

REVISTA DE ARTES VISUALES / ENE-JUN 2016 / ISSN 2145-6399

# ERARTV #

N°15  
PERFORMANCE,  
ACCIONES  
Y ACTIVISMO





**AVRATA #**

# ERRATA#

Nº15, ENE – JUN 2016

ISSN 2145–6399

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

© Instituto Distrital de las Artes

## Alcalde Mayor de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño

## Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano

## Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA

Mónica Ramírez Hartmann

## Gerente de Artes Plásticas y Visuales de FUGA,

Ana María Lozano Rocha

## Equipo de Gerencia de Artes Plásticas y Visuales FUGA,

Sergio Hernández Botía, Pilar Santamaría, Carlos Hoyos Buchelli, Mónica Torregrosa Gallo, Sergio Jiménez

## Directora Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Juliana Restrepo Tirado

## Subdirector de Artes IDARTES

Jaime Cerón Silva

## Gerente de Artes Plásticas y Visuales de IDARTES,

Catalina Rodríguez Ariza

## Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales IDARTES,

Vanessa Cárdenas, Catherine Guevara, Edna Hernández, Ivonn Revelo, Mauricio Rodríguez

ERRATA# es una publicación periódica (semestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica.

El tema que estructura el 15º número que presentamos es

## Performance, acciones y activismo

### EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

**Directores** Jorge Jaramillo Jaramillo y Catalina Rodríguez

**Asesoras** Katia González y Juliana Díaz

**Coordinadora editorial** María Villa Largacha

**Editores invitados** Mildred Durán y Adolfo Cifuentes

### Comité editorial nacional

María Clara Bernal (Departamento de Arte, U. de los Andes), Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital), Andrea Guía (U. Pedagógica Nacional), Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño), Andrés Matute Echeverri (U. Javeriana), y Óscar Moreno Escárraga (U. Jorge Tadeo Lozano)

### Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España), Luis Camnitzer (Uruguay), Karen Cordero Reiman (México), Marcelo Expósito (España–Argentina), Sol Henaro (México), Ana Longoni (Argentina) y Gerardo Mosquera (Cuba)

### Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número:

Alexandra Baudelot (Francia), Katnira Bello (México), Jamie Calam Ros (Canadá), Emmanuelle Chérel (Francia), Arden Decker (EE.UU.), Mildred Durán (Colombia–Francia), Sébastien Faucon (Francia), Esther Ferrer (España), Chiara Fumai (Italia), Nelson Herrera Ylsa (Cuba), Gisela Laboureau (Argentina), Los Torreznos (Jaime Vallaure y Rafael Lamata, España), Camila Marambio (Chile), Richard Martel (Canadá), Chumpon Apisuk (Tailandia), Mathilde Villeneuve (Francia), Teresa Riccardi (Argentina), Cecilia Vicuña (Chile).

### Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número:

Ángela María Chaverra, Adolfo Cifuentes, Fernando Escobar, Ericka Florez, Edwin Jiménez, María Evelia Marmolejo, Guillermo Marín, Carlos Monroy, Néstor Martínez Celis, José Alejandro Restrepo, Alfonso Suárez, Sonia Vargas, Álvaro Villalobos

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de la *Revista de Artes Visuales ERRATA#*, ni de las entidades responsables.

### Diseño, diagramación y edición digital: La Silueta

**Traducción:** Mildred Durán, Joanna Escolar, Marta Kovacics y Erika Tanacs

**Corrección de estilo:** Gabriela García y Alejandro Weyler

**Corrección de pruebas:** Gabriela García

**Impresión** Imprenta Distrital, 2017

### Contacto

Instituto Distrital de las Artes  
Tel. (571) 379 57 50 ext. 330  
Calle 8 # 8–52, Bogotá, Colombia  
[www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)  
[revistaerrata@idartes.gov.co](mailto:revistaerrata@idartes.gov.co)

Fundación Gilberto Alzate Avendaño  
Tel. (571) 282 94 91 ext. 228–122  
Calle 10 # 3–16, Bogotá, Colombia  
[www.fgaa.gov.co](http://www.fgaa.gov.co)

### Página web

[www.revistaerrata.gov.co](http://www.revistaerrata.gov.co)  
[contacto@revistaerrata.gov.co](mailto:contacto@revistaerrata.gov.co)

**Foto de portada:** Colectivo Enema, *Ustedes ven lo que sienten, nosotros vemos*, 2001. Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana. Foto: cortesía de Nelson Herrera Ylsa.

