código de representación espacial—, sino también la producción y reproducción social, así como las lógicas de un orden espacial y humano, impuestos por los roles de poder, y éstos a su vez dictados por conocimientos, signos, códigos e historia o bien, arte, política, filosofía e historia.

Para entender mejor esta idea seguiremos la propuesta espacial (1965 a 1974) desarrollada por Henri Lefebvre (1901–1991), en donde el espacio es constituido por lo que él denomina una dialéctica espacial, la cual incluye prácticas espaciales, representación del espacio y espacio de representación.

Bien, en el pensamiento lefebvrino el espacio es un proceso de producción humana que contempla los campos físicos, sociales y mentales, dando pie así a una dialéctica triple entre la representación del espacio, que se refiere al espacio conceptual donde habitan los significados (signos, códigos de ordenamiento espacial, administración del espacio, etc.), el espacio de representación que alude al medio imaginario dentro de lo material —las posibilidades y lógicas materiales del espacio— y las prácticas espaciales, que son las experiencias materiales, relacionadas con las redes de flujo y economía —las realidades cotidianas y

urbanas—. Podemos pensar esta dialéctica como un diálogo entre el espacio concebido (representación del espacio), el espacio percibido (prácticas espaciales) y el espacio de lo vivido (espacio de representación) (Lefebvre, 2013). El espacio de lo vivido es en el que convergen y adquieren cohesión los otros dos espacios — concebido/físico y percibido/mental—, haciendo de éste el espacio social, es decir, el espacio de producción.

Es de este mismo topos relacional del que las fuerzas sociales, económicas y políticas —estatales y nacionales— se sirven para instrumentar herramientas de pensamiento —signos y códigos identitarios—, así como medios de control y poder, ergo dominación. Así el espacio social se ve inmerso en una serie de relaciones y ordenamientos que delimitan lugares específicos para distintos y muy diversos acontecimientos en los que no se tolera ni obstáculos ni resistencia. Se trata de un espacio simbólico delimitado por la producción social: negocios, familia, entretenimiento, identidad nacional, etc., y éstos a su vez están determinados por el sexo, la edad, trabajo y funciones sociales jerarquizadas (Lefebvre, 2013).

Ahora, esta dialéctica espacial conforma lo que conocemos como espacio público, el cual alberga una amplia multiculturalidad ergo, identidad. Lefebvre nos presenta la calle como el mayor referente del espacio público, siendo ésta donde se presenta de manera más vistosa la expresión de identidad, sin embargo, la bina calle e identidad representa un problema y una doble dimensionalidad. Primero, la calle como un problema, se refiere a ésta como un espacio de resistencia a todo lo que engloba el espacio *per se*, así como de oposición a los instrumentos y medios de dominación, y segundo, su doble dimensión, en la que se comprende la apropiación festiva de la calle y la reapropiación o recuperación del espacio urbano cultural por medio de actos de resistencia.

La apropiación festiva de la calle supone en un primer momento el ejercicio del derecho a la ciudad, y en un segundo momento una lucha social para la apropiación y participación política en el espacio (Lefebvre, 2020). El derecho a la ciudad de Lefebvre en torno a la calle se refiere a la recuperación de espacios públicos que se han visto inmersos en las lógicas capitalistas y que ya no dan lugar a la celebración, la creación, el encuentro y la vida urbana esencial en el acontecer

identitario del humano. Mientras que la lucha social se refiere a la recuperación lúdica del espacio callejero que se ha comenzado a privatizar bajo un estandarte mercantil, convirtiendo de este modo el derecho a la ciudad en un manifiesto de movilización callejera, que se apoya de todos los medios posibles —marchas, protestas, performance, etcétera.

Ahora, el problema de la calle como topos de enfrentamiento se vincula con la recuperación del espacio y los actos de resistencia —en este caso manifestaciones y performances— con los que procederemos a cerrar este apartado del espacio. En la calle se es espectáculo y espectador, así como también se es actor y performer. La calle es aquiescente, desorden y espacio de manifestación que se apodera de espacio-tiempo. Este espacio supone convergencia, encuentro y reconocimiento, así como confrontación de diferencias. Es un lugar de deseo y desequilibrio permanente, así como de lo imprevisible y lo lúdico. En él, la sociedad se inserta por medio de procesos de producción social que buscan resignificar el hábitat de los usuarios, reconocer las implicaciones y limitaciones físicas, percibidas y más aún políticas a las que las fuerzas de dominación han adherido el mismo hábitat social. Se presentan de este modo los actos subversivos, la resistencia y desobediencia civil, con el fin de acabar con la dominación y reapropiarse de un espacio público.

Cuerpo y colectivo

En este apartado se analiza el cuerpo como un espacio de creación colectiva y resistencia, extrapolando algunas ideas del apartado anterior y apoyándose en la idea del cuerpo como terreno y topos de resistencia en el pensamiento del accionismo vienes según la historiadora española Piedad Solans (1954).

En el *Accionismo vienes* (2000) Solans establece el cuerpo como un topos de transgresión que debe ser liberado del control social. Afirma que nuestro cuerpo y sus limitaciones son producto de una cirugía lentísima de la cultura y la política —yo me permito agregar la economía de manera similar a Lefebvre—. Nuestros cuerpos se han vuelto mercancías y objetos de control, superficies materiales sobre las que las fuerzas de dominación tienen poder. Se nos ha dicho cómo actuar, qué

podemos y qué no podemos hacer, así como lo que podemos ser o no, llegando a un extremo en que se nos ha dicho cómo habitar nuestros propios cuerpos, provocando una relación casi ajena con éstos. Esta vivencia de nuestros cuerpos ha resultado en una falta de identidad con él, similar a la falta de identidad con una ciudad —espacio urbano y social— controlada por fuerzas de dominación ajenas a la producción social.

Solans propone el cuerpo del accionista como un campo de acción, o bien, como la cohesión de la bina espacio percibido y espacio vivido. Esto es, enuncia el cuerpo como la zona de diálogo donde transcurre una liturgia dramática o trágica que desgarrar la imagen percibida y construida por las lógicas del poder, mediante el enfrentamiento del quien realmente somos para construir el nuevo cuerpo humano. Solans agrega un relato del accionista vienes Otto Mühl, en el que explica este proceso de la siguiente manera: “Sólo cuando esta basura sea eliminada será posible existir como hombre libre” (Mühl en Solans, 2000).

