

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



Un recorrido por el performance
El arte acción en Guadalajara.

PRESENTAN

Rodrigo «NIA» Ruiz Orozco
Roberto Flores Carrillo
Licenciatura en Gestión cultural
Licenciatura en Comunicación y artes audiovisuales

Profesor PAP: Rogelio Villarreal Macías

Tlaquepaque, Jalisco, Verano de 2021

ÍNDICE

Presentación Institucional de los Proyectos de Aplicación Profesional.....	2
Resumen	2
1. Introducción	3
1.1. Objetivos	3
1.2. Justificación.....	3
1.3 Antecedentes	4
1.4. Contexto.....	21
2. Desarrollo	23
2.1. Sustento teórico y metodológico	23
3. Resultados del trabajo profesional	44
4. Reflexiones del alumno o alumnos sobre sus aprendizajes, las implicaciones éticas y los aportes sociales del proyecto	45
5. Conclusiones	50
6. Bibliografía.....	52
Anexos.....	56

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

Esta investigación busca ser un primer esbozo sobre lo que podría ser el primer recopilatorio del quehacer de artistas de performance en la ciudad de Guadalajara, podría ser considerado —de algún modo— como la primera línea del tiempo de la performance art en la ciudad. Se hará un recorrido histórico por lo que puede considerarse la cuna del movimiento performático, desde sus orígenes hasta la actualidad, pasando por distintos momentos históricos donde pudo haberse originado, así como por los principales movimientos vanguardistas del siglo XX que posibilitaron el surgimiento de los manifiestos artísticos y que a su vez dieron pie a lo que hoy conocemos como performance. Este recorrido busca dar una perspectiva global sobre la performance, para luego situarla en México y ultimadamente en la ciudad de Guadalajara. Se abordará la performance desde dos ópticas: social y artística, buscando presentar a los principales artistas y agentes de la escena inicial y actual, y a la par presentar las situaciones que propiciaron dichas manifestaciones.

1. Introducción

1.1. Objetivos

Se pretende consolidar una línea histórica del origen del performance en Guadalajara, visto tanto como arte emergente y como respuesta a su contexto social. Con énfasis en la forma del performance, haremos un recorrido desde principios del siglo XX hasta la actualidad para resaltar cómo ha evolucionado, las diferentes razones de su ser en cada época y la aceptación que ha adquirido hasta la actualidad.

Objetivos específicos

- Desvelar las diferencias de los impulsos artísticos en el performance.
- Reconocer las motivaciones de producción performática en la posible escena de la AMG.
- Presentar a los principales agentes del campo del performance, tanto los pioneros como los actuales.

1.2. Justificación

El performance es una práctica artística que se manifiesta con gran auge siempre que la sociedad busca generar un cambio, por lo que es sin duda una práctica artística de gran carácter sociopolítico. Es un motor para la movilización y manifestación social, de tal manera que es una expresión artística de gran poder catártico. Posee valor histórico y artístico, cumple una función social, identitaria y de recuperación, así como documental ya que, recopila las ideologías, posturas y motivaciones de los hacedores e intelectuales de cada época.

La práctica del performance no debe y no puede ser abordada igual que las demás artes, ni siquiera las escénicas, ya que sus características y lógicas de producción son distintas en muchos campos. La performance es un arte construido alrededor de dos grandes características: temporalidad y cuerpo que, si bien no son

únicas, sí son propias ya que, ningún otro movimiento las manifiesta de manera tan tenaz.

Cuando hablamos de temporalidad como característica propia del performance nos referimos al carácter efímero e instantáneo que tienen las piezas de acción y cuando hablamos de cuerpo, nos referimos a la presencia que exigen esos momentos fugaces. Estos son solo algunos de los motivos por los que investigar esta manifestación es importante, poder hacer una documentación de momentos claves en la historia del arte, así como de la construcción de historia social es parte importante de la formación de identidad colectiva de una ciudad.

La poca información, o bien documentación, de la performance en la ciudad de Guadalajara, equivale a un vacío en la historia social y artística de la ciudadanía, lo que puede ser traducido en términos de Berger y Luckmann (1996) como una falta o crisis de identidad.

1.3 Antecedentes

Orígenes artísticos

El *performance art*, que en la gran mayoría de países de habla hispana ha perdido el término *art* para ser solamente performance, y según la teoría hispanohablante en países latinoamericanos la performance es un arte de acción, que desde sus orígenes ha sido la manera de expresión, la voz clave para que todos aquellos bohemios, disidentes y errantes agentes de la historia del arte, pudiesen manifestar todas sus inquietudes, malestares, sentimientos, inconformidades, etc. Ahora, ¿dónde surge esta manifestación?

Si bien es sabido que prácticas antiquísimas, como pueden ser todas aquellas manifestaciones de expresión humana con carácter ritual que eran llevadas a cabo en la prehistoria por los distintos grupos humanos; rituales a la naturaleza, la lluvia, la caza, la fertilidad, etc., o bien, prácticas aún lejanas a nuestro tiempo como recitar poesía en las termas de la antigua Grecia, los juglares realizando sus proezas físicas y artísticas a cambio de dádivas en la edad media o las distintas festividades de carácter religioso/espiritista/natural, como el sabbath,

los aquelarres, el pentecostés, navidad, etc., han sido llevadas a cabo en todos los rincones del mundo a lo largo de la historia del arte y mantienen una estrecha, sino es que inherente relación con el quehacer performático. Son en estas manifestaciones en las que podemos encontrar un primer acercamiento, los primeros esbozos de lo que hoy es conocido como la performance.

Este tipo de prácticas dramáticas, vehementes y sobrecogedoras, tienen una sustancia similar a la de la performance, compartiendo de este modo varias de sus características (corporalidad, espacio y tiempo), sin embargo, si partimos de la performance como un movimiento de expresión artística con un carácter cultural, político y social, que debe llevar a la autorreflexión, o en palabras de Josefina Alcázar, la performance como arte acción y espacio donde se liga la vida cotidiana con el cuerpo del autor y la presencia privada de los individuos, deberíamos suponer que entonces dichas prácticas inmemorables no son la cuna de la performance, más sí los primeros precursores de la práctica accionista (Alcázar, 2014).

Los orígenes de la performance pueden ser rastreados a muchas y muy diversas cunas. Habrá quienes puedan reconocer las raíces en el teatro griego (Nietzsche, 1872) o el teatro chino —entendiendo teatro no desde su acepción arquitectónica, pero desde su concepto filosófico—, donde aparecían —más que presentarse—, nuestros primeros agentes (actores) frente a una muchedumbre (público) y representaban heterogéneas actuaciones. En esta primer posible procedencia es importante tener en cuenta las tantas y muy variadas significaciones que cada palabra puede tener, así como un primer disentimiento sobre lo que es representación y presentación, esto último se refiere a las diferencias sustanciales que existen entre los actos de re-presentar y presentar (Celedón, 2014).

Ahora bien y, por otro lado, habrá otros cuantos que, si pensamos en la performance como la actuación de un artista, podrán rastrear los inicios de la misma a los madrigales renacentistas o la música de cámara de la época barroca. Eventos musicales de carácter burgués, habitualmente presentados en lo privado, es decir para grupos selectos de personas como podían ser los nobles patricios de aquella época o bien, los mismos grupos musicales a los que dichos intérpretes pertenecían.

Algunos otros —pocos—, podrán decir que las raíces de este movimiento artístico corporal se encuentran en los movimientos como impresionismo o expresionismo, ya que son estas expresiones artísticas las que comienzan a explorar de manera novísima, el valor y poder simbólico del cuerpo como un objeto y recinto de las masas (Berger y Luckmann, 1996). O bien, habrá otros —como nosotros, los autores de este trabajo—, que no vayan tan lejos y hagan una regresión a principios del siglo XX —época de gran narcisismo e individualidad—, con los primeros movimientos vanguardistas del siglo que marcan la ruptura de valores estéticos, así como del valor del arte en su potencialidad como objeto, para enaltecer o aderezar su carácter procesual y simbólico, apoyándose en gran medida en el uso del cuerpo como elemento o impulso creador.

Todos estos posibles orígenes o estirpes del performance —a la que de ahora en adelante también nos referiremos como arte acción—, no están lejos de la verdad y son necesarios para comprender la performance como hoy día es conocida. Y es de ese modo, que se vuelve más relevante el abordar la trayectoria que siguen estas manifestaciones vanguardistas.

En los comienzos del siglo XX —el 20 de febrero de 1909, para ser más precisos—, se publica en el periódico *Le Figaro* el primer manifiesto sobre el performance que, a su vez, es el primer manifiesto futurista (fig. 1). Ese texto del poeta y artista Filippo Tommaso Marinetti llevaba el título «Violencia incendiaria», y más que ser una pieza u obra artística era propaganda y un escrito escandaloso que atacaba a las instituciones artísticas y literarias por valorar al objeto de arte más que al contenido de las mismas. Esta publicación fue acompañada de un «performance» —aún no propiamente el concepto que conocemos hoy—, inspirado en el personaje Peré Ubu, de la obra *Ubu Roi* (fig. 2) de Alfred Jarry, en 1896, y que buscaba ser sátira de las situaciones político–sociales que se vivían en aquel tiempo. A partir de este momento se originan diversas manifestaciones artísticas que buscaban hacer performance (noise music, teatro sintético, teatro de variedades, ballet futurista, poesía, etc.), sin embargo, todas estas manifestaciones tenían una clara inclinación hacia lo circense, teatral y satírico, claros elementos del

cabaret, por lo que no es sorpresa que durante la Primera Guerra Mundial el arte de cabaret fuese tan popular (Goldberg, 1979).

Posterior al futurismo, ya bien entrado el siglo XX, se origina el movimiento Dadá, el cual tuvo dos grandes expresiones: la corporal (fig. 3) y la objetual (fig. 4). La corporal surge en mayor medida con los dadaístas alemanes, conformados: por Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp y muchos más. En tanto que el objetual fue encabezado por el artista francoestadounidense Marcel Duchamp. Estos grupos de artistas no solamente enfrentaban una sociedad en guerra, sino también a un estado social —estatus quo— que históricamente ha reprimido la innovación y la crítica creativa, del mismo modo que parece siempre olvidar a sus hermanos pequeños, es decir a los más vulnerables y menos favorecidos (lumpemproletariado, proletariado, mujeres, etc.). Es por esto que surge el Dadá, retomando la crítica del futurismo, pero llevándola a nuevas alturas, casi llegando al punto de rechazar por completo a la humanidad¹ (Alcázar, 2014).

Hugo Ball, poeta, artista y pacifista alemán, fue dueño del lugar que vio nacer a la performance dadaísta, el Cabaret Voltaire, en Zúrich. En este recinto de concurrencia bohemia se llevaron a cabo las primeras presentaciones artísticas de carácter performático, muestras que iniciaron siendo declamación de poesía y que gradualmente transitaron hacia el teatro experimental, para finalmente decantarse en varias acciones independientes, cargadas de un genio crítico y ejecutadas simultáneamente —lo que hoy muchos podríamos llamar performance. La aportación de Ball a la performance fue aún más importante ya que, en una carta a Filippo Marinetti, líder del grupo futurista con quien mantenía correspondencia; explica la trascendencia y significación de estas acciones.

In an age like ours, when people are assaulted daily by the most monstrous thing without being able to keep account of their impressions, in such an age aesthetic production becomes a prescribed course. But all living art will be irrational, primitive,

¹ Término utilizado por Iván Ilich Pralinski para diferenciar a la humanidad del hombre moderno en la Rusia recién emancipada (1861) en la novela *Un episodio vergonzoso* de Fiodor Dostoyevski (1862)

complex: it will speak a secret language and leave behind documents not of edification but of paradox² (Goldberg, 1979).

Subsiguiente a las manifestaciones dadaístas, ubicamos al grupo de los surrealistas en Francia —André Salmon, Jean Cocteau, André Bretón, etc.—, que mantenían comunicación con Tzara y que en 1921 en compañía del maestro Tristán, realizan el primer performance dadá–surreal (fig. 5). En estas poéticas presentaciones se declamaba poesía y a la par se desarrollaban diversas acciones (música, gritos, actuaciones, pintura) que invitaban a la reflexión a través de la disrupción social (fig. 6). La postura de estos artistas frente al «progreso» social era una clara muestra de rebelión, una violenta negación a los estándares morales que primaban la época y un rechazo a la normatividad imperante de las instituciones del arte (Carlson, 2018).

Durante las consiguientes décadas la performance fue tomando distintos rumbos, siempre ampliando y explorando los campos de trabajo artístico. A mitades de la segunda década del siglo, surge el grupo de performers adscritos al movimiento de la Bauhaus, quienes implementaron un método de presentación poco común. Este método estaba sustentado en la teoría de la performance de Schlemmer, quien postulaba que las prácticas del arte vivo debían estar divididas en dos grandes momentos: investigación y acción. La investigación, señalaba Schlemmer, es un actuar apolíneo que debe plasmar las intenciones de nuestras acciones y la acción al ser de carácter dionisiaco, debe ser cercana a las festividades (Goldberg, 1979). Los performers de la Bauhaus hacían uso de esta táctica para sus presentaciones, este actuar llevó al grupo a distanciarse de lo que se intuía por performance —comúnmente relacionado con la construcción teatral— para vincularlo con otras prácticas de construcción afín a la danza —haciendo una recapitulación muy breve y simplificada. Destacaban personalidades como Werner Siedhoff y Oskar Schlemmer (fig. 7).

² En una época como la nuestra, cuando la gente es asaltada a diario por la cosa más monstruosa sin poder llevar cuenta de sus impresiones, en esa época la producción estética se convierte en un curso prescrito. Pero todo arte vivo será irracional, primitivo, complejo: hablará un lenguaje secreto y dejará documentos no de edificación sino de paradoja (Goldberg. 1979).

A mediados de siglo aparecen los action paintings, happenings y Fluxus con artistas como Kaprow, Pollock, Klein (fig. 8), Schneeman, Beuys, Yamazaki, etc. Estas manifestaciones comienzan a asomar lo que va a ser la performance que conocemos hoy en día. La teatralidad con la que se realizaban las pinturas y acciones, marcaron un cambio de paradigma ya que, la pieza e inclusive la acción en sí misma, pierde valor en su potencialidad como objeto u obra y ahora el artista o bien, su proceso se convierte en el arte, en la performance.

Entrada la segunda mitad del siglo XX, las distintas presentaciones de artes vivas o bien, artes no objetuales —en las que se incluye a la performance—, toman rumbos que les permiten obtener su propia identidad como expresión artística–social–humana. Tras el término de la Segunda Guerra Mundial el mundo del arte no vuelve a ser el mismo, los impulsos creadores cambian, así como las intenciones de cada pieza. El mundo se sumerge en una oscura soledad y desesperación, una melancolía inmensurable que lleva a los artistas a crear odas al dolor, al sufrimiento y a la pérdida. En los sesenta emerge en Viena el grupo de los accionistas —movimiento que más tarde será conocido como accionismo vienés—, quienes describían su quehacer como un arte de liberación de todo lo que tenga el rostro humano: represión sexual, fanática, mercantil; instituciones adoctrinadoras, escuela, milicia, familia; a través de la violencia, la destrucción, lo tenebroso (Solans, 2000). Otto Mühl (fig. 9) en *Das intrem* (1964) arroja al público esta definición:

Rajo la piel de la superficie y me revuelco sobre el «intrem». Cuando estoy caliente agarro todas las válvulas abiertas y las arrojó con toda la fuerza de mi alma a las caras del público. De esta manera realizo la redención de mis contemporáneos y de las generaciones futuras (Solans, 2000).