# AVRATA #

Nº15

PERFORMANCE, ACCIONES Y ACTIVISMO

# contenido

ERRATA# 15, ENERO – JUNIO 2016

PERFORMANCE, ACCIONES Y ACTIVISMO

EDITORIAL

12

18

**MÁS ALLÁ DEL INSTANTE. LA PERFORMANCE: UNA PRÁCTICA DESDE EL MARGEN /**

Mildred Durán

*Arte acción y performance: iperiferias sin centro!*

26

Richard Martel

42

*Acciones, performances y actitudes en el arte contemporáneo cubano*

Nelson Herrera Ylsa

*¿Cómo es posible hoy el arte del performance en Tailandia?*

64

Chumpon Apisuk

86

**ENTRE LA VIDA COMO OBRA Y LA OBRA COMO VIDA /**

Adolfo Cifuentes

*Performance. Inestabilidades y fronteras de la acción y del cuerpo*

92

Adolfo Cifuentes

112

*Representación. Apuntes sobre teatro, performance y política*

José Alejandro Restrepo

*Conceptos, formas y contextos: activismo político y performance*

132

Álvaro Villalobos

152

**DOSSIER**

Katnira Bello  
Jamie Calam Ros  
El Cuerpo Habla  
Esther Ferrer  
Chiara Fumai  
Edwin Jimeno  
Guillermo Marín  
María Evelia Marmolejo, por Sonia Vargas  
Carlos Monroy  
Cecilia Vicuña  
Alfonso Suárez

**ENTREVISTA** 225

*Tres miradas a la performance en Francia, sus lugares, procesos, archivos*  
Alexandra Baudelot, Sébastien Faucon y Mathilde Villeneuve  
con Mildred Durán

243

**A:DENTRO**

*El Festival de Performance de Cali*  
Ericka Florez  
*Encuentro de Medellín MDE15*  
Fernando Escobar

**A:FUERA** 254

*I Bienal de Performance de Buenos Aires BP15*  
Teresa Riccardi  
*56ª Bienal de Venecia*  
Emmanuelle Chérel

267

**PUBLICADOS**

**INSERTO:** Los Torrenzos

# colaboran en ERRATA# N°15

## Adolfo Cifuentes

Doctorado en Artes por la Universidad Federal de Minas Gerais, en Brasil, fue profesor invitado de la Universidad de Indiana (EE.UU.) y de la Universidad Federal de Minas Gerais en varias oportunidades. Entre 1993 y el 2005, ganó menciones del jurado por sus trabajos de performance presentados en los Salones Nacionales del Ministerio de Cultura (*Dieta para un artista pintor* y *Matrimonio y mortaja*). Actualmente vive entre Colombia (Bucaramanga) y Brasil (Belo Horizonte), hace parte de muy diversos eventos artísticos y culturales, ejerce la docencia en el campo del arte, desarrolla proyectos de investigación en artes y continúa su trabajo en las áreas de la fotografía, la performance y las artes visuales.