El cuerpo entonces se encuentra habitando entre la dualidad destrucción y creación, una zona donde juega con los límites de lo prohibido y lo permitido. Esta vivencia corporal de tolerar lo intolerable —dolor, emociones abrumadoras, violencia, etc.— se ve plasmado en el hábitat del humano, es decir, en el ser y su ciudad. Solans explica esta vivencia como la adquisición de poder, pero un poder superior al ejercido por las fuerzas de dominación. Se trata de un poder que recupera lo propio a la par que se apodera de los espacios públicos manifestando su dolor y haciendo visible lo invisible. Es entonces que el cuerpo se presenta como un espacio de resistencia, con el potencial de ser subversivo, festivo, desobediente o lo que se necesite.

Esta idea del cuerpo individual discrepa de un concepto ulterior como puede ser el cuerpo colectivo, ya que necesita destruir quien es para poder reconstruirse a sí mismo. Este cuerpo aparece presentado principalmente en las propuestas artísticas que giran en torno a la figura de un genio creador y no de una colectiva impulsada por la persecución de un bien superior al individuo.

Ahora, el corpus colectivo se relaciona de manera directa con el concepto de identidad social, que para el psicólogo británico Henry Tajfel (1919–1982)

representa la noción de unión individual con un grupo social. Esa unión se genera a partir de la percepción de uno frente al grupo, la consciencia de pertenencia a ese grupo y el afecto presentado hacia éste. Sin embargo, Mercado y Hernández (2010) argumentan que no es suficiente la adscripción a un grupo para formar parte de él. Señalan —apoyándose en Gilberto Giménez (1996)— que es necesario que los sujetos internalicen los significados colectivos para que éstos les permitan aprender una cultura, o bien, un *modus operandi* frente a la sociedad. Así la formación de esta identidad y corpus colectivos depende de su contexto social y éste a su vez de la reivindicación del cuerpo individual.

Bien, más que buscar la unión, la función de esta identidad o corpus colectivo se presenta como la necesidad de construcción y expresión social, así como la reapropiación del espacio público, sobre todo de su carácter callejero —la calle—. Así pues, se presenta entonces la función social de la identidad colectiva como un medio abstracto de apropiación simbólica de los espacios sociales. Esto quiere decir que la formación de colectivos dentro de un espacio público determinado construye comunicaciones especializadas que generan rupturas en los discursos propuestos por las fuerzas de dominación, provocando una diversidad de espacios sociales y colectivos identitarios en el espacio público. Volviendo necesaria la unión de sujetos con ideales, metas, características, etc., similares para romper con las narrativas dominantes y, así, en la fractura social dotar de nuevos significados los espacios de convivencia.

El corpus colectivo se presenta como una necesidad de romper las narrativas dominantes y generar espacios de convivencia pública.

2.2. Desarrollo, reflexión y análisis

La performance como herramienta de la manifestación social

Como hemos podido ubicar en la aparentemente extensa sección de antecedentes, el uso del cuerpo y las acciones lúdicas con carácter performativo o artístico han acompañado de manera regular a todos los grandes movimientos sociales, desde las huelgas y revoluciones del siglo XIX hasta las protestas y marchas del siglo XX,

pero ¿cuál es el nuevo paso que se ha dado en lo referente a la movilización social? Bien, al analizar algunos casos de las actuales manifestaciones he encontrado que la performance se ha asegurado un lugar dentro del vaivén social. Aparecen grandes exponentes a lo largo del mundo, que trabajan el cuerpo como soporte principal, si no es que esencial, para las consignas de las diversas luchas sociales. Entre ellos destacan la colectiva chilena LasTesis (2019), el colectivo estadounidense Indecline (2001), el colectivo y banda de punk feminista rusa Pussy Riot (2011), el colectivo y banda punk feminista mexicana Las Hijas de Violencia (2012), el colectivo ruso Voiná (2006), entre otras. Por otro lado, surgen y crecen movimientos sociales que incorporan la performance corporal y sus nuevas vertientes, como herramientas para la lucha, por mencionar algunas: el ya famoso 8M (8 de marzo, Día Internacional de la Mujer), la lucha antiespecista, Black Lives Matter o el movimiento Hands up don't shoot, la lucha por las vidas trans, la celebración del Pride (LGBTQI+), entre muchas otras.

Bien, antes de adentrarnos a la manera en que la performance se ha ido incorporando y ganando terreno en el campo de la manifestación, considero importante hacer un breve paréntesis en el cual haré una regresión a la primera parte de esta investigación —“Un recorrido por la performance. El arte acción en Guadalajara” (2021)—, para partir del nuevo hecho performático. Si recordamos, en la primera parte de la investigación se desveló de qué manera la performance —por lo menos en el área metropolitana de Guadalajara— se ha estado construyendo a partir del 2010 en adelante.

La performance en Guadalajara está mirando más allá del cuerpo, se están explorando distintos campos de acción, así como composiciones artísticas donde se yuxtaponen lenguajes artísticos de distintos indoles proponiendo nuevos modelos de creación performática... Gran parte de las propuestas performáticas de hoy se enfocan en lo procesual, es decir son piezas que consisten en la reconstrucción y reformulación continua de la misma pieza esto es, que son obras de larga duración o bien, duración indefinida y que, a lo largo del proceso, la participación y distintos factores externos, las obras tienden a tener evoluciones metamórficas de lenta

graduación, lo que permite experimentar en distintas etapas las acciones de la performance... (NIA Ruiz, 2021).

Partiendo del hecho de que la performance ya no solamente se construye partiendo o teniendo el cuerpo como centro de la obra, como fue después del segundo manifiesto performático de los sesenta o como es fácil contemplar en las obras de los accionistas y hacedores de los setenta, sino que ha estado evolucionando y contemplado otros medios para su creación. Sería justo decir —entonces— que las acciones más lúdicas y de menos rigor investigativo —pero de gran carga simbólica— que toman lugar en las manifestaciones pueden o deben ser consideradas como parte de estas performances sociales.