Paralelo al accionismo se originan diversas manifestaciones que buscan pensar al arte y la vida como un mismo todo, esto es: la crítica ya no puede ser algo que se haga separado a nuestra cotidianidad por lo que la performance encuentra cabida en el espacio público. El gutai japonés surge como respuesta a la explosión de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki, y buscaba ser una muestra de

sentimientos directos y concretos. Destacan artistas como Atsuko Tanaka por su uso de elementos de la vida cotidiana: focos, tela, etc.; Kazuo Shiraga por su obra «Challenging mud» (fig. 10) —actualmente catalogada como una obra de culto—, Akira Kanayama, por su intervención mecánica en pinturas, entre otros (Schimmel, 2012).

El situacionismo francés (fig. 11), que se origina como parte del pensamiento crítico de la época, luchaba contra el capitalismo y la sociedad de consumo, la burocracia y políticas totalitarias, etc. Sobresalen hacedores como Guy Debord, quien desempeñó un papel importante en los sucesos del mayo francés de 1968. Debord se distingue y otorga notoriedad al movimiento por sus actos de ‘vandalismo’ o desobediencia cívica, en los que pintaba —grafiteaba— los muros de París con frases como: «Nunca te aburras», «Todo es posible», «Vive sin tiempo muerto» y varias más (Alcázar, 2014).

El constructivismo y neoconcretismo brasileño (fig. 12) nacen como una reflexión del mundo que rodeaba a los artistas de la época, defendía que el arte es y debe ser subjetivo, orgánico y osado. El manifiesto de esta vanguardia —firmado por Lygia Pape y Hélio Oiticica— señalaba:

«Nosso projeto» —suficientemente diversificado para que cada integrante do movimento use toda a experiencia acumulada—, caminha no sentido de integrar a atividade criadora na coletividade, opondo-se inequivocamente a todo isolacionismo dúbio e misterioso, ao naturalismo ingênuo e às insinuações da alienação cultural ³ (citado por Ana Bugnone, 2018).

El accionismo americano, a diferencia del accionismo vienés, se apoyaba en el cuerpo para criticar y reflexionar sobre su mismo cuerpo y las relaciones de poder que lo habitan. Kathy O’Dell, crítica y curadora de arte de la universidad de Nueva

Nuestro proyecto —suficientemente diversificado para que cada integrante del movimiento aproveche toda la experiencia acumulada—, avanza hacia la integración de la actividad creativa en la comunidad, oponiéndose inequívocamente a todo aislacionismo dudoso y misterioso, al naturalismo ingenuo y a las insinuaciones de alienación cultural (citado por Ana Bugnone, 2018).

York, propone en su libro *Contract with the skin*, de 1998, que estas prácticas artísticas podrían ser consecuencia de una sociedad global, que se encuentra construida a base de guerras sin sentido y de sistemas en los que impera la desigualdad y se premia a los villanos. En este movimiento destacan personalidades como Chris Burden, quien en su performance *Shoot*, de 1971 (fig. 13), permitió — generó un contrato verbal con asistentes y colaboradores— que un colega suyo le disparara en un brazo, mientras un público presenciaba esa acción.

El zaj español, impulsado por Walter Marchetti, Juan Hidalgo (fig. 14) y Esther Ferrer, buscaba explorar todas las posibilidades del arte —principalmente la música—, a la par de llevar la crítica del estado al actuar diario (Figaredo, Rubén, Navarro, Eduardo, 2009).

El efímero pánico en México, fundado por Jodorowsky, era una referencia al dios griego Pan. Surge como respuesta a una sociedad que estaba viendo morir la cultura y que la poca que resistía la muerte, estaba a la merced del nuevo mundo aristotélico que comenzaba a formarse. El pánico era la mezcla exultante de todos los tiempos, lugares y personas, era la convergencia de todo lo que es, puede y jamás será posible.

Consecuente al surgimiento de estos movimientos, la performance comienza a ampliar sus campos y la línea que divide al arte como arte y arte como ciencia o sociedad, etc., se vuelve cada vez más difusa hasta que se pierde y los artistas de performance dejan de adscribirse a movimientos concretos para simplemente fluir en el impulso creador. Se personan artistas que mezclan ciencia y arte en la performance como: Stelarc (fig. 15), Louis Flesichaur (fig. 16), Orland, etc. Aparecen también artistas de muchas y muy diversas índoles, impulsos y motivaciones: las tesis, Carlos Zerpa, Ljilja, Enjo Flint, Raúl Rodríguez, Arrogante Albino, Abel Azcona, Mónica Galvao, Cesar Saavedra, Oliver de Sagazan, Szilard Gaspar (fig. 17), Cassils, Parma Ham, Andy the Doorbum, Lady Stab, Paola Correa, Piotr Pavlenski (fig.18), Day Mage, Ola Gutiérrez, Cuaco Navarro, Natalia Martínez Mejía, Héctor Jiménez Castillo, por nombrar solo algunos.

Orígenes en México

México siempre ha sido hogar de la performatividad, nos podemos percatar de esto con sólo visitar los mercados y observar el actuar de la gente o escuchar la manera tan teatral en que los merolicos nos ofrecen sus productos, «chocolates, gomitas, cacahuates, pepitas...», o bien, basta con encontrarse con el director de una gran empresa en la taquería de la esquina y escuchar cómo se desenvuelve fuera de los muros corporativos.

Si hacemos una regresión a épocas precolombinas, los indígenas americanos ya practicaban una gama de rituales que compartían características, intenciones e inclusive motivos similares a las performances que los procedieron. Rodrigo Díaz menciona que «...los rituales constituyen un subconjunto mayor: la performance» (Díaz, 2008). Estas prácticas, las performances culturales (Singer, citado por Díaz, 2008), explica Rodrigo, eran la manera en que las culturas indígenas traducían, incorporaban y reconstruían los sueños de sus sabios, para así poder apropiarse de su entorno.

Tras la conquista, los mitos de estas culturas dieron pie a todavía más rituales; claro es que, debido a la evangelización —adoctrinación y amansamiento agresivo—, estas ceremonias se vieron forzadas a cambiar, convirtiéndose así en actos teatrales y dancísticos más que místicos o dionisiacos. Estas acciones incoaron el uso de abundante semiótica para reponer la pérdida de sustancia sufrida en la transición cristianizante. Algunos ejemplos de estas prácticas que fueron prohibidas y posteriormente modificadas son: «La danza de los viejitos», «La danza del venado», «Danza de los concheros», «Danza de los diablos», etc. (Dallal, 2007).

A finales del siglo XIX, durante el Porfiriato, los circos toman un lugar relevante en la vida cotidiana de la ciudadanía. Aparecen famosos circos como el Jordán, el Magnolia, el Orrín, donde afamados payasos presentaban sus chuscos y satíricos comportamientos, que más tarde compartían con las prácticas performáticas futuristas y dadaístas. Simultáneamente al circo, el teatro y los bailes fantásticos, adquieren gran fuerza en los altos círculos de las elites —la burguesía—, siendo el gran teatro nacional —demolido en 1900—, el lugar más visitado (Ziccardi y Martínez, 2010). Aquí se presentaban diversas obras de teatro aún concentradas

en la representación, pero que anteceden las presentaciones teatrales estridentistas de Germán List Arzubide y, más tarde, las del movimiento pánico de Jodorowsky.

A principios de siglo, mientras en Europa acontecía la Primera Guerra Mundial y los futuristas desarrollaban sus acciones poéticas, México estaba en revolución. Tras la guerra surge el grupo teatral La Comedia Mexicana como el máximo baluarte de la dramaturgia institucional de la época (Schmidhuber, 2005). Entretanto, aparece también el grupo —principalmente de poetas—, de artistas pertenecientes al movimiento estridentista. Este grupo, formado por Manuel Maples Arce, Árqueles Vela y German List Arzubide, trataba de replicar el accionar futurista y dadaísta, realizando manifiestos contra la literatura y las normas en boga en el mundo del arte (Martínez, 2018). List Arzubide —dramaturgo del grupo—, llevó su crítica y actuar performático al teatro de títeres, presentando nuevas posibilidades al cuerpo escénico que ya anunciaban sus entusiastas contemporáneos en Europa.

A finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta las artes escénicas terminan dando tumbos e incursionando en la escena burlesque de los cabarets —tuvieron su auge hacia los años cincuenta y declive durante los sesenta (Itai Cruz, 2015). Destacaron personalidades como las de Tin Tan, Cantinflas, Esperanza Iris, Xavier Villaurrutia, entre otros, así como los escenarios del Salón México y el Palacio de Bellas Artes (Flores, 1992). A la par surgen documentaciones fotográficas de artistas como Kathi Horna (fig. 19), quien trabajó la fotografía surrealista con escenarios que rayaban en la distopía y lo onírico, y Lola Álvarez Bravo (Dolores Concepción Martínez Anda), que trabajó con las escenas de un México cotidiano realizando collages y fotomontajes. Si bien, estas prácticas no son performances como tal, tienen una estrecha relación con las artes visuales que en la actualidad son elementos de apoyo de las performances, además de que tienen un gran valor en el quehacer performático ya que, como diría Melquiades Herrera en su pieza «Noticias del México Surrealista»:

El surrealismo puede ser realismo mágico producto de la sobrevivencia de información religiosa anterior a la conquista, que al fusionarse con los criterios occidentales destacan un agudo contraste. ... En estas condiciones el artista queda

restringido a ser un investigador ... Preocupado por contribuir con la composición del encuadre a una más fácil lectura de objetos ... (Melquiades, 1980)

Reflexión que puede o debe ser entendida como la fusión de la práctica surrealista con la documentación de lo cotidiano es una labor de investigación que debe realizar un artista en su afán de resignificar su entorno, sin embargo, es una práctica que le exige salir y enrolarse con la pieza, si no es que convertirse en parte de la misma.

Ya entrada la segunda mitad del siglo XX aparece el fotógrafo Nacho López, precursor del fotoensayo mexicano. También fue pionero de los *happenings* con su obra «La Venus se fue de juerga por los barrios bajos» (fig. 20), de 1953, en la que el artista documenta el recorrido por la ciudad, realizado por su colaborador junto a un maniquí, un trayecto que recorre en camiones y avenidas, peluquerías, cafés. En esta acción, más importante que el artista y el caminar, estaban las reacciones y manifestaciones de la gente (Colorado, 2015). Esta fue la primera muestra que dio de que hablar fuera de los círculos académicos de México, ya que no fue realizada en ningún espacio institucionalizado, sino que se llevó a cabo en el espacio público y privado de la ciudadanía, al interior de la vida de la sociedad mexicana.

En 1960 llega el chileno Alejandro Jodorowsky, quien permaneció doce años en el país. Este artista, junto con Fernando Arrabal y Rolland Topor, crea el movimiento conocido como efímero pánico, que, en su ardor transgresor, buscaba romper toda estructura narrativa dada por las instituciones teatrales. Incide en el campo de los *happenings* ya que realizaba acciones simultáneas en el escenario, exploraba la relación actor y proxemia, así como la relación temporal —entendido desde su concepto teatral— con la audiencia, es decir, dónde y cuándo inicia o termina la pieza (Alcázar, 2014). Tomemos, por ejemplo, «Melodrama Sacramental» (fig. 21), de 1965, obra en la que se presentan distintas acciones que van desde una mujer arreglándose con música orquestal de fondo, hasta la declamación de poesía mientras unos sujetos destruyen a patadas un objeto sin identificar en el escenario o bien, unas mujeres haciendo danza contemporánea alrededor de un auto y de muñecas despedazadas, mientras unos hombres en diversos trajes (samurái, gala, y plástico) intervienen un cuerpo recostado en lo que

parece una camilla médica y una escultura, de fondo poesía y una batería tocando los platillos y la tarola de modo errático.

En la misma década sobresale Felipe Ehrenberg, quien en 1967 realiza su performance antifactum titulado «Por qué pinto como pinto», en el que realiza una anti-conferencia desde la cima de una escalera (Alcázar, 2014). De igual manera la UNAM, se convierte en un centro importante para las exhibiciones de arte no-objetual.⁴

Tras las luchas estudiantiles del 68 la actividad artística cambia y evidencia la necesidad imperante de cambio, así como de un gran malestar social. Las acciones generacionales terminan y dan inicio a un periodo artístico donde priman los grupos o colectivos que se encuentran fuera de las academias. La gran mayoría de los grupos retoman los principios interdisciplinarios y multidinámicos propuestos por grupos como el de Marinetti o Tzara, o bien Jodorowsky. «Los grupos», señala Felipe Ehrenberg, «proponían cambiar la producción individual por una producción auténticamente colectiva» (Alcázar, 2014).

Los más distinguidos grupos que surgen en México durante los setenta fueron Tepito Arte Acá, Peyote y la Cía. (1973); Taller de Arte e Ideología TAI (1974); Proceso Pentágono, Tetraedro, SUMA, El Colectivo (1976); Mira, Germinal (1977); Marco (1978), No-Grupo y los Pijamas a Go Go (1979). Estos grupos se propusieron reformular las lógicas productivas con las que se incidía en el arte, las instituciones artísticas y educativas, así como en la ciudad misma (Vázquez Mantecón, 2007).

El grupo Polvo de Gallina Negra cargaba el estandarte feminista y estaba integrado por las artistas Mónica Mayer, Herminia Dosal y Maris Bustamante. En su corta duración, diez años, realizaron acciones de todo tipo y cambiaron el rumbo del arte, así como el contexto machista en el que éste se desarrollaba y generaron parte del cambio social de la época —aunque nos gustaría poder decir que también cambiaron el contexto que se vivía en aquella época, no fue así (Lomelí, 2016)—. Su obra de 1983, «Receta para hacerle un mal de ojo a los violadores, o el respeto

⁴ Referido a la descripción del arte vivo, dada en el primer coloquio de arte no-objetual que se realizó en 1981, Medellín, y que fue dirigido por el crítico peruano Juan Acha.

al derecho del cuerpo ajeno es la paz» (fig. 22) presentaba la receta para, por medio del ritual, obtener una protección contra el dominio del hombre, acción que quedaría estampada en la memoria para la posteridad.

El No-Grupo, duró tan solo seis años, aunque logró impactar —con su toque humorístico— las políticas represivas de la época. Este grupo lo integraban Melquiades Herrera, Maris Bustamante, Katya Mandoki, Susana Sierra y Andrea Di Castro. Con su pieza «La agenda Colombia 83» se involucró a artistas de otros grupos, así como al artista y crítico peruano Juan Acha. La pieza consistió en generar una agenda política, escritos, poemas y programas de mano, en solidaridad con el movimiento M-19 (Henaro, 2014).