## Alexandra Baudelot

Curadora y crítica de arte. Es codirectora, junto a Mathilde Villeneuve y Dora García, de los Laboratorios de Aubervilliers desde el 2013. Del 2010 al 2013 crea en París el espacio experimental Rosacape dedicado al arte contemporáneo; lugar de exposición, creación y producción y plataforma editorial. Escribe sobre danza contemporánea y performance, y ha colaborado en diferentes publicaciones como *Mouvement* y *Parachute*. Apoyado en la práctica, su trabajo de investigación se centra en el análisis de los formatos de exposición de proyectos artísticos, dándole prioridad a la dimensión crítica. Ha sido invitada como

programadora y consejera artística en festivales de danza contemporánea y performance como Cruces Femeninos (Casa Encendida, Madrid, 2006) y el Festival La Mekanica (Barcelona, 2006), entre otros.

## Alfonso Suárez

Artista del performance nacido en Mompox, Colombia. Se formó con Álvaro Herazo en 1980 y bajo la tutela del Grupo 44 de Barranquilla —grupo de tendencia conceptual conformado por el mismo Herazo como líder, y Delfina Bernal, Víctor Sánchez, Eduardo Hernández y Fernando Cepeda—. Durante su carrera artística ha obtenido varios y reconocimientos, como la mención de honor en el XXX Salón Anual de Artistas Colombianos (Museo Nacional, 1986); invitado de honor en la Bienal de Arte de Bogotá (1990), y la mención honorífica del X Salón de Arte Fotográfico Duchamp-Warhol (Universidad Autónoma Latinoamericana, Medellín, 1991). Obtuvo, así mismo, los primeros premios del VI Salón Regional de Artistas (Zona Caribe, 1993), el XXXV Salón Nacional de Artistas (1994, con la obra *Visitas y apariciones*), el VII y VIII Salón Regional de Artistas Zona Caribe (1995 y 1997). Cuenta con una veintena de exposiciones individuales y ha participado en más de cuarenta muestras colectivas entre salones nacionales, regionales, bienales y festivales en Colombia, Estados Unidos, España y Cuba. Vive y trabaja en Barranquilla.



### Álvaro Villalobos Herrera

Maestro en Artes Plásticas por la Facultad de Artes – Asab (Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá), Doctorado en Estudios Latinoamericanos y Maestría en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México; se posdoctora con un proyecto sobre cuerpo y arte (Universidad Nacional de Colombia). Actualmente se desempeña como profesor de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-Conacyt) de ese mismo país, donde está radicado desde el 2003. Ha sido becado en diferentes ocasiones para realizar residencias artísticas, de investigación, producir obra y adelantar estudios de posgrado. Escribe, publica y ejecuta performances regularmente. Su obra vincula los problemas sociales y políticos al arte.

### Carlos Monroy

Artista visual y performer egresado de la Universidad de Los Andes (2008), residente en la ciudad de São Paulo. En el 2014 finalizó la Maestría en Poética Visual de la Universidad de São Paulo como becario de la embajada de Brasil en Colombia. Ha realizado exposiciones individuales en diversos espacios como la Oficina Cultural Oswald de Andrade, y el Atêlie 397, y como ganador de la Temporada de Proyectos 2012 en el Paço das Artes. Ha realizado residencias artísticas en Canadá, Estados Unidos, Brasil y Alemania. Su trabajo se ha exhibido en festivales internacionales de performance y artes electrónicas como: Riap (2012), 7A\*11D, Interackje, Akcja, Blow7!, el Festival de Performance de Cali, Verbo08, Media Art Friesland Festival, Visionarios del Itau Cultural y Emaf 05. En el 2014 fue seleccionado como uno de los cinco finalistas de la muestra «3M Canções de Amor» del Instituto Tomie Ohtake. Actualmente se encuentra desarrollando el trabajo *Llorando se fue*. En octubre del 2015 expuso «El Museo de la Lambada», gracias a la selección y comisión de la asociación cultural Video Brasil.