Ahora, para entender esta evolución y estas acciones lúdicas pero cargadas de simbolismo, quizá sea más fácil plantear algunos casos, así como reflexiones y fragmentos de entrevistas. Comencemos por entender de qué manera es que la performance al entrar en el hecho del movimiento social ha incorporado otros medios de creación y producción provocando un desprendimiento del cuerpo como el terreno de límites, pero a su vez creando un nuevo topos de interacción social. El pasado viernes 25 de marzo 2022 la colectiva LasTesis llevó a cabo, en el Foro de Arte y Cultura de la ciudad de Guadalajara, un híbrido de una video-performance, una intervención de arte digital y una performance. En ésta presentaban la aclamada y célebre canción “Un violador en tu camino”, al tiempo que, a través de imágenes, textos, citas y videos, jugaban con el espacio digital creando de este modo un collage interactivo. Cada vez que comenzaba a correr el video una de ellas —Dafne Valdés— se paraba frente al proyector prestando su cuerpo como otra pantalla mediante la cual personificaba a todas las chicas desaparecidas. Este caso puede presentarnos —de manera simplista si se quiere— de qué manera es que esta expresión artística ha ido modificando y transformando sus formas y lógicas productivas con el fin de romper su lazo puro del mundo snob del arte e insertarse en el campo de la manifestación social. En la mesa de diálogo —ya mencionada anteriormente— ocurrida el mismo 25 de marzo y después de la performance, LasTesis explican que la performance ha demostrado ser la herramienta ideal para

el cambio social debido a su carácter catártico y potencial metafórico para darle cuerpo y objetualidad a las consignas. De igual manera señalaban que el cuerpo es el soporte idóneo para el arte de manifestación, ya que es éste el que habitan los discursos, expresan las demandas y la misma identidad del pueblo.

Por otro lado, la documentación de la obra *Hatebreed*, también llamada “Dog-Walking” (2019) del colectivo Indecline, muestra cómo la performance social puede construirse no como una crítica *per se*, sino como un método de apropiación y resignificación del discurso. Esta pieza particular se origina a partir de una cadena de tweets entre la periodista Tomi Lahren del medio Fox Nation y la rapera Cardi B. En esa cadena Cardi B pide a Tomi que “la deje en paz o la paseará como a un perro” —“leave me alone, I will dog walk you”—. Tras este altercado el colectivo decide tomar esta referencia y resignificarla mediante el acto de pasear como perros a personas vestidas como el estereotipo de un seguidor del expresidente estadounidense Donald Trump —pantalón caqui, polo blanca y la gorra roja de MAGA.

Si bien estos dos primeros casos de performances mantienen su carácter artístico, presentan esta evolución y adaptación del lenguaje performático artístico a uno social. Resignifican estudios y discursos de la actualidad con la finalidad no solamente de generar reflexión, sino de incidir en el hecho social, es decir, de adscribirse al quehacer de los movimientos sociales del día a día.

Gina Gastelum señala que en la marcha del 8M en Guadalajara la performance no se ha articulado de la misma manera que lo ha hecho en otras épocas o en otros lugares, sino que se ha adaptado a la forma de manifestación tapatía. Explica que desde de la sororidad, desde la conformación de colectivas que se ha generado en últimas fechas y que ha trascendido las ideas inculcadas coloquialmente como “el peor enemigo de una mujer es otra mujer”, la manifestación ha adoptado expresiones simbólicas ya no sólo de rabia o hastío, sino de cuidado, protección y seguridad. Dice que la marcha que ha ido desde las pintas y acciones violentas frente a grupos sociales o bien, transeúntes, paseantes, etc., ha comenzado a instrumentar simbolismos para la protección y el apoyo del cuerpo colectivo. Entre estas acciones destacan el alza de un puño y la acción de bajar al

suelo con el fin de ubicar a las compañeras que se han separado de sus grupos, o dejar pasar al cuerpo de médicos o familiares de las víctimas de desaparición o muerte. Si bien estas acciones no son una performance *per se*, forman parte de un actuar colectivo que está justificado y sustentado en diversos imaginarios sociales. Gina señala que durante la marcha hay hechos performáticos que representan las consignas como “La policía no me cuida, me cuidan mis amigas”.

Este hecho performático se lleva a la práctica en el momento en que si en estos grupos una de las compañeras ya no la puedes ver, se alza el puño, yo en mi caso el izquierdo. Y se empieza a generar silencio y se apropian del espacio.... en el silencio generado tras el alza del puño, se oye un grito con el nombre de la compañera y una vez hallada se le regresa con su grupo... (Gastelum, entrevista personal, 2022).

Esta acción forma parte de un proceso de resignificación y agrupación, es el esfuerzo por crear unidad y trascender las enseñanzas patriarcales que nos han enseñado a dividirnos y temerle al otro. Esta pequeña y sencilla acción se torna en una performance cuando toma lugar en el espacio público y presenta no sólo el símbolo de una lucha o una consigna, sino de la fuerza que hay en la unión y organización que trasciende la otredad.

Este último caso es distinto a los dos pasados, ya que muestra la pérdida de su intención artística, sin embargo, resalta el carácter significador y simbólico del acontecer humano, permitiendo al público —si es que podemos llamarle así—, que vea la tangibilidad de su lucha, —las consignas, demandas, etc.— así como las distintas etapas de su lucha.

Bien, como podemos ver, la performance ha sobrepasado al hecho artístico en sí, es decir se ha sobrepuesto a su intención creadora, a la estética misma para explorar nuevos terrenos de producción que trasciendan la estaticidad misma del arte. La performance como herramienta de los movimientos sociales se construye desde su potencial catártico con la intención misma de impactar y ser parte del cambio, no el origen, pero sí parte del sismo social. La nueva producción performática perteneciente al hecho social, se construye al igual que toda

manifestación, como un proceso que gradualmente va permeando más sectores de la sociedad; sale del territorio académico y snob del arte para formar parte del actuar y acontecer humano, público.

Sororidad. La resignificación del corpus colectivo e individual.

Como es sabido, la performance —como expresión artística y no necesariamente como acontecer humano— durante mucho tiempo se construyó alrededor del cuerpo, o bien, con el cuerpo como soporte material “privilegiado”, sin embargo, la performance social, a diferencia de su contraparte artística, no siempre se construye o ha construido de esta forma, a pesar de que siempre involucra al cuerpo como herramienta, lienzo o material creador. Como hemos dicho, la performance social trabaja con la realidad, consignas, textos y metáforas que funcionan como procesos re-significadores, por lo que necesita más que el soporte único del cuerpo individual. Es así como, a partir de esta amalgama de soportes y expresiones performáticas, la figura del cuerpo individual comienza a desvanecerse a la par que la figura del genio artístico/creador, dando cabida a una nueva persona amorfa creada a partir de la colectividad.

Hoy las más grandes figuras de la performance social pertenecen a los movimientos feministas, por lo que esta persona amorfa se construye alrededor no de cualquier colectividad, sino de la ya conocida sororidad. Ésta permite un actuar performático colectivo y organizado, ya que se construye tanto a partir del reconocimiento del otro como de un fin último que supera la individualidad. Nancy Sámamo explica que las nuevas propuestas que se están viendo en la marcha surgen de la conformación de este cuerpo colectivo que de alguna forma desdibuja la individualidad, permitiendo la acción colectiva fundamentada en el respeto, en el reconocimiento del otro no como un ajeno, sino como un nosotros, un yo que, si bien no vive en mi piel, vive lo mismo que yo.