A la par de estos grupos, en Guadalajara se gestaban los inicios de la performance, comenzaban a presentarse instalaciones, exposiciones y demás muestras artísticas que buscaban salir de los límites del arte mexicano. Cuenta Arturo Camacho, doctor en historia del arte, que en 1970 los artistas Alejandro Colunga e Ismael Vargas llevaron a cabo un performance en la casa de la cultura, en el que presentaron un cocodrilo al que alimentaron con pollos que previamente habían triturado en una máquina para moler café. Posteriormente, Annie Vargas realizó una acción en el Patio de los Ángeles, donde bebía la sangre de un toro cebú (El Informador, 2014).

En los ochenta varios de los grupos formados en México se fueron disolviendo y pocos mantuvieron su actividad hasta mediados o finales de los noventa. Sin embargo, emergen nuevos colectivos entre ellos Atte. la Dirección, dirigido por Helen Escobedo, de 1983 a 1985 (Vázquez Mantecón, 2007) y el Sindicato del Terror, de Roberto Escobar, Carlos Jaurena y Eric del Castillo, que duró solo dos años, de 1987 a 1989 (Henaro, Smith, Aravena, Moreno, 2019). El Sindicato del Terror destacaba por su estética gore y acciones tenebrosas e histriónicas.

En esta década —1983, para ser precisos—, en la ciudad de Guadalajara, el promotor cultural Rogelio Flores Manríquez y Paco Barrera inauguraban la Galería Magritte, que impulsó el quehacer artístico de la vanguardia en la ciudad. Ahí se presentó el estafalario y maniático personaje Kraeppellin (fig. 23), quien al entrar a

la galería —narra Francisco Barreda—, «llamó la atención por su atuendo estrafalario, su cara pintada y su carriola vieja adornada con foquitos de navidad que prendían y apagaban; dentro de la carriola había una chambrita de niño, de la que sobresalía una cabeza de puerco maquillada de forma bizarra, con todo y pestañas postizas» (Moreno, 2017).

Galería Magritte fue el espacio donde los disidentes y desheredados de la cultura podían sentir pertenencia, era un espacio donde reinaba un ambiente bohemio que fue producto de una cultura altamente conservadora y burguesa, en lo que se refiere al mundo del arte —museos, galerías, colecciones, etc. En una entrevista con Rogelio, señala que este venue fue relevante para el desarrollo cultural/artístico de la ciudad (Flores, 2021).

En 1989 Rogelio se ve obligado a cerrar Galería Magritte, sin embargo, en 1990 abre un nuevo venue llamado, centro cultural Roxy o mejor conocido como el Roxy. Es apropiado mencionar, que este lugar tuvo todavía mayor relevancia en la escena Tapatía ya que, se llevaron a cabo más de 1200 eventos que incluían danza, teatro, música, action painting, performance, etc. En la misma entrevista con Rogelio, menciona un performance que él considera sobresaliente, en el que Jis, Trino y Ramón Sánchez alias Mongo, llevaron a cabo una acción que consistió en la elaboración de unos monos en grandes lienzos que fueron exhibidos ahí mismo en un tendedero y al finalizar fueron subastados (Flores, 2021). El Roxy duró en operación aproximadamente 15 años, los cuales permitieron que este se convirtiera en un santuario para la escena underground musical y en la meca del arte contemporáneo no institucional. Se recuerdan eventos de carácter performativo que involucraban parafernalia circense, action paintings, así como otra pieza particular de danza contemporánea que recuerda Rogelio, en la que el grupo brasileño Corpo du danza mezclaba capoeira, danza, artes marciales, etc. (Flores, 2021).

Entrados los noventa se comenzaron a gestar todo tipo de impulsos creativos para la performance, así como espacios y agrupaciones. Destacan la Galería de Autor Pinto Mi Raya, espacio alternativo generado por Víctor Lerma y Mónica Mayer, La Quiñonera de Esteban Azamar y X'Teresa arte alternativo que más tarde sería ex-Teresa arte actual, bajo la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes y

finalmente, La Panadería, de Joshua Okon y Miguel Calderón. Dentro de este mismo ambiente se comienza a ver un enfoque más social en la práctica de la performance mexicana, podemos tomar de ejemplo las piezas divergentes de Saúl Villa y Rodrigo Aldana, que exploraban las identidades sexuales o las piezas de carácter zapatista para el festival del rebelde 1994, curadas por Vicente Razo e Itala Schmelz, por citar solo algunas (Macías, 2014).

Entre 1992 y 1998 toma lugar ExpoArte Guadalajara bajo la dirección de Gabriela López y Baudelio Lara, quienes buscaban ser un espacio de discusión en los que primara el dialogo sobre la construcción del mercado del arte contemporáneo, a la par en 1994 en la ciudad de Guadalajara, el artista y curador Guillermo Santamarina, funda el espacio independiente Corpus Callosum donde durante siete años se organizarían los Foros de Teoría del Arte Contemporáneo FITAC (Medina, 2014). Es gracias a estos espacios y las discusiones que propiciaban, que gran parte de las artes vivas, sobre todo la performance, comienzan a tomar mucha fuerza en la ciudad. Por ejemplo, el surgimiento del grupo Espect-arte (1998-actualidad), que se enfoca en la metamorfosis y reanimación de objetos, es decir, la construcción de instalaciones vivientes que se concentran en objetos tanto de uso común como de exhibición, también trabajan danza, circo, y presentaciones de arte objetual —artes plásticas (Peña Brito, 2021).

Tras el fin de estas ferias aparecen nuevas agrupaciones, en su mayoría pertenecientes a iniciativas universitarias, algunos ejemplos de esto son Jalarte A.I. (Arte Asociación Irregular) 1997-1998, fundado por alumnos del ITESO, entre los que se encuentran Rodrigo Aldana, Omar Guerra, Francisco Balzarette, entre otros. Las prácticas de este grupo estaban inspiradas mayormente en la arquitectura y consistían —en gran medida— en la creación y modificación de espacios para confundir a las audiencias. Realizaron doce proyectos, uno de ellos se tituló «Cóctel numerológico pitagórico»:

Requirió que los asistentes enviaran por adelantado una cuota y datos personales que fueron utilizados para crear cartas numerológicas individualizadas y producir

playeras de fútbol con los números propios de la personalidad, mente, cuerpo, alma y vida pasada de cada uno de ellos (Guerra, 2017).⁵

En 2002 la aparición de Colectivo Nahual, dirigido por Rubén Gallardo —en aquel momento alumno de la UDG—; Colectivo de Acción y Creación Artística C.A.C.A., con miembros como Lorena Peña Brito, quien en una entrevista realizada el pasado 8 de junio, menciona dos de sus piezas, una surge por iniciativa de *Homeless* y que consistió en la creación de una campaña de presidencia estudiantil en la UDG, dicha campaña postulaba a un personaje ficticio llamado Casper y una segunda acción que consistió en el registro de una carta que fue escrita tres veces por el mismo escribano en distintas fechas. Esta acción, menciona Lorena, tenía como objetivo generar un *deja vú* en la vida del escribano (Peña Brito, 2021).

En estas mismas fechas surge el colectivo La Irreversible Producción Ordinaria (LIPO), formado por Cynthia Gutiérrez, Rubén Méndez, Emanuel Tovar y María Elena Larios. Este grupo llevo a cabo un proyecto acción en el que vendían tortas en un carrito móvil llamado «Tortas Luisito», haciendo alusión a la construcción de edificios de Luis Barragán (Peña Brito, 2021). No es propiamente un *performance*, pero es considerada una práctica performática por Lorena.

En 2004 aparecen varios laboratorios que exploraban e investigaban el cuerpo, los cuales son importantes ya que inspiran las prácticas actuales. Estos laboratorios eran Clemente Jacques, formado por Cynthia Gutiérrez, Rubén Méndez, Emanuel Tovar, María Elena Larios y Lorena Peña Brito. Exhibieron 11 proyectos en los que manejaban instalaciones, video y *performance* (del Valle Ríos, 2016). Por otro lado, aparece Laboratorio punto D, fundado por Olga Gutiérrez, sin embargo, este laboratorio se concentró más en la expresión dancística.

⁵ Esta descripción es extraída del registro de obras para la exposición «Below the Underground: Renegade art and action in 1990s Mexico», que tomó lugar del 15 de octubre del 2017 al 22 de enero de 2018 en Los Ángeles, California.

Orígenes sociales

Se podría intentar rastrear los orígenes del performance hasta las primeras historias contadas alrededor de las primeras fogatas de la historia de la humanidad; sin embargo, habría que acotar la definición a un par de sus características. Resulta innecesario, hacer tal regresión y para fines demostrativos se realizará un breve recorrido temporal, visitando algunos de los grandes hitos de la historia de la sociedad y exponiendo la importancia de la acción performática en los movimientos que han forjado la sociedad como la conocemos.

La influencia que ha tenido el arte acción, no sólo como expresión artística, sino como escape, reflejo y crítica de la sociedad, lo han vuelto una herramienta de cambio social en diferentes momentos de la historia, en todo el mundo.

A partir de la ilustración se comenzó una revolución intelectual con alto compromiso social lo que a la larga fue generado un gran despertar social en la población, principalmente en los grupos proletarios y marginalizados — lumpemproletariado⁶ (Marx y Engels, 1845)—, formados en gran medida por obreros, mujeres, afrodescendientes, queers, etc.

A partir de la segunda mitad del siglo XX el pensamiento crítico que trajo el despertar social se tornó más radical y habitual, tanto que, al terminar la Segunda Guerra Mundial provocó mucha excitación en varios y muy diversos grupos sociales.

Como ya se mencionaba, después de la Segunda Guerra Mundial surgen movimientos performáticos —con enfoques destructivos— simultáneamente en Japón, Europa y Estados Unidos. Los artistas buscaban hacer del arte una práctica más cercana a la vida cotidiana, enfatizando el cuerpo como arte, forma y contenido. Empezaron a considerar más importante el proceso que el resultado final. Prácticas como las de Kaprow en América, Fontana en Europa y Shiraga en Japón, rechazaban los límites del arte institucional que separaban estética y vida (Schimmel, 2012). Estas prácticas que atravesaban los lienzos y utilizaban la

⁶ Es un término marxista de origen alemán 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 en *La ideología alemana*, 1845).

cotidianidad para criticar las minucias de la mundanidad, abren el camino a diversas manifestaciones artísticas que ya no solo buscaban romper las prácticas arcaicas del arte, sino que buscaban generar disrupción —quizá desobediencia civil—, en la sociedad.

Se acuñaron muchos términos para nombrar lo que hacían los artistas del performance: happenings, rituales, demostraciones, etcétera. Pero en 1973, los críticos resumieron todas estas prácticas en artes performativas.

Para este entonces, el arte performático —ya fuera de los estándares tradicionales—, permitió a los artistas explorar la sexualidad, el feminismo, tomar posturas políticas y probar sus límites tanto físicos como psicológicos (Solans, 2000).

1.4. Contexto

En el pasado año 2020 inicia una pandemia global con la llegada de un virus conocido como covid-19. Dicho acontecimiento paralizó no solo a México, sino que al mundo entero y con este estancamiento gran parte de las industrias —incluyendo a las industrias creativas—, se vieron obligadas a detener sus prácticas, algunas inclusive se vieron forzadas a cerrar o bien, dejar de existir. Sabemos que el mundo de las artes es muy particular y el de las artes vivas todavía más, por lo que no es sorpresa que este nicho artístico haya sido uno de los más afectados.

En el periodo de la pandemia, no solo se intensifica el papel del artista investigador que mencionábamos cuando abordamos el surrealismo como práctica performática, sino que —como todas las profesiones—, las artes vivas, también se ven obligadas a explorar nuevos campos de acción, nuevas interacciones y nuevos espacios de reflexión.

Durante el encierro vimos el surgimiento de colectivos —principalmente de las artes escénicas— que buscaban reabrir los distintos recintos donde se llevaban a cabo las presentaciones (teatros, laboratorios, galerías, etc.), de igual manera observamos el surgimiento de nuevos modos de producción, así como formatos de presentación que incursionaban en la virtualidad. Pero qué sucede con los artistas pertenecientes a expresiones menos ortodoxas que trabajan con la interacción y la

espontaneidad, con la investigación corpórea y las reacciones, como son los y las artistas de performance. ¿Qué pasó con estos entrenamientos, laboratorios, sesiones de investigación, una vez que inició la pandemia global del covid-19? ¿Se detuvo la intervención? ¿Se pausó el impulso investigativo de estas artes?

Natalia Martínez Mejía (1990), activista, performer y miembro del colectivo artístico Arrogante Albino, explica en una entrevista realizada el pasado 27 de mayo, que los espacios donde realizaban esas exploraciones sí tuvieron que cerrar, provocando que las prácticas grupales, es decir, del colectivo, se viesen forzadas a detenerse (Martínez Mejía, 2021), sin embargo, las prácticas individuales tuvieron un retorno a la intimidad, la pregunta de investigación corpórea cambió, dejó de ser una cuestión casi visible, sobre ¿cómo nos construimos en el entorno? Para ser algo menos evidente y como antes, cercano al psicoanálisis, ¿cómo nos construimos a nosotros mismos?

Por otro lado, Héctor Jiménez Castillo (1992), artista multidisciplinar y performer para el mismo colectivo Arrogante Albino, platica que él no ha detenido su práctica, ha estado yendo a distintas residencias y presentaciones exclusivas, por ejemplo, menciona que el pasado mes de noviembre estuvo en una residencia en Miami, donde trabajo y presento su obra gráfica (acuarela y dibujo), simultáneamente, realizó el vestuario y textos para la obra de titulación de la licenciatura de teatro de la UDG y unos meses después de eso estuvo presentando parte de su obra visual en una galería en Madrid. Sin embargo, externa que la pandemia ha representado un reto ya que, es necesaria mucha disciplina para no parar la practica en estos tiempos difíciles.

R: es compleja la vida artística, ¿no?, nos pintan muy rockstar la vida del artista, pero es bastante compleja.

H: pues tienes que tener disciplina y entender la disciplina es muy amplio, es una palabra muy amplia. Pero si tienes que ... ser constante... (Jiménez Castillo, entrevista personal, 18 de junio 2021).

La escena local de performance está generando nuevos discursos, así como explorando nuevos territorios que surgen, en gran medida, a raíz de la pandemia y

los desafíos que esta trajo. ¿Cómo entregar el cuerpo presente en un espacio virtual, frente a una audiencia ausente? ¿Cómo volver público lo privado en un ambiente lejano al espectador? ¿Cómo involucrar al público participante en un espacio virtual? Estas son solo algunas de las problemáticas que se presentaron durante este último año y medio de pandemia y encierro.

2. Desarrollo

2.1. Sustento teórico y metodológico

Extensiones de la performance

Performance, también conocido como arte acción, como gran cantidad de palabras, si no es que todas, tiene hoy día una gran y diversa variedad de acepciones. La primera significación dura sobre performance, según la RAE, es rendimiento, proporción entre resultado obtenido y los medios utilizados. Esa extensión, en relación con el arte acción, no tiene cabida. Por lo que se proponen distintas definiciones a esta manifestación. Sol Henaro, para describir el quehacer artístico del profesor Melquiades Herrera, define el performance como una práctica de caminar, y señala que esta consiste en transitar la experiencia —sin límite— de la vida diaria, es decir recorrer lo cotidiano con ojo analítico para reconocer la unión de gestos artísticos y extra artísticos (Henaro, 2014).