### Cecilia Vicuña

Poeta y artista visual, cineasta y activista política. Su arte precario y su obra pionera del performance es considerada un referente clave del arte conceptual latinoamericano. Su trabajo se ocupa de la destrucción ecológica, los derechos humanos y la homogenización cultural. Ha publicado veintidós libros de arte y poesía, incluyendo *Kuntur Ko* (2015), *Spit Temple. The Selected Performances of Cecilia Vicuña* (2012), y *Cloud Net* (2000). Su obra se ha mostrado y es parte de colecciones de diversos museos, entre ellos la Tate Gallery (Londres), el Museo de Arte Contemporáneo de Chile y el Moma (Nueva York). Conferencista invitada de la Universidad de Cornell University en el 2015, mención honorífica otorgada a los autores que han contribuido a la «evolución de la civilización levantando el estándar moral de la cultura política y social». Es fundadora de la Tribu No en Chile (1967), y cofundadora de Artists for Democracy (Londres, 1974) y Oysi.org (2011), un sitio para el encuentro de la ciencia y las artes con los pueblos indígenas.

### Chiara Fumai

Su práctica performativa pertenece a la tradición de mujeres psíquicas: a través suyo hablan diversas entidades controversiales que la artista (mal)interpreta libremente y combina dentro de nuevas historias, al tiempo que cuestiona su significado simbólico y su representación. Interesada en el feminismo radical, la cultura de medios, el lenguaje y la representación, trabaja la conferencia performance, que transforma también en instalaciones, videos, *collages*, sonido, tejidos y documentación ficticia. Sus exposiciones individuales incluyen: «Der Hexenhammer» (Bolzano, 2015); «With Love from Šinister» (A Brescia, 2013); «I Did Not Say or Mean “Warning”» (Fondazione Querini Stampalia, 2013). Recientemente ha participado en muestras colectivas en la David Roberts Art Foundation (Londres, 2015), CA2M (Madrid, 2015), Whitechapel Gallery (Londres, 2014), De Appel Arts Center (Ámsterdam, 2014), Nottingham Contemporary (2014), Fiorucci Art Trust (Londres, 2014), Museo

de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2013); Documenta 13 (2012), y Studio Voltaire (Londres, 2014). Fue la ganadora de la novena edición del Furla Art Award en el 2013. Vive y *destrabaja* en Milán.

#### Chumpon Apisuk

Artista con especial interés en temas políticos y sociales, con gran trayectoria en la gestión, enseñanza y promoción del arte de performance en Tailandia. Estudia artes en la escuela Changsilpa de la Universidad de Silpakorn, en Bangkok, y en el Museum School of Fine Arts de Boston (EE.UU.). Desde 1980 se convierte en un reconocido performer en Asia y, a partir de 1996, presenta su trabajo en varios países del Sudeste Asiático, Europa, Australia y EE.UU. Su obra performática incorpora la interacción con el público a partir de eventos y conflictos políticos, yuxtaponiendo el vídeo en vivo y la proyección de imágenes. Es reconocido por su activismo en torno al VIH-Sida y los derechos humanos, y por su trabajo con la Fundación Empower (fundada por su compañera Chantawipa Apisuk) dedicada a la defensa de los derechos de los trabajadores sexuales en Tailandia. Creó el espacio Concrete House en 1993, un centro de arte de performance y de actividad comunitaria, único en su género en Tailandia. Es fundador y director de Asiatopia, Festival Internacional de Arte de Performance.

#### Edwin Jimeno

Artista plástico, docente e investigador. Desde 1997 se ha desempeñado como artista del cuerpo. Merecedor del segundo premio en el 39° Salón Nacional de Artistas (2001) con la obra *Nacimiento* y el primer premio en el Salón del Fuego, con *Pasión dolorosa* (2002). En el 2001 fue catalogado como uno de los treinta artistas representativos del arte de performance colombiano en el Proyecto Pentágono del Ministerio de Cultura, haciendo parte de la muestra «Actos de fabulación» (2001). Sus obras giran alrededor del tema del eros y el tanatos, donde el cuerpo se ve expuesto al dolor. Junto al grupo Capirote, coordinó el proyecto *Cuerpo y Territorio* durante el 2010 y el 2013. Actualmente ejerce como docente

de educación artística y es coordinador del proyecto de profundización en artes del Liceo Celedón, reconocido colegio de Santa Marta, Colombia.