No encuentro ningún otro movimiento que nos una tanto como éste, que surge de las vivencias compartidas... construido a partir del reconocimiento ajeno —y señala—: “Me importa que me estás apoyando y que, si me crees, conoces mis

vivencias”, ahí el ego y la individualidad misma se desdibujan facilitando la colectividad, la sororidad (Sámano, entrevista personal, 2022).

Esta idea del otro no como un enemigo, sino como un aliado, confronta la idea de un nosotros excluyente en las limitaciones propuestas por el doctor Corzo. Si bien el término *nosotros* inicialmente propone pertenencia al referirse a otros como parte de uno mismo, también plantea a un otro excluido que se percibe como un agente de daño frente al nosotros de pertenencia. Ahora, cuando esta idea del otro excluido se modifica con las prácticas, como lo son en este caso la marcha, la sororidad y el cuerpo colectivo, el otro deja de percibirse como un yo excluido sin necesidad de formar parte del nosotros, es decir, que a través de la identificación del ajeno, del extraño, del otro, se encuentran similitudes y se construye un nosotros.

Debe haber un punto de convergencia no como rivalidades pero que al final nos una en un solo bloque articulado en la siguiente idea: “No me importan tus creencias ni quién seas, lo que me importa es que cuento tu apoyo y acompañamiento”. La sororidad no es ego (Samano, entrevista personal, 2022).

La colectiva LasTesis argumenta que la manera idónea en que el cuerpo individual se resignifica en un corpus colectivo es por medio de una precariedad temporal⁸ y carencia de poder dentro del *status quo*, expresada en discursos que habitan los cuerpos individuales provocando de este modo catarsis y espacios vivos en los que se apremia la experiencia y el reconocimiento.

Así, hay muchas otras formas en las que el cuerpo colectivo se articula en las performances sociales, por ejemplo, el colectivo Indecline propone al cuerpo como una herramienta, soporte y en algunos casos como mensaje. Plantean el cuerpo como un espacio de resistencia constante, que requiere del otro para fortalecerse y de algún modo ampliarse —crecer en número es crecer en fuerza—.

⁸ La teórica y performer brasileña Eleonora Fabiao explica esto como una dinámica performática que plantea la efimeridad temporal de la performance como algo diferencial y complementario al hecho humano y artístico (Fabiao en Hang y Muñoz, 2021).

Entre pintas e instalaciones. La performance social en el espacio público

La práctica performática de carácter social no se construye de la misma manera que su contraparte artística, esta primera tiene una índole lúdica que le dota de cierta festividad. De igual manera, al construirse dentro del orden y lógicas de un movimiento social su intención es distinta a la artística. La performance social no solamente busca hacer crítica y disrupción, sino hacer de algún modo un alboroto cuasifestivo pero denunciante, que pueda reapropiarse de los espacios no sólo de manera fugaz, sino de manera indefinida. En este ímpetu de reapropiación espacial que ocurre durante las marchas, protestas y performances se dan las llamadas pintas que en sí mismas, como actos individuales y desarticulados de un movimiento social, no son más que “vandalismo” o alteraciones del orden y la paz de un nosotros excluyente como el planteado por el doctor Corzo. Sin embargo, si este fenómeno performático se plantea como un accionar simbólico y re-significador, con ciertas lógicas y bajo cierto orden, esta práctica toma otro sentido distinto al del vandalismo. Nancy Sámano explica que para ella las pintas son mejor método que el cuerpo para hacer las demandas, ya que éstas dejan marcas de los hechos, imposibles de eludir o invisibilizar, a diferencia del cuerpo. Considera que éstas hablan de un cambio social, de la resignificación de nuestro propio entorno, generan memoria en el espacio público: “Las pintas dejan marca, hecho histórico y expresan una necesidad de cambio y evidencia de las demandas” (Sámano, entrevista personal, 2022).

Del mismo modo Gina Gastelum explica que las pintas son una forma de realizar y volver tangible las demandas. Menciona que en ocasiones el uso del cuerpo no es suficiente porque éste es fácil de ignorar y de invisibilizar, mientras que la ciudad y sus espacios no pueden ser ignorados: “Es una manera de responsabilizar al Estado, si el cuerpo individual no es suficiente para que tomen responsabilidad, el corpus colectivo debería, y si éste tampoco el cuerpo tangible de la ciudad es otro medio más” (Gastelum, entrevista personal, 2022).

Las pintas se tornan en el medio visible y tangible de responsabilizar y demandar acción por parte de las autoridades.

Por otro lado, podemos ver de qué manera es que a últimas fechas las performances como parte de los movimientos sociales comienzan a articular ciertos discursos que habitan la ciudad como si ésta fuese su cuerpo. El espacio público ha comenzado a modificarse a través de esta vivencia de los discursos que trascienden la rigidez de los espacios concebidos. Por ejemplo, Sámano explica que, por medio de los nuevos discursos, así como de las nuevas propuestas de las marchas feministas, se han evidenciado los roles de poder construidos en el espacio: “Reapropiación del espacio público —percibido: masculino—, el espacio privado es oculto y generalmente atribuido a lo femenino” (Sámano, entrevista personal, 2022).

Esta acepción, de algún modo, plantea las performances sociales como herramientas no solamente para la resignificación, sino para la toma de espacios y su reapropiación.

Todo menos tiempo. Memoria, herida y trascendencia

La performance es autobiografía, es identidad y reafirmación, ya lo he mencionado en otras ocasiones, de igual manera que es abordado en la primera parte de la investigación, sin embargo, es pertinente insistir en ello. La performance, a pesar de su precariedad temporal, es decir, su carácter efímero, es memoria, es biografía e historia. Las prácticas performáticas que hemos mencionado y analizado desde los antecedentes hasta este apartado nos hablan de nuestras raíces, de gente en el pasado que impulsada por un ímpetu humano decide moverse y actuar. La performance es vivencia y regresión a otros tiempos, otras vidas que buscan incomodarnos de la manera en que éstas fueron incomodadas. Presentan no solamente una realidad pasada sino una necesidad —que parece nunca ser atendida— de denunciar el orden de las cosas a la par que generan memoria; es una especie de diario en el espacio social.