Para Turner y Goffman (1987), la sustancia inherente a la vida social —vida en cuanto interacción humana—, es el performance por sus características reflectivas y reflexivas —características que más adelante abordaremos para explicar la representación—, que permiten la dramatización y aprehensión de lo ajeno —objeto material ajeno al sujeto observador⁷—, es decir, la realidad que transcurre a su alrededor.

La socióloga e investigadora mexicana Josefina Alcázar, en *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, sugiere que se mire a la práctica del performance del mismo modo que se observa a la literatura narrativa, como lo es la

⁷ Spindler, 1978, citado en Turner, 1987.

biografía. Propone al performance como un arte que habita la cotidianidad y transita —de manera osada—, entre lo privado y lo público, esto es un arte que está en la experiencia real, corporal e interna, un arte «... que se emparenta con diversas búsquedas de identidad y de autoconocimiento, como puede ser autobiografía, autorretrato, testimonio, diario, epístolas y memorias» (Alcázar, 2014, p.4). El performance, en la propuesta de Alcázar, debe ser entendida como una manifestación de reflexión y comprensión provista por el enfrentamiento directo —empírico— con el arte y la vida, de algún modo una expresión artística íntima a la estética holística de John Dewey.⁸

Ahora bien, la teoría estética de Dewey —holística— (Dewey, 1934), señala al arte como un fenómeno que cobra sentido en tanto su vínculo con la sociedad, su vivencia en relación no solo a la pieza final, pero su proceso creador y reflexivo. Dewey propone unificar las dualidades o bien, religar los fenómenos ocurridos en la vida y el arte, arte popular y arte institucional; de manera que el arte y el quehacer cotidiano sean uno mismo, sean autobiografía.

Con lo anterior, como premisa, partimos del hecho de que el performance es una práctica de actuar cotidiano con características reflexivas, artísticas e identitarias, que busca presentar lo privado en el espacio público, entendiendo este como «dispositivo topográfico y social capaz de hacer eficaz al máximo el encuentro y el intercambio entre los hombres» (Gamboa, 2002), sin embargo, esta sigue siendo una aproximación muy vaga al todo que construye la performance.

El poeta, escritor y ensayista peruano Mirko Lauer (1981), al hablar sobre las notas para un prólogo, en el Primer Coloquio de Arte No Objetual, señala una característica de preponderante importancia que, en la mayoría de las veces, cuando hablamos del performance, terminamos obviando o dando por sentado que todos la entienden, por lo que rara vez se profundiza en esta particularidad propia a las artes vivas. Esta propiedad es la fugacidad de las acciones. Tomemos por ejemplo la pieza «Trademarks» (1970) del artista Vito Acconci, esta acción —que no es propiamente un performance porque carece de público—, fue llevada a cabo en el loft de un amigo fotógrafo; en ella el artista se sentó frente a una cámara y

⁸ *Art as experience*, John Dewey, 1934.

comenzó a morder repetidamente sus extremidades, cada mordida iba dejando una marca que más tarde Acconci bañaría en tinta y estamparía sobre un papel, creando así una documentación de estos momentos efímeros, ajenos y —en este caso— carentes de sujeto observador o bien público.

Esta característica temporal aunada a las siguientes afirmaciones dadas por Roland Barthes, «el hombre es un animal que narra» y más adelante retomada por Víctor Turner (1987), «el hombre es un hombre que representa papeles continuamente: es un *homo performans*», indican que la vida está constituida por pequeños momentos de actuares efímeros y que debido a esto y la constante ausencia de un sujeto observador, es que llevamos a cabo los pequeños «mítnes relámpagos»⁹ que impulsan el proceder performático.

Este actuar performático humano constituye una dialéctica entre vida —minucias, eventos, relaciones y demás situaciones que conforman lo que entendemos por la misma— y la ya mencionada capacidad reflexiva —habilidad de interrumpir dichas situaciones que conforman la vida, para darles sentido. En relación a esa dialéctica, O'Dell (1998) señala la importancia de contar con un público —siempre activo—, ya que es este el que reflexionará los actuares presentados, la temporalidad efímera de cada acción y de manera paralela, atribuirá sentido a las intervenciones presentadas.

El edificio es un símbolo. El acto de destruirlo también. El pueblo da poder a los símbolos. Solo, un símbolo no significa nada, pero con bastante gente volar un edificio puede cambiar el mundo (Wachowsky, L. 2006).¹⁰

Con lo anterior podemos realizar un primer acercamiento, un tanto más completo a lo que en esta investigación se entiende por performance: acciones efímeras que

⁹ Es un término utilizado en varias ocasiones por el escritor y poeta Mirko Lauer, para describir el accionar fugaz de las practicas no-objetuales y en varias coyunturas para referirse a los bailes y formas musicales andinos (Lauer, 1981).

¹⁰ Fragmento del guion de Lilly y Lana Wachowsky, para la película *V de Vendetta* (2006), dirigida por Jmaes McTeigue e inspirada en la serie de comics *V de Vendetta* (1990–2000) de Alan Moore y David Lloyd.

buscan convertir lo privado en público apoyándose en un mundo simbólico que requiere o bien exige presentación para por medio de la compartición de sentires, se genere catarsis social.

Así se afirma que la performance es un arte social en la que se establece un diálogo entre artista y espectador en el que, a diferencia de un monologo, el artista espera la participación activa del espectador pues para la performance más importante que el resultado, es el proceso.

Presentación vs. re-presentación

Josefina Alcázar (2014) explica que las artes vivas —a las que pertenecen no solo la performance, pero las artes escénicas, artes circenses y algunas formas de artes poéticas—, son expresiones ligadas a la cotidianidad, por lo que su principal característica es el uso del cuerpo, sin embargo, la manera en que cada manifestación de las artes vivas dispone del cuerpo, es sumamente distinta.

La coreógrafa, bailarina e investigadora Paz Rojo (2019) se pregunta ¿Qué puedo coreografiar? (re-presentación) y posteriormente traduce esa misma pregunta, llevando al sujeto de la primera interrogante a ser el objeto de estudio de la siguiente, ¿Cómo es lo que (me) está coreografiando? (presentación) estas dos preguntas nos presentan modos de accionar. El primero plantea una activación corpórea a través de lo realizable en la danza, que si retomamos lo mencionado por Díaz (2008), la danza es considerada como un actuar performativo que aglomera y traduce los mitos y sueños que rigen una sociedad, por lo que se intuye que este primer accionar a través de las activaciones dancísticas, equivalen a actuares representativos del mundo interno y/o externo que rodea o bien, que habita el performer. Por otro lado, la segunda pregunta que propone al sujeto observador como objeto —presente y necesario—, plantea la existencia no solo de un campo de acción, sino que también la de un campo de resistencia, crítica o reflectividad —entendiendo este último como un campo donde reflejamos el motivo—; esto es, se plantea un actuar consciente que busca presentar la objetualidad del sujeto observador en el mundo que habita, el poder político, social y real que tienen

nuestros cuerpos, así como encontrar el impulso coreografiante/performativo de la realidad.

Ahora, el filósofo español Félix de Azúa dice en *Autobiografía sin vida* que la re-presentación pretende poner la vida en algún lugar por encima o por debajo de la inmortalidad, persiguiendo lo inalcanzable, los momentos efímeros que consideramos dignos de repetir o bien recrear. Esto se puede asimilar como que la presentación es entonces ese momento de inmortalidad efímera que se presenta para despertar la necesidad humana de permanecer.

La presentación debe entonces, ser entendida como aquellos momentos presentes y necesarios —efímeros—, en los que el sujeto observador aprehende, reflexiona e inmortaliza —esto último a manera de crítica—, su contexto. Y la re-presentación, es entonces la persecución y repetición de los momentos efímeros que motivan y llenan al humano.

Documentación y acción

Las acciones realizadas en la performance involucran al espectador, de tal modo que se entrelazan energías, generando lo que podríamos llamar una especie de catarsis, esto sugiere, que en el momento en que el hacedor/performer realiza una acción —cargada de simbolismos, intenciones, etc.—, esta provocara una reacción a la par —de manera casi inmediata—, en el público que en este momento se convertirá en participante, en sujeto observador, que internalizara, aprehenderá y conceptualizara el momento en cuestión. Estas acciones junto con los momentos de catarsis serán los elementos clave que otorguen legitimidad al accionar efímero y performático ya que, hemos de entender a las acciones como las premisas con las que se aborda el tema, motivo de cada presentación o bien, la vida misma y, las reacciones como justificación o evidencia de una situación social en particular — como puede ser una guerra, pandemia, desastre, etc.—, que impulsa a la acción.

Junto con la legitimización de estas prácticas, viene la documentación la cual, es abordada por Kathy O'Dell en *Contract with the skin*, de 1998, como uno de los fundamentos más importantes en la práctica accionista. O'Dell indica que la capacidad crítica y deconstructiva que impulsa gran parte del actuar de los

performers, se encuentra en su documentación ya que, es esta la que posee el potencial de fragmentar aún más la efimeridad y divorciar los elementos que erigen la narrativa bajo la que toman lugar.

O'Dell (1998) también explica, que en un sentido aún más amplio la documentación fotográfica, permite ampliar la duración —aunque sea fragmentada— del performance, de igual manera que posibilita no solo un acercamiento directo al acto performático, sino que permite acceder a una aproximación háptica del performer.

Anterior a los aportes o bien, aproximaciones de O'Dell, el filósofo y semiólogo francés, Roland Barthes (1964) habla de esta aproximación particular a la documentación fotográfica. Explica que la fotografía tiene una manera propia de narrar momentos espaciotemporales, así como de construir y deconstruir las composiciones lingüísticas de narrativas culturales (contextuales y temporales) específicas. Para Barthes, este fenómeno lingüístico constituye la formación de una nueva consciencia en la que prima una categoría espaciotemporal —irrealidad— que permite vivir momentos que exceden el aquí—ahora y la cualidad temporal de la realidad del «haber—estado—allí», es decir, para Barthes la consciencia de irrealidad, provista por la documentación fotográfica, implica la posibilidad de vivir actos connotativos de regresión, a posteriori, allá—antes, en tiempo real.

Este acercamiento háptico y visual, contingente a la consciencia del aquí—ahora (entendida como la experiencia actual —real— de tener una fotografía —documentación— en las manos) y del allá—antes (entendida como la experiencia intelectual —irreal— de entender como fue todo y la vivencia en reversa del acto documentado), es solo posible cuando existe un público participante dispuesto a engancharse activamente en las performances, para de este modo acceder a la consciencia de irrealidad en la que se posibilita la desfragmentación y crítica de los momentos reales que impulsan el actuar del arte acción.

Ahora bien, vale la pena hacer breves aclaraciones sobre las diferencias existentes entre la documentación de prácticas accionistas con intención de registro y la documentación de prácticas accionistas con la intención de ser la pieza. El tapatío y artista interdisciplinar, Cuaco Navarro (1982) dice en una entrevista que,

«el registro documental no está pensado *ex profeso* para una cámara» (Navarro, 2021), sino que la acción gira en torno a un espacio concreto y su audiencia, y que una foto performance o video performance, si está diseñado para el soporte fotográfico, por lo que la lectura, formato y narrativa de las acciones es distinta.

Espacio público en el performance

Los sujetos que habitan y transitan los espacios públicos están sujetos a una normatividad imaginada que determina su comportamiento —con amplísimos márgenes de flexibilidad— dentro de cada uno de esos espacios (Delgado, citado en González, 2013). De esta forma, cada individuo que transita por los espacios públicos pasa de manera anónima entre la multitud que sigue estos lineamientos.

Un performance realizado en un espacio público, no pretende transformarlo ni permanecer en él, interfiere en el espacio, usa su forma, su ubicación y su historia al mismo tiempo que compite con significados adjudicados previamente a éste para producir un diálogo que replantea el uso del espacio, del tiempo y de la propia acción (Perea, 2011). Lo que sí logra la performance en espacios públicos es confrontar a las audiencias con la rutina que les presentan los lugares; los saca del anonimato de la costumbre ya sea que participen activamente o pasivamente en la performance, una vez que se ha irrumpido el comportamiento dentro de un espacio público y la performance ha comenzado, se rompe, momentáneamente y para quién haya sido partícipe, la rutina dentro del espacio.

La calle es un espacio de intereses, donde se socializa y se redefine la sociedad cada vez: un espacio político (Lefebvre, citado en Urzúa, 2015). Por lo tanto, su apropiación es una reivindicación del territorio, donde el cuerpo es el medio (Goffman, citado en Urzúa, 2015). Reivindicación como señal de protesta, o de propuesta de resignificación de un espacio.

El espacio tiene su propia identidad, formada por tránsito, conveniencias comerciales, historia, etcétera. Los artistas del arte acción usan la identidad de los espacios para replantear el uso que se les da, el tiempo que se pasa en estos lugares y el comportamiento establecido dentro de los mismos.

Desarrollo

La performance en Guadalajara

La recopilación de información, piezas, nombres, etc., referentes al mundo del performance en la ciudad de Guadalajara, es una tarea ardua y compleja debido a su carácter efímero y es por este mismo aspecto fugaz, que la documentación (fotográfica, sonora, material, etc.) es la única manera de preservar y demostrar que dicho momento si ocurrió. Estas documentaciones en el mejor de los casos se encuentran en archivos privados, en otras ocasiones menos favorables la documentación se encuentra desperdigada en distintos archivos que ni los mismos artistas pueden ubicar y en algunos otros casos los mismos artistas mantienen inéditas sus piezas o la documentación de las mismas.

Un ejemplo de esto último es Natalia Martínez Mejía —nombre bajo el cual trabajo—, quien mencionaba que ella mantiene inédito gran parte de su trabajo. En una entrevista dice:

N: ...tengo mucho tiempo haciendo video arte, video performance, pero no es como que lo comparta...

N: ...las experiencias más bonitas que hemos hecho en laboratorios han sido privadas, las realizamos y nada más nosotres sabemos que sucedieron (Martínez Mejía, entrevista personal, 27 de mayo 2021).

Cuaco Navarro cuenta que comenzó su trabajo performático —referido por Cuaco, como arte acción—, cuando tenía trece años por lo que la documentación de las piezas no le era relevante a pesar de que algunas si fueron registradas con cámaras análogas y algunas cámaras de VHS que se encuentran perdidas o en posesión de algún compañero que le ha sido imposible rastrear.

C: ... en aquella época casi no nos preocupábamos por la documentación, si no existiera mucho material de eso. Lo que ocurría más bien es que algunos llevaban cámaras analógicas o de las primeras VHS. He intentado contactar con los gueyes de aquella época, algunos ya no viven en la ciudad, otros siguen aquí, pero nadie tiene el material, era una onda de morritos que se juntaban a divertirse.

C: ... era una onda muy situacionista, morritos desafanados (Navarro, entrevista personal, 30 de junio 2021).

Cuaco también señala que en la mayoría de las ocasiones los registros documentales no provienen de los artistas y su equipo, sino que es proporcionado por la misma audiencia o fotógrafos que asisten y deciden plasmar en algún medio —comúnmente visual— las acciones que transcurren en el momento (Navarro, 2021).

La construcción del performance

Por mucho tiempo el performance se construyó alrededor del cuerpo, es decir utilizó el cuerpo como principal soporte de construcción accionista, sin embargo, la lectura de esta práctica ha ido cambiando hasta el punto de reconocer nuevas expresiones que se construyen en diálogo con objetos, público y espacio. Estas nuevas propuestas se entrelazan con las instalaciones, generando interacción espacial no solo del hacedor con el espacio, sino también de la audiencia; con objetos, dotándolos de algún modo con una especie de conciencia reflectiva, y con la audiencia convirtiéndola en hacedores de la misma práctica. Cuaco menciona que «Siempre y cuando haya una acción de por medio en un espacio y tiempo específico, la pieza va a ser performática» (Navarro, 2021).

Actualmente el performance se ha vuelto una manifestación artística muy común, así como una práctica social muy empleada —marchas, desobediencia civil, etc. Este uso común de la performance ha hecho que la línea —tan trabajada— por diferenciar las artes escénicas: danza, teatro, poesía, etc., se vuelva a desdibujar, provocando nuevamente una dificultad por reconocer o definir las artes acciones. No es raro que cuando un espectador se encuentra con prácticas performáticas por primera vez, este no entienda del todo lo que está sucediendo o bien, si lo que está viendo es teatro, danza, instalación, o performance, inclusive puede no comprender si la documentación de dicha pieza es el arte en sí —como se mencionaba anteriormente.

Los performances de Cuaco Navarro son un claro ejemplo de estas prácticas performáticas que pueden suponer confusión. En su obra «Mash up mash up» (fig. 24), llevada a cabo como resultado del workshop («Masaje o Mensaje») que dirigió la artista Else Twin Gabriel en el MAZ (Museo de Arte de Zapopan 2017), y que tenía la intención de explorar la resistencia y el cuerpo; el artista trabajó 20 kg de masa para pizza durante tres horas; en este tiempo se realizaron distintas esculturas, así como gestos escultóricos. Para un novicio en el mundo de la performance, esta práctica pudo suponer algún desconcierto ya que, las esculturas realizadas durante la acción podrían llegar a entenderse como las obras en sí mismas. En su pieza «Rizoma» (2018), que consiste en una instalación de bolsas llenas de semillas colgando, que emulan capullos y que Cuaco, define como: «una pieza procesual y relacional que opera como taller de conciencia ambiental» (Cuaco, 2018); el espectador realizaba un recorrido que terminaba en una elotiza.¹¹ Nuevamente, para un novicio la instalación puede ser entendida como la obra, sin embargo, la pieza real es el proceso metamórfico que tienen estas bolsas, es decir la germinación de las semillas dentro de estas bolsas colgantes, y la performance consisten en el recorrido y convivio final, que funciona a manera de activación.

En el video-performance titulado «tiempo-piedras» (2021), de la artista transdisciplinar Nayeli Santos, también podemos encontrar distintos elementos que construyen acciones performáticas. En esta pieza particular, que tomó lugar en el condado de Humboldt, Estados Unidos, la artista reflexiona a través de lo cotidiano y por medio de la cámara, como es que se construye la vida del individuo en la sociedad y viceversa. Santos explora los trayectos y los procesos de traslado que uno tiene a lo largo de la vida, entrelaza muerte y vida, identidad y ausencia, estancia y ambulante. Presenta pequeños cortos de un trayecto en carreteras lluviosas, cortos de interacción humana-naturaleza —con movimientos similares a los de la danza butoh y la danza contemporánea—, cortos de interacción humana en torno a la muerte —el entierro de un cadáver—, y algunos cortos de interacción

¹¹ Celebración que se lleva a cabo en la milpa para festejar la cosecha de los elotes. Durante la fiesta se comen elotes asados o cocidos en agua con sus hojas. Conocida también como elotada. Véase *Larousse Cocina*: <https://laroussecocina.mx/palabra/elotiza/>

naturaleza con el mismo entorno natural. En esta pieza un novicio podría pasar por alto el poder artístico y quizá hasta catártico de la pieza ya que, en sí misma la pieza es una simple recopilación de clips tomados en celular a lo largo de varias semanas, meses o años. Sin embargo, es una pieza que invita a observar la experiencia privada, así como a analizar las casualidades, las minucias simbólicas que constituyen la vivencia íntima del mundo exterior. El poder artístico de esta pieza recae en su carácter semiótico y procesual, se construye por medio del proceso de modo que la pieza en sí no es el video-performance, sino el ir y venir nómada de cada clip.

La artista multidisciplinar Claudia Cisneros Mejorada también propone un nuevo tipo de construcción performática. Su pieza «Debiste creer en la primavera» (2009) consistió en una exposición de su obra plástica, acompañada de una instalación y una pequeña performance que buscaba traer el pasado y presente de la artista a un espacio actual para así poder evocar los sentimientos en el público presente, generando un diálogo temporal y anímico.

Verónica de Santos: ¿Cuál es el tema de «Debiste creer en la primavera»?

Claudia Cisneros: Pues son varios temas: la distancia, la falta de identidad, la ausencia, las complicaciones del lenguaje entre las personas, la confusión...

Claudia Cisneros: Otro muy importante es el de la primera instalación que complementa la exposición. Es un foco que gira como un faro, que te deja ver solo ciertas partes: tratas de ver algo, pero no puedes. La idea es generar estrés para que todos se sientan como yo (Cisneros, en entrevista con De Santos, 2009).

Claudia construye, por medio de estas pequeñas acciones, un nuevo discurso accionista que sugiere la disolución del espacio y tiempo provocando diálogo entre los espacios temporales —pasado, presente y futuro—, y los «yo»¹² de artista y

¹² El «yo» (sinónimo: ego): es un concepto del psicoanálisis, que pertenece a la teoría estructural de Sigmund Freud, es un postulado en el libro *Esquema del psicoanálisis*, (1940) y que se establece como un principio de la realidad y funciona para conciliar al ello, el súper yo y el mundo exterior (ajeno).

público. Claudia construye el performance como respuesta y dialogo con el tiempo, utilizando el trabajo de otros artistas y el propio, como canal de comunicación.

La manera en que se construye la performance ha cambiado, al grado en que toda acción con intención, realizada en un espacio y tiempo particular, puede ser llamada acción performática.

De la creación a la investigación

La coreógrafa danesa Mette Edvardsen (1970) dice: «Ya no creamos, sino que investigamos. La imaginación y la poética están muy mal vistas en la danza posmoderna»¹³, esta afirmación no es particular a la danza, sino que en general las artes de hoy en día —sobre todo las vivas—, ya no buscan crear, sino que ahora tienen una labor investigativa, el artista ahora se convierte en investigador. Este rol de investigador que han tomado los artistas no ha sido nuevo, sin embargo, si ha sido un papel que se ha incrementado en los últimos años.

Héctor Jiménez define su trabajo no como performance, sino como practica artística y explica que esto se debe justo a que actualmente el concepto de estas expresiones vivas se ha vuelto muy limitado y por consecuencia la práctica ha olvidado la poética (Jiménez, 2021). La creación libre y fluida que veíamos antes en las muestras performativas se ha vuelto menos poética, es decir, menos artística, ha pasado del campo de la poiésis —campo de lo bello, lo estético que de algún modo es la parafernalia de la vida— al de la academia.

Natalia Martínez Mejía habla de la practica performática como una praxis de exploración, una expresión fundamentada en el entrenamiento y la investigación corpórea, proxémica, anímica, etc. En una entrevista realizada hace unos días, explica un poco a lo que se refiere con esta labor investigativa de los artistas en las prácticas accionistas.

N: Hacíamos trabajo constante todos los sábados, hacíamos laboratorios a veces para un proyecto en específico y a veces solo como entrenamiento...

R: ¿Qué es lo que hacen en estos laboratorios?

¹³ Mette Edvardsen citada por Paz Rojo, 2019.

N: ... Entrenamos desde hacer calentamiento físico y no sé, a veces calentamiento de voz, de respiración, pero depende mucho de lo que busquemos trabajar, podemos presentar lo que queramos...

N: Ponemos pautas que van a dirigir nuestro actuar, por ejemplo: ... este año estoy yendo a las practicas que Alejandro Mendicuti está dándole a sus alumnos, la obra que se está haciendo es sobre Las Bacantes —Baco y sus bacantes—, y ... las pautas fueron lo apolíneo y lo dionisiaco... entonces yo presente una canción de Wagner en la bocina y mientras yo y otra amiga, estábamos escuchando reggaetón en los audífonos y estábamos perreando duro mientras los demás escuchaban Wagner (Martínez Mejía, entrevista personal, 27 de mayo 2021).

En el ambiente cultural de la Guadalajara actual encontramos dos grandes posiciones performáticas —en lo que respecta al arte acción—, una centrada en el entrenamiento teatral y otra centrada en el entrenamiento dancístico, ambas concentradas en la investigación corporal, en las posibilidades casi territoriales del cuerpo como espacio de construcción identitaria —no es sorpresa que para Josefina Alcázar el performance siga siendo un arte biográfico.

En el último año y medio debido a la pandemia, los artistas de performance de Guadalajara han regresado a la exploración de la psique, de un yo interno, un yo construido en el pensamiento filosófico, un yo que habita el cuerpo que se construye en conjunto (individuo y sociedad). Tomemos, por ejemplo, el performance titulado: «Ecografía de los afectos» realizada por Natalia Martínez Mejía, en el marco de *Stima* en el Museo Cabañas. Esta pieza gira en torno al discurso de un cuerpo «gordo» —construido de este modo por la sociedad y la performer—, como un objeto de interés político. Alrededor de este discurso que queda implícito por el uso de cuerpos gordos, se construye una nueva concepción del cuidado, se erige una nueva dignificación al cuerpo descuidado. En este ejemplo, la exploración interna, la investigación de su cuerpo le permite a la performer, reformular la construcción del mismo y de este modo presentar en un performance —proveniente de lo íntimo—, lo que ella llama la figura de una «princesa gorda», que se torna en una imagen etérea, inalcanzable y hermosa (Martínez, 2021).

La performance como manifestación social

En lo que respecta a la performance de carácter social, es notorio que en la actualidad ha habido un fenómeno social que podríamos describir como una inclinación por parte de los grupos ciudadanos organizados, hacia la práctica performática como método de expresión de inconformidad, demanda/exigencia y/o disrupción. En gran medida dentro de los países latinoamericanos —México incluido— la manifestación de la performance ha pasado del campo artístico al campo social, sin perder su carácter «inmortal» —si es que podemos tomar esto como característica propia al arte.¹⁴

Hoy los colectivos ciudadanos salen a las calles a manera de protesta y de manera organizada y grupal entonan cánticos, realizan acciones o bien toman espacios públicos con el fin de concentrar a la gente y poder generar esfuerzos por un cambio común. Estos mítines o bien, las acciones realizadas durante los mismos podrían ser catalogadas como performance ya que, muchas veces son exteriorizadas a manera de expresiones artísticas como bien pueden ser los cánticos durante las marchas (el cántico del grupo Las Tesis en Chile), las muestras colectivas de actos simbólicos (los desnudos de Spencer Tunick en la plaza del Zócalo de Ciudad de México) (fig. 25), la toma de espacios públicos para resignificar símbolos de identidad nacional (la actual glorieta de los desaparecidos, anteriormente de Los Niños Héroe), las acciones performáticas de carácter simbólico que son llevadas en una especie de individualidad colectiva (la ausencia y el silencio que se ha vivido los últimos tres marzos 2019–2020–2021), entre otras acciones.

¹⁴ Según Deleuze en una conferencia titulada «¿Qué es un acto de creación?» en La Fémis, la Escuela Superior de Imagen y Sonido de París, la característica propia del arte es su inmortalidad (Gilles Deleuze, 1987).

Principales exponentes

Arrogante Albino (2016)

Arrogante Albino es un colectivo multidisciplinar con base en la ciudad de Guadalajara, actualmente residen en Estudio Teorema como artistas residentes.

El colectivo está integrado por los artistas Héctor Jiménez Castillo, Alejandro Mendecuti, Elizabeth Tapia, Karla Sosa, Jesús Estrada, Adriana Palafox, Ruth Ramos, Daniel Sandoval, Erick Olivares, Carolina Vázquez-Chau y Natalia Martínez Mejía. Se agrupan en 2016–2017 cuando Alejandro Mendecuti hace un llamado actoral para poder realizar la primera pieza titulada «Compartíamos el plantea con los mamuts»; posterior a esta pieza, Héctor Jiménez, estudiante de artes visuales, introduce al colectivo al mundo de performance. Han presentado su trabajo en distintos lugares como el Museo Cabañas, el MUSA (Museo de Artes de la Universidad de Guadalajara), galería Guadalajara90210, Estudio Teorema, Barcelona, Georgia, etc. Actualmente su trabajo accionista se concentra en los distintos modos de habitar, referido no solo a espacios, sino también a cómo es que habitamos nuestros propios cuerpos, la ciudad, los museos.

La pieza «Vuelos y cantos para un edificio que llora» (2018) demuestra precisamente esta temática sobre cómo se habitan las ciudades. Presentan un edificio dentro de la ciudad, que se está cayendo y que dicen ellos «está llorando», simultáneamente muestran una audiencia participante que está deambulando por el edificio mientras realiza una acción, ya sea gritar, zumbiar, hacer muecas, silencio, etc. Otra pieza que exhibe esta propuesta de hábitat es «De como alejar la culpa de tu casa» (2018), que presenta un ritual neo-pagano, con el que construyen una guía sobre cómo limpiar el espacio al mismo tiempo que tú te limpias y eximes de esta culpa que te habita.

1. Preparación (Los participantes del ritual; limpios, lavan el lugar de la ceremonia con agua corriente. Bañarse con el lugar)
2. Apertura (Chiflidos y trinos)
3. Invocación (Coreografía pop favorita a destiempo, con ritmos irregulares y ramas de lavanda)

4. Ejecución (Inventarse un nuevo cuerpo, correr con ese nuevo cuerpo. O besar a alguien. ¿A qué sabe el agua que tiraste en el piso hace rato?)
 5. Sacrificio (Se abraza un objeto tan fuerte que el objeto se desparrama.)
 6. Cierre (Barrer el agua y lo que queda de ti en el espacio. Chiflidos)
- (Arrogante Albino, 2018)

Ambas piezas presentan acciones que giran en torno a la vivencia, desde como un edificio en decadencia habita la ciudad hasta como es que los sentimientos que vivimos en lo privado de nuestras vidas comienzan a habitar los espacios que circulamos, por medio de nuestros cuerpos y nuestra presencia en dichos espacios. Es una propuesta interesante que construyen a partir de las investigaciones que realizaban cada sábado en los laboratorios de movimiento.