Hoy las pintas, instalaciones, performances, batucadas, marchas, incluso la misma destrucción que acompaña a los movimientos sociales, nos hablan de una necesidad humana por recuperar los espacios de nuestra vida, por recordar lo que aconteció y continúa sucediendo. Es un acontecer performático que nos insta a

recuperar nuestras vidas antes de que no quede nada que recuperar, antes de que se acabe el tiempo.

Así es como la performance habita un tiempo indefinido —el ahora que ya es pasado, el futuro que ya es el ahora y el pasado que forma parte del ahora y el futuro—. Tanto la maestra Nancy Sámano como la danzante Gina Gastelum explican que el arte —la performance incluida— antecede a los movimientos sociales y que éstos a su vez preceden al cambio, es decir, habitan el ahora de la misma manera que habitan el futuro mediante su acontecer y la búsqueda última del movimiento, el porvenir.

[...] el cambio sucede cuando el momento social ya caducó ...el hecho social se manifiesta, acontece, pasa y el debate del mismo ocurre cuando ya se asumieron los cambios... (Gastelum, entrevista personal, 2022).

Las expresiones artísticas siempre van un paso adelante del cambio y movimiento social para dejar marca, hacer memoria... Estos cambios llevan tiempo, pero el proceso no lleva mucho tiempo, ocurre en el ahora (Sámano, entrevista personal, 2022).

Del mismo modo, tiene un principio y un fin poco claros. En este caso la performance social puede iniciar con las acciones de una o varias personas y terminar con otras, ya sea porque las primeras cesaron su acción permitiendo la intervención de las segundas, o bien, porque las primeras ya no están y las segundas deciden continuar. Así como puede ser uno de estos motivos puede ser cualquier otro, lo relevante es esta temporalidad poco definida en la que habita la performance. Gastelum explica que la performance social es un proceso difuso y que al estar adscrito a los movimientos sociales su duración o el acontecer performático puede durar años. “La performance es un proceso más lento. Son décadas, quizá, pero es importante y por eso voy. Ese reclamo no nomás es personal, sino colectivo y debemos sumarnos al llamado del corpus colectivo (Gastelum, entrevista personal, 2022).

Es por este motivo colectivo que la duración se vuelve difusa, las demandas y reclamos aumentan y las personas que las emiten van y vienen. Es así, pues, como por un lado la performance en su carácter efímero nos habla de una necesidad imperante que precede a un inminente fin, por lo que debe de acontecer de manera fugaz y, por otro lado, plantea la permanencia de la memoria e identidad en las marcas que deja con su acontecer. Similar a la performance sadomasoquista de los setenta, cuando la parte importante de la performance era la herida, la marca que permanecería tras el cese de la acción, de la performance, como un constante recordatorio de lo que se quería transmitir o comunicar.

Entre performatividad y manifestación social. Algunos casos

La performance y la manifestación social pertenecen a un mismo campo de acción que busca desafiar el orden establecido y la aparente paz edificada por principios o normas excluyentes, violentas o bien, “simplemente” injustas. La gran mayoría de acontecimientos performativos inciden en los cambios sociales ya sea por su carácter catártico o su intención disruptiva. De igual manera, gran cantidad de artistas y colectivos de la performance pertenecen a grupos de activismo político o bien están vinculados a alguna lucha social. Algunos de éstos son los ya mencionados Pussy Riot (2011), Las Hijas de Violencia (2012), Voiná (2006) y Las hermanas de la perpetua indulgencia (1979).

Pussy Riot

Es una colectiva feminista de origen ruso, activa desde 2011. La colectiva dedicada a la música de punk, Oi! y riot girrrl está conformada por diez intérpretes y performers, así como por quince personas más encargadas de los aspectos técnicos, de producción y difusión de las piezas. Encuentran inspiración en varias bandas y agentes del punk y el Oi!, sobre todo en la banda Bikini Kill. Pussy Riot tiende a explorar temáticas referentes no únicamente al discurso feminista, también a los derechos LGBTQI+, la libertad de expresión, la represión vivida en su país de origen y la identidad como elemento disruptivo de una contracultura. Tienden a apoyar sus discursos con referencias religiosas para que de algún modo su mensaje

llegue a más personas, así como por motivos de crítica ideológica a la religión misma y la figura del mandatario (político) como una figura cuasidivina. En 2012 realizaron una de sus performances más icónicas y conocidas en el mundo, “Madre de dios, ¡Fuera Putin!” (2012), en la que como parte de su protesta contra la reelección del mandatario ruso Vladimir Putin llevaron a cabo un concierto ilegal dentro de la catedral de Cristo Salvador en Moscú (Pussy Riot, 2012). La performance fue documentada y más tarde utilizada como videoclip para una de sus canciones. Esta acción, que consistió no solamente del concierto sino también de la sátira de objetos religiosos, llevó a tres de las integrantes a la prisión. Después esta performance la colectiva interrumpió la final de la Copa Mundial de Fútbol de 2018 con su nueva performance “Theotokos” (2018), en la que nuevamente protestaron contra Putin y la represión de su gobierno. Estas acciones incitaron la movilización social no solamente de otros artistas, también de otros agentes políticos y sociales para buscar un cambio frente a la realidad vivida por el pueblo ruso y denunciada por la colectiva punk.

Las Hijas de Violencia

Es una colectiva feminista de origen mexicano y activa desde 2012. La colectiva formada por Ana Beatriz Martínez, Karen Condes —ambas egresadas de la Escuela Nacional de Arte Teatral— y Betzabeth Estefanía —egresada de Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”—, encuentra su inspiración en Violencia Rivas, precursora del *punk* en Argentina, retomando la sátira y el humor para hacer crítica social. Trabajan con asuntos de acoso y abuso, buscan plantear las críticas y las investigaciones académicas al respecto en un tono accesible, hilarante y coloquial. Entre sus cuestionamientos como artistas de performance está el hecho de “qué es ser mujer y cómo habitan la calle estos cuerpos”. Esta colectiva se apropia de las calles de manera espontánea, fugaz, cada vez que una de sus miembros sufre un acoso sexual.

En 2015 documentan su performance más conocida, “Sexista punk” (2012), en el que de manera lúdica persiguen al agresor y le disparan con una pistola de confeti, de este modo invierten la situación del acoso y materializan la realidad en

la que los acosadores niegan haber cometido tal acción por miedo a la ridiculización y las represalias que tendrán. Más tarde realizan otra performance, “Vómito escénico anti–sexista” (2018), en el que presentan la violencia de género que se vive en la Ciudad de México (Chilango, 2016).