Héctor Jiménez Castillo (1992)

Héctor Jiménez es un artista multidisciplinar con estudio en las artes visuales y miembro del colectivo Arrogante Albino. Su práctica se concentra de algún modo, en torno a la poética, a una óptica que permite «ver el mundo con un tercer ojo». Participó como performer en una pieza titulada «Los Romeos» de Dora García en Material Art Fair que sucedió en el marco de Inmaterial. Esta pieza recoge el trabajo realizado por la policía secreta rusa que infiltraba hombres en las oficinas para sacar información de las secretarías. Inspirada en ese accionar secreto, la pieza consistió en varios performers trabajando de incógnitos, que a su vez vestían como geishas y acompañaban en recorridos a los visitantes de la feria. Cabe aclarar que había una regla y era no mencionar en ningún momento que se está trabajando como incógnitos. Durante este performance, Héctor cuenta que le ocurrieron dos experiencias memorables, la primera es un galerista americano que, tras verlo cinco días pasear por la feria, recorriendo los mismos espacios, lo cuestiona:

G: ¿Qué haces aquí? ¿Are you torturing yourself?

H: No, me gusta estar aquí, me gusta la feria

G: ¿En serio? ¿Are you torturing yourself? Te veo todos los días, ¿qué haces?

H: No sé, me gusta venir a la feria

G: No, tú estás haciendo algo, estas espiando a alguien. Me contaron que hay gente encubierta (Jiménez castillo, entrevista personal, 18 de junio 2021).

Una segunda experiencia que platica y que permite «ver el mundo con un tercer ojo» o bien, este enfoque poético del mundo, es el encuentro con un coleccionista de Houston con el que entabló amistad durante la feria, pero que al terminar conservó su número, hasta la fecha de vez en cuando hablan y Héctor no ha revelado su trabajo de incógnito.

Natalia Martínez Mejía (1990)

Natalia Martínez es una artista interdisciplinar y activista del cuerpo con estudios en cine. Es miembro del colectivo Arrogante Albino y residente de Estudio Teorema. Actualmente se encuentra desarrollando un proyecto con el que ganó el apoyo PECDA (Programa de Estimulo de Creación y Desarrollo Artístico), así como realizando distintos proyectos de videoarte. Su trabajo se centra en el cuerpo como espacio de resistencia política y el activismo gordo. El performance analizado anteriormente, «Ecografía de los afectos», es un obvio ejemplo sobre este discurso construido alrededor del cuerpo (Martínez Mejía, 2021).

Cuaco Navarro (1982)

Cuaco Navarro es un artista multi e interdisciplinar con estudios en las artes visuales, es docente de artes y humanidades y da talleres sobre arte actual y arte acción. Ha sido curador de diversos proyectos como *Unfluxus* (2012), *Follow me* (2014) y *Save the artist* (2018), entre otros. Es director de Astilla Arte Actual, un espacio virtual dedicado a la gestión del arte, la investigación y vinculación artística por medio de colaboraciones; también es coautor del proyecto LASJDD (Laboratorio de Arte San Juan de Dios), que trata sobre la educación expandida (Navarro, 2021). Su trabajo explora principalmente los procesos por los cuales en muchas ocasiones los registros de las obras pasadas forman parte de las exhibiciones, asimismo trabaja con temáticas que exploran la contemplación, el sarcasmo y el nihilismo.

En las piezas ya mencionadas con anterioridad, «Mash up, mash up» (2017) y «Rizoma» (2018), se puede observar el trabajo procesual con el que suele trabajar Cuaco, sin embargo, también presenta otros claros enfoques en sus acciones. La pieza «Lullaby Mikey Mouse» (2017) es un performance que forma parte de la exposición “Geniale Dilletanten” de Alemania, que se celebró en Guadalajara en el Laboratorio de arte Jorge Martínez. La pieza reflexiona sobre la emancipación forzada de lo queer, hace referencias a la imposición norteamericana y colonial, se basa en las letras musicales de D.A.F, Der Plan y Die Todliche Doris y el uso de la ironía post punk, la danza y el voice performance (Navarro, 2021). La pieza presenta cuerpos que cuestionan los estándares de belleza del género y que llevan al límite la estética puritana de la sociedad normalizada utilizando una estética punk y su mundo semiótico como refuerzo a la sátira política. Esta pieza surge del sarcasmo y contra contemplación, propone una crítica a una sociedad mexicana —y sobre todo jalisciense—, puritana, moralista e hipócrita que juzga según estándares de belleza pertenecientes a un capitalismo americano que se fortalece tras las guerras, pareciendo que premia posturas de control casi fascistas.

Olga Gutiérrez (1980)

Olga Gutiérrez es una creadora de artes vivas que cuenta con estudio en las artes escénicas, así como la investigación. Centra su trabajo en la investigación escénica, el cuerpo y lo que podríamos llamar teatro o dramaturgia viva. Su obra incorpora distintos lenguajes —danza, teatro, arte acción, instalación y arte sonoro— que transitan organizada, pero autónomamente, por lo que su obra puede ser catalogada junto con lo multi e interdisciplinar. Ha sido merecedora de distintos galardones, como el de mejor dirección joven y mejor obra en el Festival de Teatro de Coyoacán (México) por su obra *Los Perros*, una adaptación del texto dramático de Elena Garro. También colabora con el Museo de Arte Contemporáneo Raúl Anguiano (MURA) en Guadalajara, estuvo al frente como diseñadora, curadora y coordinadora del proyecto MURA en el Fresno (2016–2017). En 2004 fundó Laboratorio puntoD, un laboratorio concentrado en las artes escénicas y vivas que

hasta la fecha ha colaborado con distintos artistas, organismo, colectivos, instituciones, etc. (Cultura UNAM, s.f.).

Pues bien, la obra de Olga no es propiamente arte acción, sin embargo, Rodrigo NIA Ruiz considera importante —respecto al performance— el trabajo de Olga, ya que presenta una nueva forma de construcción accionista que si bien nace y gira en torno a la danza crece y se presenta en una manifestación escénica yuxtapuesta a la práctica accionista y posible manifestación social. Esta construcción performática nacida en la danza se evidencia en algunas de sus obras como en la pieza «TRUCO» (2016), que forma parte del proyecto de investigación escénica *Me he puesto a quemar los cuerpos* (2014–2017) y «Nosotros estamos aquí» (fig. 26) (2012–2018). La pieza «TRUCO» tomó lugar en el Café Muller de Argentina, y aunque está más relacionada a la danza contemporánea propuesta por Pina Bausch, tiene un carácter performático con matices sociales, ya que presenta distintas acciones en el escenario, como lo es el caminar, el desvestirse, interactuar con el espacio, convertir el cuerpo en objeto, entre otra serie de propuestas. La pieza «Nosotros estamos aquí» es todavía más dancística, sin embargo, nuevamente propone acciones performativas que acompañan o bien, nacen de la danza. Utiliza distintos elementos para reforzar el poder simbólico de las acciones, como son carteles, construcción de ambiente, interacción con objetos.

Estas dos piezas permiten evidenciar el uso de prácticas accionistas para reforzar el mensaje y construir nuevos discursos en torno a lo social. Es interesante la propuesta investigativa que presenta Olga respecto al uso del cuerpo como herramienta performativa ya que, juega con los conceptos y la semiótica, retoza con la construcción misma del concepto performativo. Su discurso —por lo menos en estas dos piezas mencionadas— utiliza el cuerpo presente para explorar la ausencia y la desaparición mientras presenta una manera de construir identidad en la carencia. Rodrigo NIA Ruiz considera que este tipo de reflexiones y propuestas performativas relativas a la identidad en la carencia o bien, el cuerpo ausente en la presencia, solo son posibles cuando se suscita un diálogo tan incuestionable pero sutil entre las disciplinas escénicas como la danza y el arte acción.

Claudia Cisneros (1986)

Claudia Cisneros es una artista multidisciplinar con estudios en las artes visuales. Concentra su práctica en la memoria, crea un dialogo entre lo olvidado, lo ausente, lo escondido y lo construido, los recursos y la identidad. En su trabajo se producen puentes para reconectar el pasado y el presente, tiene una sutil, pero notoria inclinación hacia la tendencia escénica y el soporte plástico. Cuenta con una trayectoria de casi quince años que le ha permitido presentarse en diversas partes del país, como Guadalajara, León, San Miguel de Allende, Ciudad de México, y en Hamburgo, Alemania (Sierra, Cisneros, Montero, 2015).

Algunas de sus piezas performáticas se basan en la reconstrucción, continuación o reformulación de propuestas o piezas de artistas previos a ella. Algunos ejemplos de este accionar son: «The man I love». Después de Pina Bausch» (fig. 27) (2014) y «Caminamos de manera exagerada alrededor del perímetro de un cuadro» (2016). La primera pieza, formo parte de la performance «Máquina del Tiempo» (2014) en la que se realizaron distintas acciones con énfasis en la memoria, pero como su nombre lo dice, «The man I love» es la continuación de un fragmento en el que se baila la pieza *The man I love* y que forma parte de la obra *Nelken* (1982), interpretada y coreografiada por Pina Bausch. En esta pieza, Claudia interpreta la letra de la canción en lenguaje de señas mientras que simultáneamente, está sonando la canción original y ella recita en voz baja la traducción en español. Por otro lado, la pieza «Caminamos de manera exagerada alrededor del perímetro de un cuadro», Claudia retoma y comparte el andar de Bruce Nauman en su video performance «Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square» (1967–1968). Ambos realizan movimientos de cadera bien trazados al caminar sobre el perímetro de un cuadro. Ambas piezas fueron realizadas en el MAZ (Museo de Arte de Zapopan) y buscan recobrar parte de la identidad artística, así como explorar, quizá incluso transgredir, las barreras espacio–temporales que construye la historia del arte y que marca el inicio y fin de un periodo artístico o bien, de una pieza performática.

Nayeli Santos (1977)

Nayeli Santos es una artista inter y transdisciplinar con estudios —licenciatura y master— en las artes escénicas para la danza, así como la cultura visual escénica. Concentra su práctica en diálogos sobre el devenir, el nihilismo y el proceso, propone experiencias transdisciplinares en las que yuxtapone incógnitas con evidencias, territorio con presencia, etc. Tiene una trayectoria artística de veintitrés años, durante los cuales ha incursionado en la danza experimental como interprete, directora y coreógrafa; la performance corporal y de sitio específico, también ha experimentado en la escena expandida, el campo sonoro y visual, así como con la instalación (Santos, 2021). Durante su desarrollo como bailarina, fundó una compañía independiente de danza experimental llamada «Experimental Machina» (2007–2016), que se distinguía por su gusto de creación underground, compartía muchas características de creación con sus antecedentes artísticos ya que, trabajaban mucho no solo con artistas, sino también, con filósofos, escritores y poetas.

Entre las piezas más destacadas —según Rodrigo NIA Ruiz— de Experimental Machina están «La cita 2007, Opera prima» (2007) y «Bureaucracy, Emptiness and Hypocrisy» (2009). «La cita 2007, Opera prima» consiste en la puesta en escena de dos danzas, la primera es Nayeli bajo un baño de luz en el que baila acostada en el suelo mientras es acompañada por una pieza musical. La segunda parte de la primera pieza consiste en Nayeli bailando pegada a una pared —alusión a «Café Muller» de Pina Bausch—, mientras en la pared se proyectan varios clips que incluyen juegos de luces, fuegos artificiales, el despegue de un avión y lo que parece ser una verbena en un bar; a la par se encuentra una chica cantando y acompañando los pasos de Nayeli. Por otro lado, la pieza «Bureaucracy, Emptiness and Hypocrisy» (fig. 28) presenta tres actos nombrados en el respectivo orden del título de la pieza, en «Bureaucracy» se presenta Nayeli bailando sobre un escenario, acompaña su danza con la declamación de una especie de poema. Estas presentaciones no pertenecen propiamente a la performance, sin embargo, son las primeras piezas que acercan a Nayeli a su hacer performativo y que de algún modo comienzan a construir el discurso artístico de la artista. En su trabajo como danzante

se inicia un diálogo de ideas que posicionan la danza como campo de resistencia política y el cuerpo como herramienta de disidencia social.

En la práctica accionista de Nayeli destacan las piezas «De hoyos, huecos y círculos» (2014) y «Tiempo–piedras» (2021) —previamente analizada. En «De hoyos, huecos y círculos», la artista retoma conceptos de la puesta en escena «Ejercicio Existencial del Cuerpo que Habla» (2012–2016) —realizada como parte de Experimental Machina—, y busca resignificarlos en una performance de sitio específico. En esta pieza se presenta Nayeli como un objeto de la misma escena y como sujeto observador que interactúa con la escena. En 2018 repite esta acción como parte del proyecto de sesiones «Volcánica», llevados a cabo en las instalaciones de PAOS GDL. Ambas piezas performáticas presentan los cambios procesuales y la resistencia a estos mismos cambios, de los espacios, personas y contextos, como si estos fuesen lugares de tránsito.

3. Resultados del trabajo profesional

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. Es impactante observar este cambio tan radical, por un lado, tenemos las piezas performáticas tapatías de los setenta como, las mencionadas anteriormente de Colunga y Vargas, las de los ochentas con los grupos y las personalidades estafalarias (el Kraeppellin, etc.) o las de los noventa —no mencionadas, por desconocer la procedencia—, del Mago Melchor, también conocido como El Faquir hermafrodita, que hacía performance con su ano (Navarro, 2021). Y, por otro lado, tenemos las piezas de inicios de los 2000 en adelante, menos impactantes, concentradas más en el proceso que la acción en sí misma.

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, claro es que no todas estas transformaciones son visibles en una primera vista, como lo demuestran las piezas de Olga y Nayeli.

De igual manera, es interesante observar cómo la performance se está construyendo con actos de regresión, no solo se toma inspiración en piezas, actos o acciones pasadas, sino que se entabla dialogo con las mismas o se retoman posicionándolas en contextos actuales y reformulan nuevas propuestas o en algunos casos como en las piezas de Claudia Cisneros, el pasado no sólo sirve como vía para el dialogo o como inspiración, sino que el pasado es la misma pieza, se revive el pasado.

En los distintos análisis de obras que ofrece la investigación, podemos encontrar indiscutibles impulsos creativos que surgen de un pensamiento nihilista, en el que el ser performático se encuentra fuera del evento y la historia se convierte en un proceso legitimante, ya sea de identidad, de realidad o simplemente de creación. La escena local tapatía permite contemplar un panorama prometedor, en el que lo anodino, lo trivial y cotidiano, es cuestionado por su propia existencia e historia, es decir su propia circunstancia e interacción con el mundo y el otro, su ser será la pregunta y de algún modo será también su propia salvación o perdición.

4. Reflexiones del alumno o alumnos sobre sus aprendizajes, las implicaciones éticas y los aportes sociales del proyecto

Aprendizajes profesionales

Roberto Flores Carrillo

Como profesional de la comunicación, especialmente orientado a las artes audiovisuales, creo que es importante saber al menos un poco de cada ramificación posible del arte, entender de dónde y cómo nace y qué necesidad cubre cada técnica; diferenciar por qué son importantes y cuál es la finalidad de inclinarse por una u otra forma de arte como artistas.