Voiná

Es un colectivo ruso–ucraniano de arte reivindicativo con un objetivo destructor y resignificativo. Es conocido por sus performances políticas y por los escándalos que ha provocado, así por el tamaño del mismo colectivo. Ha llegado a tener aproximadamente setenta miembros de distintas partes de Rusia y Ucrania, incluyendo alumnos de universidades de artes visuales de Moscú. Al igual que varios otros colectivos, no cuenta con ningún apoyo gubernamental para la creación de sus performances, y a diferencia de otros, Voiná no recibe —tampoco lo busca ni le interesa— apoyo de gestores, galeristas, comisarios u otros agentes culturales que no formen parte del colectivo. Las controvertidas performances de Voiná tienden a ser catalogadas como protestas, happenings e incluso vandalismo y destrucción de propiedad privada.

El colectivo ha puesto en marcha todo tipo de acciones, desde una muestra de sexo en público —“¡Follar para el osezno heredero!” (2008)—, irrupción en juicios penales y oficinas de gobierno y policía —“Polla en el culo. Concierto punk en el tribunal” (2009) y “El asalto a la Casa Blanca” (2008)—, hasta la destrucción de bienes públicos —“Auto de fe policial o jodido Prometeo” (2011) y “Golpe de palacio” (2010)—, o actos sexuales en el espacio público —“Cómo mangan un pollo” (2010) y “Operación: besar basura” (2011)—. También han colaborado con otros grupos de artistas como Pussy Riot y Bombily y grupos sociales organizados como Okupas. Estas acciones de desobediencia civil han buscado siempre ser una lucha contra la corrupción, la opresión y el abuso en la Rusia de Putin.

Las Hermanas de la Perpetua Indulgencia

Esta colectiva, o mejor dicho asociación, también conocida como la Orden de la Perpetua Indulgencia, se originó en 1979 en la ciudad de San Francisco, California,

y se trataba, inicialmente, de un pequeño grupo de gais que acompañaban sus luchas y protestas por la liberación sexual; con actos provocativos, como vestir el atuendo típico de las monjas estilizado en una estética kitsch. Al principio el grupo se dedicaba activamente al activismo social con el corte típico de una protesta, sin embargo, inspirados —aunque sin ser una copia— por la performatividad drag queen, decidieron ejecutar la performance como una herramienta de expresión, lucha y disrupción. Su acontecer artístico y performático puede recordar a las performances dadaístas de los grupos alemanes mencionados en los antecedentes —Dadamarshall, propagandada y los atuendos estafalarios que vestían—, ya que de algún modo las Hermanas utilizan los esquemas y ritos religiosos como bases para su misma orden. Realizan procedimientos similares para unirse a una orden religiosa, los aspirantes —hombres o mujeres— pasan por ciertos procesos y años cumpliendo funciones muy específicas antes de ser aceptados y promovidos a nuevos puestos dentro de la orden. De algún modo, sus acciones buscan reflejar los procesos burocráticos y nimios de las órdenes religiosas, así como la discriminación “sutil” a la que someten a sus miembros; de igual manera, recurren a la sátira, la crítica y la parodia para hacer reflexiones en torno a la religión y el sistema social en que estas personalidades disidentes se ven inmersas (May, 2007).

A diferencia de los otros grupos que se han mencionado, la orden parece estar parada sobre la delgada línea entre lo performático, lo escénico y lo institucional, presentando happenings y performances callejeras que buscan incidir en el orden establecido en el espacio público, o bien, postulando a sus integrantes para cargos políticos o simplemente creando escénicos mítines de carácter fugaz.

3. Resultados del trabajo profesional

Como hemos visto a lo largo de esta investigación, las manifestaciones sociales siempre han estado presentes en el acontecer humano y siempre han sido acompañadas por el fenómeno del arte, ya sea como catalizador, como propaganda, como intervención o disrupción. No importa el cómo, pero el arte parece haberse articulado como la herramienta o el arma privilegiada de la sociedad

para conseguir un cambio social. Si bien la manifestación y el arte siempre han existido, las maneras en que se presentan y construyen han cambiado. La forma de las protestas cambia, pero su sentido y su interpretación no se modifica, sino que se refuerza mediante el uso de nuevas herramientas y soportes de expresión, de igual manera la forma de hacer arte ha cambiado pero su carácter reflexivo ha continuado y probablemente siga perdurando toda la vida.

En esta transformación morfológica de las protestas —al estilo de las historias metamórficas del poeta griego Ovidio—, ha surgido la necesidad de abandonar el objeto como soporte y hábitat de discursos y consignas, para buscar propuestas corporales que involucren más a la sociedad, ya sea de manera lúdica, crítica, disruptiva o incluso destructiva. Esta transformación, provocada por la constante opresión social y obstaculización de los movimientos ha desprendido a la performance artística y social como un hecho artístico capaz de brindar simultáneamente esta búsqueda corpórea de reflexión, diversión, destrucción y creación, postulando a esta práctica como la idónea para el cambio social.

Quizá, por otro lado, sería justo decir que la performance no ha abandonado su carácter artístico y, por ende, tampoco la figura del genio artístico o creador, sino que simplemente abandonó la figura del cuerpo humano individual para habitar otros soportes materiales, otros cuerpos o topos investigativos de límites, como pueden ser el ya mencionado corpus colectivo o bien la ciudad como otro cuerpo por explorar colectivamente. Puede ser que de este modo la protesta, así como la performance, estén dando un nuevo paso a la creación de una figura artística colectiva en la que el nombre individual no sea relevante, sino que el nombre dado para el motivo de organización, creación o intervención sea de vital importancia. Es así, pues, como la ciudad se ha convertido en el nuevo medio de expresión, en este cuerpo individual que es habitado por varias colectividades de igual manera, que es intervenido por distintos agentes y que habita distintos discursos. Hoy la figura del cuerpo individual ya no es suficiente para transmitir los mensajes que se transmitieron en los cuerpos de los artistas y que se siguen transmitiendo en lienzos, esculturas, novelas y poemas. La ciudad se ha convertido en el nuevo lienzo donde los artistas plasman sus mensajes por medio de las vivencias compartidas.

4. Reflexiones del alumno

- Aprendizajes profesionales

Primero que nada, como estudiante y próximamente egresado de la Licenciatura de Gestión Cultural, considero que es importante cuestionar y reflexionar de manera continua la manera en que las distintas expresiones artísticas se conforman y habitan los espacios, tanto privados como públicos. Me parece importante siempre estar enriqueciéndome de historia, actualidad y teoría referente a las artes para poder debatirme entre lo que es el campo y la manera en que debo o puedo insertarme en ese ecosistema desde la gestión cultural. Ahora, como futuro profesional de la historia del arte, creo que es mi deber reflexionar sobre ella no solamente desde las obras y propuestas creativas sino desde su historia y porvenir, las aproximaciones teóricas —académicas— y nuevos agentes. Me parece que esta investigación me permitió profundizar en un tema que considero sumamente amplio y complejo, del cual no creo dejar de aprender nunca. Confirmando mi idea de que el arte es un ser vivo que se encuentra en constante cambio, un ser que no puede estar quieto, por lo que su constante estudio es vital para seguir entendiendo su comportamiento, así como para poder acercarse a su porvenir. Finalmente, como artista de la performance esta investigación me enriqueció de manera significativa, ya que me permitió seguir ahondando en la historia y los exponentes de mi campo de acción. De igual manera, me permitió acercarme a nueva teoría e información que me sirve para generar nuevas propuestas que puedan abonar al cambio social y artístico de mis contemporáneos y próximas generaciones.

- Aprendizajes sociales

Desde una perspectiva social, creo que es complejo, a simple vista, reconocer el impacto que una investigación como ésta pueda causar. Sin embargo, me parece que lo señalado y expresado es relevante para

comprender las nuevas propuestas artísticas y corporales en las manifestaciones sociales. No me canso ni me cansaré de repetir que la performance es una práctica artística que genera memoria, por lo que su estudio es de vital importancia para reconocer los cambios y estilos de vida de una sociedad; el humano siempre está inmerso en este acontecer performático y eso solo ya es motivo suficiente para su estudio. Espero esta investigación sirva para seguir ampliando nuestra comprensión del fenómeno artístico social y su importancia en los cambios tanto sociales como políticos.

Personalmente, considero que con este conocimiento cualquier persona podría explicar de manera certera qué es la performance y su diferencia artística y social, así como poder acercarse a textos académicos que hablen del tema en cuestión o temas similares. Por otro lado, me parece que la investigación puede serle útil a cualquier artista o agente del sector cultural, ya sea para crear, aprender o generar políticas alrededor del tema.

- Aprendizajes éticos

He aprendido que como futuro docente y académico tengo la obligación de contribuir a la sociedad ofreciendo información certera de manera respetuosa, haciendo mi mayor esfuerzo para hacer asequible la información que busco compartir. De igual manera, he aprendido que para recolectar información es importante trabajar de manera honesta con otras personas que pueden ayudarme a ampliar lo compartido. Cada decisión que tomo tiene un impacto que puede impulsar o perjudicar la información que quiero comunicar. Como gestor ha sido más difícil encontrar un aprendizaje ético, pero considero que existe una responsabilidad compartida con otros agentes culturales, para mejorar las condiciones de los artistas de este complejo campo, así como de proporcionar herramientas que faciliten la comprensión de la ciudadanía respecto a la importancia del arte, sobre todo de la performance. Finalmente, como performer, me parece que mi responsabilidad consiste en actuar y presentar una realidad siendo respetuoso con las personas.

- **Aprendizajes en lo personal**

El PAP me permitió reafirmar mi decisión de dedicarme a la práctica artística de la acción, así como a la docencia de las artes. Me sirvió para ampliar mi conocimiento y darme cuenta de que aún hay mucho más que seguir aprendiendo al respecto. Me mostró un mundo complejo en sus propuestas artísticas y en su acontecer colectivo, me enseñó que aún hay mucho por hacer en este mundo tan fracturado por la injusticia, la violencia y la opresión. El conocimiento aprendido a lo largo de la investigación me motiva no solamente a ser docente y académico, como mencioné anteriormente, sino también a seguir trabajando mi carrera artística como performer y seguir buscando generar un impacto que promueva un cambio de conciencia social. Creo que el aprendizaje personal de este PAP ha sido de los más importantes que me ha dejado la carrera, por lo que no sería capaz de expresarlos tan sencillamente, quizá decir que haber aprehendido una mirada más vasta y plural del mundo es nimio, pero me parece que resume muy bien el aprendizaje de esta investigación. Las cosas son más complejas de lo que parecen ser y me siento motivado a intervenir positivamente en ellas.

5. Conclusiones

La presente investigación muestra de manera breve, pero —creo— concisa la importancia del carácter lúdico simbólico en las distintas y muy variadas maneras de habitar los espacios públicos durante los distintos formatos que han tenido los movimientos sociales. El acto de salir a la calle y habitar lo que aparentemente no es nuestro es un hecho social e individual que se ha llevado a cabo durante cientos de años y que ha requerido la valentía de varias generaciones, logrando así un cambio lento pero gradual hacia un futuro deseado. El camino por recorrer aún es largo, pero mientras las pequeñas y concretas acciones simbólicas que realizamos desde lo individual hasta lo colectivo sigan existiendo, podemos esperar un mejor futuro. La performance sin lugar a duda ha estado evolucionando y replanteando

distintos dispositivos corporales para convertirse en la mejor herramienta para el cambio social, ya que el cuerpo ha demostrado ser un gran soporte de discursos, consignas, vivencias y reclamos. La performance social trasciende la figura del genio artístico permitiendo la participación de todo público que sienta el llamado a la acción, que desee un cambio en la forma en que vivimos y habitamos este mundo.

La investigación muestra diversos ejemplos de cómo se ha estado articulando esta forma de expresión y reapropiación espacial, así como diversos conceptos que construyen el carácter catártico de este acontecer —tan disruptivo pero hermoso— humano.