Lo que este trabajo me aportó fue una visión amplísima sobre la performance, una forma de arte de la que tenía una idea incompleta sobre su quehacer, origen e intención. Entender cómo ha evolucionado la práctica y lo que la distingue de otras que, aunque se podrían antojar similares, resultan distintas.

Así como los artistas del performance se han convertido en investigadores creo que cualquier ramificación artística debería asistirse de la investigación. Esto le brinda un sentido más allá de la estética a cualquier obra, este trabajo por lo tanto impulsó en mí el sentido de investigación.

Por otro lado, que este tipo de representaciones artísticas se enfoquen en el cuerpo como instrumento y como forma de expresión, además de los espacios particulares que se escogen, no quiere decir que esté peleado con otras formas de arte. Como estudiante de comunicación y artes audiovisuales me da gusto saber que la documentación es una parte que se toma en cuenta para el registro de los performances, con lo que el mismo arte acción invita a otros medios artísticos a participar de sí mismo.

Rodrigo NIA Ruiz Orozco

Desde lo profesional creo que el desarrollo fue un gran reto para mí, ya que analizar tanta información no es sencillo, en especial cuando ese análisis debe reflejar una opinión propia del tema. Esto fue complejo para mí ya que, creo estar ya tan acostumbrado a un análisis y una opinión —que genuinamente comparto— sobre el tema y pensar en una nueva forma de analizar y construir un discurso desde mi propia voz, es algo que no puedo hacer fácilmente. Sin embargo, creo que este reto en particular es un gran aprendizaje para mi plan y deseo de poder hacer crítica de arte en un futuro.

Esta investigación me sirvió para darme cuenta de que debo reforzar varios aspectos referentes a la práctica académica para poder convertirla en mi profesión, de igual manera este trabajo investigativo me sirvió para profundizar y encontrar nuevas ópticas con las cuales ver y criticar el mundo del arte contemporáneo, sobre todo el arte accionista. Por otro lado, aprendí que las entrevistas no son mi fuerte, entablar el primer contacto y platicar libremente con las personas se me facilita, pero

seguir una guía o bien, tener una ruta sobre los temas que se deben de tocar, no es algo que se me facilite.

Aprendizajes sociales

Roberto Flores Carrillo

Siendo la performance una forma de arte social, me parece fundamental que dentro de la sociedad exista el registro de las piezas que, aunque efímeras, tienen un peso tanto como obra artística, así como movimiento social. El documentar las acciones performáticas se puede considerar como un complemento al registro histórico de acontecimientos de un lugar, esto es: registrar el arte de la misma manera que se registran las guerras y reconocer la performance en los movimientos sociales que han esculpido nuestra sociedad.

Cualquier documento que aporte al entendimiento de los individuos dentro de una sociedad me resulta indispensable. Este documento aglomera sucesos y artistas que intentan describir el funcionamiento de las sociedades y sus problemas, que hemos dejado de ver por vivirlos día a día, como el pez que no sabe que vive bajo el mar. Esto hace de este trabajo en particular una especie de reafirmación de las observaciones hechas por los artistas, así como una nueva observación desde el punto de vista académico.

Rodrigo NIA Ruíz Orozco

Tanto el trabajo investigativo como el trabajo de campo (entrevistas) me ayudan a reafirmar mi postura o bien idea, de que el arte acción es un arte de identidad con gran valor histórico, social y cultural. Confirmando mi pensamiento de que es el arte acción, la manifestación artística más fiel a la realidad y la que de algún modo, a pesar de ser tan poco comprendida y tan poco buscada por el público, tiene el mayor impacto experiencial. De igual manera, sostengo que el estudio de la performance es necesario para poder seguir conociendo la historia no solo de la ciudad, sino también la historia de nuestra sociedad, es decir, porque es que las cosas son como son, porque los espacios culturales, públicos y privados tienen esas funciones, etc.

Descubrí que, para poder profundizar en la historia de la performance, tienes que tener conocimiento previo, así como estar involucrado en el medio debido a su poca popularidad. Estos dos factores hacen, para el grueso de la población, que sea poco accesible el acercamiento y comprensión del arte acción.

Aprendizajes éticos

Roberto Flores Carrillo

Un trabajo de investigación siempre tiene una responsabilidad ética. Los derechos de autor vienen de entrada, pero la responsabilidad de crear un documento que sea confiable para consultar, para informarse o como base de una investigación más amplia recae sobre los autores. Hacer aseveraciones sin fundamentos es tentador, pero es trabajo del investigador informarse profundamente antes de cada párrafo escrito.

De la misma manera que es responsabilidad del investigador hacer un trabajo confiable, también es su responsabilidad darle visibilidad a su trabajo, impulsando el conocimiento acopiado y el trabajo de quién ha sido parte de la investigación. Recolectar información para dejarla abandonada no sirve de nada, es importante que se ponga a disposición de quien la quiera o necesite. Así –y en este caso– apoyar tanto a la producción de performances como a la investigación y registro de las mismas, ampliando el catálogo local.

Rodrigo NIA Ruíz Orozco

Desde la parte ética, aprendí que, como comunicólogo, tengo el deber de contribuir a la sociedad de manera creíble, respetuosa y profesional, con información de valor que aporte al crecimiento de la ciudadanía. Como gestor cultural entiendo que existe una responsabilidad con los artistas y la ciudadanía de ser el puente entre ambos y de algún modo volver más accesible esta manifestación cultural al público actual. Sin embargo, también encuentro un gran desafío referente a la cuestión ética y este es, la difusión de piezas que en muchas ocasiones trabajan con asuntos que buscan cuestionar el orden social, político, religioso, moral, etc., ya previamente

prestablecido por la sociedad moralista mexicana, sobre todo la tapatía. Este último punto más que un aprendizaje quizá sea una tarea a trabajar, no obstante, el hecho de que salga consciente de esta situación y decidido a encontrar la manera de sobrepasar esta limitante de difusión, lo considero como un aprendizaje valioso.

En otras palabras y en términos más optimistas, me entusiasma ver las nuevas propuestas de construcción performática en la ciudad, proposiciones igual de disruptivas, pero con reflexiones y narrativas distintas.

Aprendizajes en lo personal

Roberto Flores Carrillo

Las actividades artísticas no son propiedad de un grupo pequeño de individuos educados de alguna manera específica, y la performance no es la diferencia. El arte acción se encuentra en la gran desventaja de que muchos de los miembros de su audiencia no tienen el contexto suficiente para poder apreciar la acción como arte. En parte porque es una práctica muy joven como tal y no tiene el producto final que hemos aprendido a preciar como la obra de arte, y en parte porque no hay suficiente información para contextualizar a la audiencia. Esto resulta en poco interés para crear una gran audiencia, excepto por la gente que de alguna u otra forma ya está involucrada dentro del entorno performático, lo que a su vez resulta en esta apariencia esnobista que orbita alrededor del arte acción. Es importante que se socialice la performance y que se le reconozca como agente de cambio social. Al igual que es necesario que se reconozca el trabajo que se requiere para montar una sola pieza, acción, performance. Este trabajo me ha ayudado a comprender de dónde viene la performance y la importancia de su quehacer, así como el panorama de la práctica en el AMG.

Rodrigo NIA Ruíz Orozco

Personalmente, el PAP me ayudó a corroborar mi interés y pasión por el arte contemporáneo, sobre todo de la performance, también me sirvió para comprobar

mi interés por la academia, así como afianzar mi decisión de enfocarme en la docencia de la historia del arte.

Conocí y aprehendí un nuevo mundo que encuentro sumamente valioso ya que, me permite reconocer nuevas propuestas y el valor tan grande que estas tienen. El conocimiento aprendido a lo largo de la investigación me motiva, no solo a ser docente y académico como mencionaba anteriormente, sino también a seguir trabajando mi carrera artística como performer y seguir buscando generar un impacto que promueva un cambio de consciencia social.

Pienso que el aprendizaje personal más grande que puedo reconocer actualmente es el de una nueva mirada, el trabajo tan arduo que implicó esta investigación me ha dotado de una nueva perspectiva que presenta un entorno lleno de limitantes a la espera de cambios, crecimiento.

5. Conclusiones

Con esta investigación encontramos que si bien el humano como ser racional y ser convenientemente social, es un ser performático, el mexicano es un ser — culturalmente hablando — todavía más performático, el mexicano es un ser casi surreal que bien podría estar sacado de alguna novela kafkiana. La construcción performática de la vida mexicana es casi de un carácter onírico que toma los elementos de la vida cotidiana para reedificar, resignificar y revivir, es un estilo de vida que interrumpe la cotidianidad, incomoda la normalidad y curiosamente se encuentra en un estado de reconstrucción continuo.

La performance tapatía tiene una especie de belleza propia que se construye alrededor de lo cotidiano, creando de este modo una narrativa poética en la vida diaria, en las minucias de los lugares más mundanos y humildes. El artista de arte acción tapatío, tiene una sensibilidad que le permite acercarse al otro y construir en conjunto, construir en comunidad. Es esta misma sensibilidad, esta humanidad de la performance tapatía la que permite que las distintas propuestas que se construyen en la ciudad, puedan coexistir y no solo eso, sino colaborar y tener lo que en muchos otros lugares no poseen, que es un carácter procesual comunitario.

La investigación muestra una escena local que, debido a esta percepción poética, tiene una inclinación a la producción de una performance que comparte escenario con lo escénico y que muestra un panorama propenso a desdibujar nuevamente las barreras entre cada manifestación viva (teatro, danza, etc.), así como a la creación de una nueva expresión accionista más amplia.

6. Bibliografía

- Alcázar, Josefina (2014). *Performance un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI editores.
- Aravena, Cristian, Henaro, Sol, Moreno, Alejandro, Smith, Brian (2019). *Arte acción en México. Registros y residuos*. México: Museo Universitario de Arte contemporáneo.
- Barthes, Roland (1964). "Rhetoric of the image". En *Image/music/text* (32–51). Nueva York: Hill and Wang.
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thommas (1996). "Modernidad, pluralismo y crisis de sentido". *Estudios públicos*, 63, 1–54.
- Bugnone, Ana (2018). *Un campo reverberante: Hélio Oiticica, Lygia Pape y Edgardo Vigo*. Memoria Académica FaHCE, 63, 27–54.
- Bretón, Andre (1924). *Manifiesto of surrealism*. París: Published in *The book Poisson soluble*. Pp.42.
- Carlson, Marvin (2018). *Performance a critical introduction*. Nueva York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Celedón, Esteban (2014). "Las múltiples ideas del teatro de Ortega y Gasset". En *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas* (1–8). Buenos Aires: Facultad de humanidades y ciencias de la educación.
- Colorado, Óscar (22 de septiembre de 2015). *Los «happenings» de Nacho López*. *El Universal*, 8, 1. 08 junio 2021, De Colectivo Círculo rojo Base de datos.
- Cruz, Itai (2015). "Un poco de historia: El cabaret". de Cartelera de teatro México. Consultado en: <https://carteleradeteatro.mx/2015/un-poco-de-historia-el-cabaret/#:~:text=Este%20tiene%20sus%20or%C3%ADgenes%20en,del%20centro%20de%20la%20ciudad>.
- Dallal, Alberto (2007). "Danzas autóctonas". En *Los géneros dancísticos* (47–49). México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- De Azúa, Félix (2010). *Autobiografía sin vida*. Barcelona: Random House.
- De Santos, Verónica (2009). "La experiencia de vivir, la experiencia del arte. Entrevista a Claudia Cisneros". *Oh! Dear*, No. 2, 60–65.

- Del Valle Ríos, Diego (1 de enero 2016). “Clemente Jacqs no es una salsa catsup”. *Terremoto*, vol. 5. “Todas las fiestas del ayer”, ..
- Dewey, John (1934). *Art as Experience*. Barcelona: Paidós.
- Díaz, Rodrigo (2008). “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance”. *Nueva antropología*, Vol. 21. núm. 61, 33–59.
- Figaredo, Rubén y Navarro, Eduardo (2009). *ZAJ colección archivo conz*. Madrid: Círculo de las bellas artes.
- Flores, Eduardo (1992). “Diversiones públicas en la ciudad de México, 1920–1940”. *Historias*, 27, 163–170.
- Flores Manríquez, Rogelio (13 de junio 2021). Entrevista realizada por Rodrigo NIA Ruiz Orozco vía zoom.
- Goldberg, Roselee (1979). *Performance art live 1909 to the present*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- Henaro, Sol (2014). “Melquiades Herrera. El merolico mágico–artístico–político”. En *Melquiades Herrera* (16–24). México: Alias.
- El Informador (20 abril 2014). “El arte es transgredir a otros”. *El Informador*. 9 junio 2021, De Suplementos Base de datos.
- González, María (2013). “Intervenciones en el Espacio Público: performance, mirada y ciudad”. En *Revista Brasileira de Estudos da Presença* (727–741). Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Jiménez Castillo, Héctor (18 de junio 2021). Entrevista realizada por Rodrigo NIA Ruiz Orozco vía zoom.
- Lomelí, Natalia (2016). “5 impactantes y controversiales performance que cambiaron a México”. *Cultura Colectiva*. Consultado en: <https://www.google.com.mx/amp/s/culturacolectiva.com/arte/5-impactantes-y-controversiales-performance-que-cambiaron-a-mexico/amp>
- Macías, Vania (2014). “Espacios alternativos de los noventas”. En *La era de la discrepancia. arte y cultura visual en México 1968–1997* (366–377). México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC.

- Medina, Cuauhtémoc (2014). “La ilusión perenne de un principio- vulnerable”. En *La era de la discrepancia. arte y cultura visual en México 1968–1997* (390–391). México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC.
- Martínez, José Luis (2018). *Estridentismo*. 6 junio 2021, de Fundación para las Letras Mexicanas. Consultado en: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/30>
- Martínez Mejía, Natalia (27 de mayo 2021). Entrevista realizada por Rodrigo NIA Ruíz Orozco vía zoom.
- Moreno, David (2017). “Un lugar llamado Roxy”. 9 junio 2021, de *Territorio*. Consultado en: <https://territorio.mx/un-lugar-llamado-roxy/>
- Navarro, Cuaco (30 de junio 2021). Entrevista realizada por Rodrigo NIA Ruíz Orozco vía zoom.
- Nietzsche, Friedrich (1872). *El nacimiento de la tragedia*. Bogotá: Proyecto Espartaco.
- O’Dell, Kathy (1998). *Contract with the skin. Masochism performance art and the 1970s*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Peña Brito, Lorena (8 de junio 2021). Entrevista realizada por Rodrigo NIA Ruíz Orozco vía zoom.
- Perea, María (2011). “Performance y espacio público: repensar la performance desde la perspectiva del lugar”. España: Universidad de Zaragoza.
- Rojo Paz (2019). “¿De qué hablamos cuando hablamos de bailar sobre un plano de percepción destituyente?” En *Conversaciones, anotaciones y dramaturgia en las artes vivas: España y Uruguay* (77-100). Montevideo: Cooperación Española, AECID.
- Santos, Nayeli (2007–2021). Nayeli Santos. 5 de julio 2021, de Nayeli Santos Sitio web: <https://nayelisantos.com/es/>
- Schimmel, Paul (2012). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949–1979*. Vol. I. México: Alias editorial.
- Schimmel, Paul (2012). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949–1979*. Vol. II. México: Alias editorial.
- Schimmel, Paul (2012). *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949–1979*. Vol. III. México: Alias editorial.

- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (2005). "La tradición teatral en México". En *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia* (23–54). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Sierra, Alan; Cisneros, Claudia; Montero, Daniel (2015). *Estudio Abierto 4. Máquina del tiempo*. Zapopan: Museo de Arte de Zapopan.
- Solans, Piedad (2000). *Accionismo Vienés*. Donostia: Editorial Nerea.
- Stanivlaski, Konstantin (2017). *El arte escénico*. México: Siglo XXI editores.
- Turner, Victor. (2002). "La antropología del performance". En *Antropología del ritual* (103–144). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Urzúa, Sergio (2015). "¿Cómo marchan los jóvenes en el Chile de postdictadura?". En *Proyecto juventudes* (39-64). Chile.
- Vázquez Mantecón, Alvaro (2014). "Estrategias urbanas". En *La era de la discrepancia. arte y cultura visual en México 1968–1997* (196–201). México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC.
- Yoshihara, Jiro (1956). *Gutai Manifesto*. Tokio: Published in the art journal *Geijutsu Shincho*. Pp.3
- Ziccardi, Alicia y Martínez Assad, Carlos (7 de junio de 2021). *La universidad Nacional y el Barrio Universitario*. Nexos. Consultado en: <https://cultura.nexos.com.mx/entretenimientos-porifirianos/>

Figura 1. Manifiesto Futurista (1909)



Fuente: Le Figaro, sábado 20 de febrero de 1909, primera plana, el manifiesto "Le Futurisme". Recuperada el 7 de julio 2021, de los archivos de la Biblioteca Nacional de Francia.

Figura 2. *Ubu Roi* (1964)



Ubu Roi 1964. Cliche Andreu Basté, archivo de Pilar Aymerich. Recuperado el 7 de julio 2021.

Figura 3. Hugo Ball recitando el poema sonoro “Karawane” (1916)



Hugo Ball presentado el sonido-poema "Karawane". Fotografiado en 1916 en el Cabaret Voltaire.
Recuperado el 7 de julio 2021 de Researchgate.net

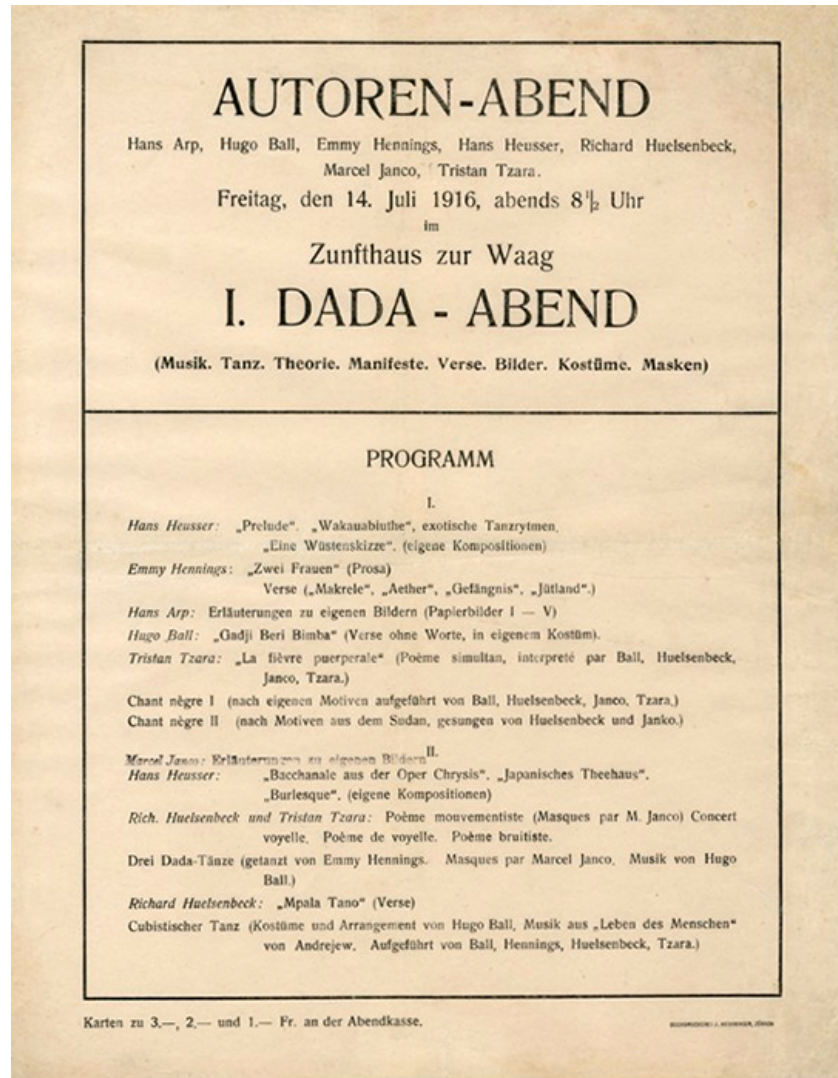
Figura 4. *Rueda de Bicicleta* (1913) de Marcel Duchamp



Rueda de Bicicleta (1913) de Marcel Duchamp, exhibición permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Foto de Randy Duchaine y Alamy foto de stock, tomada el 6 de enero 2011.

Recuperada el 7 de julio 2021 de Alamy stock photo.

Figura 5. Programa para la primera noche de dada en el salón Waag (1916)



Programa para la primera noche Dada en el Salón Waag. (1916). Recuperado el 7 de julio 2021 de Khan Academy (khanacademy.org).

Figura 6. Festival dada en la sala Gaveau (1920)



De izquierda a derecha: Tristan Tzara, André Breton, Céline Arnould, Paul Dermée, Philippe Soupault, Paul Eluard, Georges Ribemont–Dessaignes y Benjamin Péret. Velada Dada en la Sala Gaveau con un guion de Tzara (1920). Recuperado el 7 de julio 2021 de los archivos virtuales de merzmail.

Figura 7. *Figura en el espacio VII*. Lou Scheper y Werner Seidhoff (1927)



Figura en el espacio VII. Gabinete figurativo. Intérpretes: Lou Scheper, Werner Siedhoff.
recuperado el 12 de julio 2021 de Kunst archive

Figura 8. Yves Klein, *Leap into the void* (1960)



Yves Klein, *Leap into the void*, 1960. Recuperado el 12 de julio 2021 de los archivos del Met Museum.

Figura 9. Otto Mühl (1970)



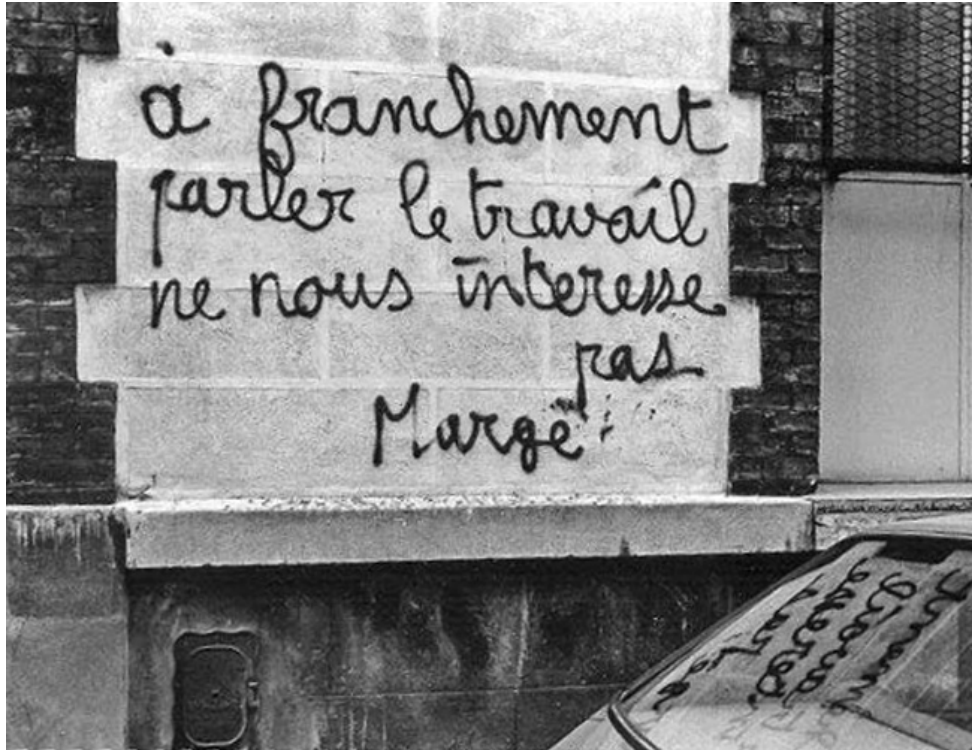
Otto Mühl, *Acción cordero* 1970. Recuperado el 12 de julio 2021 de *Accionismo vienés* (2000) de Piedad Solans.

Figura 10. Kazuo Shiraga, *Challenging mud* (1955)



Kazuo Shiraga, *Challenging mud*, 1955. Recuperado el 12 de julio 2021 de *Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad* (2014) de Josefina Alcázar.

Figura 11. Grafiti de una frase del situacionismo de Guy Debord



Grafiti de una frase del situacionismo de Guy Debord, 2016. Fotografía de Frédéric Lordon.

Recuperado el 12 de julio 2021 de la revista *Lundimatin*.

Figura 12. Lygia Clark, *Dialogo de manos* (1966)



Lygia Clark y Helio Oiticica, *Dialogo de manos* fotografía 1966. Recuperado el 12 de julio 2021 de *Un campo reverberante* (2018) de Ana Bugnone.

Figura 13. Chris Burden, *Shoot* (1971)



Chris Burden, *Shoot*, 1971. Fotografía de Alfred Lutjeans. Recuperado el 12 de julio 2021 de *Contract with the skin. Masochism, performance art and the 1970's* (1998) de Kathy O'Dell.

Figura 14. Zaj, *Traslado a pie de tres objetos, primera acción ZAJ* (1964)



Traslado a pie de tres objetos, primera acción ZAJ, 1964. Realizada por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. Fotografía: ZAJ. Recuperada el 12 de julio 2021 de *ZAJ colección archivo conz* (2009), de Rubén Figaredo y Eduardo Navarro.

Figura 15. Stelarc, *Ear on arm suspension* (2012)



Stelarc, *Ear on arm suspension*, 2012. Fotografía por Claudio Oyarce. Recuperado el 12 de julio 2021 de los archivos de Stelarc.org

Figura 16. Louis Fleischauer, *Primordial kaos evocation* (2015)



Louis Fleischauer, *Primordial kaos evocation*, 2015. Fotografía por Jörg Merlin Noack. Recuperado el 12 de julio 2021 de los archivos de Louisfleischauer.com

Figura 17. Szilard Gaspar, *Bazis* (2014)



Szilard Gaspar, *Bazis*, 2014. Fotografía cortesía del público para el artista. Recuperado el 12 de julio 2021 de los archivos de Szilardgaspar.com

Figura 18. Piotr Pavlenski, *Separation* (2014)



Piotr Pavlenski, *Separation*, 2014. Recuperado el 12 de julio 2021 del periódico virtual RadioFreeEurope.

Figura 19. Kati Horna, *Sin título*. Serie: “Oda a la necrofilia” (1962)



Kati Horna, *Sin título*, serie: “Oda a la necrofilia”, 1962. Publicadas en la revista *S.nob.* Recuperada el 13 de julio 2021 de los archivos del Hammer Museum.

Figura 20. Nacho López, *La Venus se fue de juerga por los barrios viejos* (1953)



Nacho López, *La Venus se fue de juerga por los barrios viejos*, 1953. Recuperada el 13 de julio 2021 de una publicación del periódico *El Universal*.

Figura 21. Alejandro Jodorowsky, *Melodrama Sacramental* (1965)



Alejandro Jodorowsky, *Melodrama Sacramental*, 1965. Recuperado el 13 de julio 2021 de la portada de *Melodrama Sacramental* en FilmAffinity España.

Figura 22. Grupo Polvo de Gallina Negra, *Receta para hacerle un mal de ojo a los violadores, o el respeto al cuerpo ajeno es la paz* (1983)

Receta del grupo polvo de gallina negra

Para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz.


Acción plástico-política en el Hemiciclo a Juárez dentro de la marcha feminista contra la violación del 7 de octubre de 1983. Duración: 20 minutos ante 1,000 espectadores.

Ingredientes:

- 2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
- 20 kilogramo de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando la agreden.
- 1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
- 3 lenguas de mujer que no se somete aun cuando fue violada.
- 1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada.
- 30 gramos de polvo de voces que desmitifiquen la violación.
- 7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
- 1 pizzade legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
- Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promuevan los roles tradicionales.
- 3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
- 3 pelos de superfeminista.
- 2 colmillos de militante de partido de oposición.
- 1/2 oreja de espontáneo y curioso.

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual usted podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y, finalmente, a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.

GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA
(Fundado el 21 de junio de 1983)
Maris Bustamante
Herminia Dosal
Mónica Mayer



Polvo de Gallina Negra, *Receta para hacerle un mal de ojo a los violadores, o el respeto al cuerpo ajeno es la paz*, 1983. Recuperado el 13 de julio 2021.

Figura 23. Juan Kraeppellin, *Sin título*, s.f



Juan Kraeppellin, *Sin título*, s.f. Fotografía: Jaime Carranza. Recuperado el 13 de julio 2021 del archivo CIAK, Programa Anual de Open Studios 01.

Figura 24. Cuaco Navarro, *Mash up mash up* (2017)



Cuaco Navarro, *Mash up mash up*, 2017. Realizada en el MAZ. Recuperada el 13 de julio 2021 de los archivos de Cuaconavarro.wordpress.com

Figura 25. Spencer Tunick, *Desnudos en el Zócalo de la Ciudad de México* (2007)



Spencer Tunick, *Desnudos en el Zócalo de la Ciudad de México*, 2007. Alrededor de 20,000 personas como muestra política. Recuperada el 1 de julio 2021 del periódico *BBC Mundo*.

Figura 26. Olga Gutiérrez, *Nosotros estamos aquí* (2014)



Olga Gutiérrez, *Nosotros estamos aquí*, 2014. Producción de Laboratorio puntoD y Cultura UNAM.
Recuperado el 13 de julio 2021 del Museo Universitario del Chopo.

**Figura 27. Claudia Cisneros, «The man I love, después de Pina Bausch»
(2014)**



Claudia Cisneros, «The man i love, después de Pina Bausch», 2014. Serie: *Máquina del tiempo* expuesta en el MAZ. Recuperada el 13 de julio 2021 de Lenous.wordpress.com

Figura 28. Nayeli Santos, «Bureaucracy» (2009)



Nayeli Santos, «Bureaucracy» de la pieza: *Bureaucracy, Emptiness and Hypocrisy*, 2009.

Recuperado el 13 de julio 2021 de los archivos Nayelisantos.com