6. Bibliografía

- Acevedo, E. Almeida, R. Alberton, R. *et al.* (1980). *Historia del arte*. Tomo II. México: UTEHA.
- Álvarez, Nelly (15 enero 2014). El teatro como arma de combate durante la guerra civil en la España sublevada (1936-1939). *Revista Universitaria de Historia Militar* (RUHM), 2, 64-87.
- Aguilar, Andrea. (2021). LasTesis, el colectivo chileno que globalizó la lucha feminista. 29 marzo 2021, de Anadolu Agency Sitio web: <https://www.aa.com.tr/es/mundo/lastesis-el-colectivo-chileno-que-globalizó-la-lucha-feminista/2201439>
- Barreto, Buitrago (2013). *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, núm. 1, enero–junio, 2013, pp. 365-367 Universidad Nacional de Colombia: Bogotá.
- Barros, Javier. (2018). Movimiento del 68: Marcha del silencio. 13 marzo 2022, de CNDH México Sitio web: <https://www.cndh.org.mx/noticia/movimiento-del-68-marcha-del-silencio-0>
- Berlín, Isaiah (2000). *Las raíces del Romanticismo*. Madrid: Grupo Santillana.
- Buerón, Ana (5 marzo 2020). La Antimonumenta: la escultura más importante para no olvidar. 30 marzo 2022, de Local mx Sitio web: <https://www.local.mx/ciudad-de-mexico/antimonumenta/>
- Camacho, Salvador (25 de septiembre de 2009). “La revolución mexicana y el crisol de experiencias artísticas en Aguascalientes”. *X Congreso Nacional de Investigación Educativa*, 10, 10 p. 26 febrero 2022, de Memoria Electrónica del X Congreso Nacional de Investigación Educativa. Base de datos.
- Chaguidouline, Anastasia (2020). *Borders and Forms*. Oncurating, no. 50.
- Memoria Chilena (2004). “Colectivo Acciones de Arte (CADA)”. *Revista de crítica cultural*, 29.
- Chilango (2016). ‘Las Hijas de Violencia’: creatividad contra el acoso. Punk, performance y pistolas de confeti son sus herramientas. 20 abril 2022, de

- Chilango* Sitio web: <https://www.chilango.com/sexo/las-hijas-de-violencia-alzan-la-voz-contra-el-acoso-callejero/>
- Colectiva Hilos (2020). “Sangre de mi sangre”. Guadalajara: acción colaborativa.
- Corzo, Edgar (2015). “Derecho Humano de manifestación pública. Limitaciones y regulaciones”. *Hechos y Derechos*, 20, 77–92.
- DuVernay, Ava (2014). *Selma*. Pathé; Harpo Films; Plan B Entertainment.
- Engels, F. (1891). “Introducción” en *La guerra civil en Francia*. Die Neue Zeit, no. 28, Alemania.
- Esquivel, Beatriz (31 enero 2022). *El primer grafitero de la historia que se rebeló contra un imperio*. 19 febrero 2022, de Cultura colectiva Sitio web: <https://culturacolectiva.com/arte/kyselak-primer-grafitero-de-la-historia-imperio-austriaco/>
- Fabiao, Eleonora (2019). “Performance y precariedad” en *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra: Buenos Aires.
- Fernández, Luis (9 marzo 2022). *8M: destruyen manifestantes obra de artista morelense*. 13 de marzo de 2022, de Dominio Público Sitio web: <https://www.dominiopublico.com.mx/8m-destruyen-manifestantes-obra-de-artista-morelense/>
- Fernández Liesa, Carlos y Borque Lafuente, Emilio (2013). *El conflicto de Corea*. Ministerio de Defensa Español: Madrid.
- France, David (2017). *La muerte y vida de Marsha P. Johnson*. Documental.
- Garín, Inma (2018). *Artes vivas: definiciones, polémicas y ejemplos*. Estudios escénicos, 43, 1–25.
- Goldberg, Roselee (1979). *Performance: Live art 1909 to the present*. Harry N. Abrams, Nueva York.
- Groys, Boris (2021). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guthrie, Wilson (1977). *Woody Guthrie. Con destino a la gloria*. Barcelona: Producciones editoriales.
- Hershkovitz, Linda (1993). “Tiananmen square and the politics of place”. *Political Geography*, vol. 12. 395–420.

- Indecline (2022). *Side Hustles* (video). This is Indecline.
- Le Moal, Patrick (24 mayo 2021). *La Comuna día a día: 23 de mayo de 1871*. 10 de febrero de 2022, de Viento Sur Sitio web: <https://vientosur.info/la-comuna-dia-a-dia-23-de-mayo-de-1871/>
- Lefebvre, Henri (2020). *El derecho a la ciudad*. Madrid: Capitán Swing.
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lefebvre, Henri (2022). *Revolución Urbana*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marx, K. & Engels, F. (1970). *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo.
- May, Meredith.(2007). "Sisters of Perpetual Indulgence have history of charity, activism". *The San Francisco Gate*, <https://www.sfgate.com/news/article/Sisters-of-Perpetual-Indulgence-have-history-of-2518235.php>.
- McHenry, Keith (2015). *The anarchist cookbook*. See Sharp Press: Arizona.
- Mercado, Asael y Hernández, Alejandrina (2010). "El proceso de construcción de la identidad colectiva". *Convergencia*. vol.17, n. 53, pp. 229–251.
- National Gallery of Victoria (2012). *Napoleon. Revolution to Empire*. 8 de febrero de 2022, de National Gallery of Victoria Sitio web: <https://www.ngv.vic.gov.au/napoleon/art-and-design/propaganda.html>
- Navarrete Cortés, Alejandro (2014). "La Border" en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* (326–327).
- Nelson, Stanley (2015). *Black Panthers: Vanguard of the Revolution*. Stanley Nelson, Laurens Grant.
- Oldham, Kit y Wilma, David. (2009). *Large but mostly non-confrontational protests greet the WTO in Seattle on November 29, 1999*. 16 de marzo de 2022, de History Link Sitio web: <https://www.historylink.org/File/2143>
- Pussy Riot (2012). *Pussy Riot!: A Punk Prayer for Freedom*. Nueva York: The Feminist Press.
- Rodríguez-Álvarez, Pepe (2013). Editado por De Lázaro, Rodrigo (s.f.). *El arte y los artistas en la comuna de París*. 10 de febrero de 2022, de Comunizar. Sitio web: <http://comunizar.com.ar/arte-los-artistas-la-comuna-paris/>
- Solans, Piedad (2000). *Accionismo Vienés*. Donostia: Nerea.

- Schimmel, Paul (2012). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949–197*, vol. I. México: Alias editorial.
- Tibol, Raquel (2014), en Vázquez Mantecón, Álvaro, “Estrategias urbanas”. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997 (196–201)*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC.
- Thomas, Anthony (2006). “The Tank Man” (S, 2006, Ep. 10) en Thomas Anthony, *Frontline*. PBS.
- Turner, Victor (2002). “La antropología del performance” en *Antropología del ritual* (103–144). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- USHistory.org. (2008). The sit-in movement. 22 de febrero de 2022, de UShistory.org Sitio web: <https://www.ushistory.org/us/54d.asp>
- Ward, Lindsey (30 agosto 2010). Jacques–Louis David, Political Artist. 8 de febrero de 2022, de Conservation Research Foundation Museum Sitio web: <https://blogs.getty.edu/iris/jacques-louis-david-political-artist/>