#### El Cuerpo Habla

Colectivo artístico que nace en el 2010, en Medellín, bajo la dirección de Ángela María Chaverra, y que cuenta con dos proyectos de investigación: *El Cuerpo Habla*, el arte en el cuerpo y el cuerpo en el arte, y *Performance: encarna-acciones de la contemporaneidad* (ganador del segundo premio a mejores investigaciones Universidad de Antioquia). Entre sus trabajos performáticos destacan: su participación en el Festival de Performance de la comuna 4 de Medellín (2009, 2010 y 2011), con las piezas *Rodar por la vida*, *Espejito espejito* y *Re-velar*, respectivamente; *Estrías* (2011); *Vadear* (2011, ganador de la beca de creación Alcaldía de Medellín y participante en el Festival Internacional de Arte en Costa Rica en el 2012), *Derretear* (2011, presentado en el Festival de Arte para la vi(d)a, Quindío); *De-capita* (2013, beca Iberescena en el 2012 y participante en el Festival Internacional de Arte en Costa Rica en el 2014), y *Carnes-tolendas* (2014, beca de creación Alcaldía de Medellín y Premio Sara Modiano para las artes en el 2015).

#### Esther Ferrer

Artista interdisciplinaria centrada en el arte de performance. En 1966 conforma el grupo de performance ZAJ con los españoles Juan Hidalgo y Ramón Barce, y el italiano Walter Marchetti; grupo conocido por sus actuaciones conceptuales y radicales durante la época franquista (activo hasta 1996). Por la misma época crea el primer Taller de Libre Expresión y, a mediados de los años setenta, empieza a desarrollar una fuerte actividad plástica con fotografías, instalaciones y objetos. Ha expuesto su obra en el Centro de Arte Reina Sofía, las galerías Donguy, Lara Vinci y Satélite en París; en las ciudades españolas de San Sebastián, Sevilla, y en el Circulo de Bellas Artes de Madrid; lo mismo que en Stuttgart (Alemania) y en Dinamarca. Como performer ha participado en numerosos festivales tanto en España como en Europa, EE.UU.,

Canadá, México, Cuba, Tailandia, Japón y Corea. Ha impartido cursos en universidades en Canadá, Francia, Suiza e Italia, además de España. Mercedora del Premio Nacional de Las Artes 2009 (España), y representante de su país en la Bienal de Venecia de 1999.

#### Guillermo Marín

Artista de performance, curador, videoartista y fotógrafo. Estudió en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, y participó en numerosas exposiciones y salones durante los años noventa, entre ellos, el Salón Nacional de Artistas (1998), los Salones Regionales de Artistas (Cali, Bogotá), la VI Bienal de Arte de Bogotá, el Primer Festival de Performance de Cali y el Salón de Arte Joven del Banco de la República, en Bucaramanga. Se ha desempeñado como docente desde los años 1990 en las universidades del Valle y del Cauca (Popayán). Entre sus exposiciones individuales están: «Full Contact» (1999, Bogotá), «Sobre las necesidades, las pasiones, los defectos y sus efectos» (Biblioteca del Centenario, Cali, 1996) y «La resistencia de lo real a convertirse en representación» (Galería Bellas Artes, Cali, 1997). Los vehículos de su obra son tan inusitados y variados como las ideas que las animan, arribando a resultados plenos de curiosidad por superficies, medios y actos públicos. Es docente, conferencista, gestor cultural y cineclubista.

#### Jamie Ross

Nació en una pequeña casa en la calle Pendrith, en Toronto, que corre encima de un río enterrado. Es artista, cineasta y escritor. Sus escritos han sido publicados en antologías, revistas y fanzines, y sus películas proyectadas en cuatro continentes. Su trabajo difumina las líneas de realidad y ficción en la exploración que hace de la historia y la preocupación por las proyecciones sociales en el futuro. Con psicogeografía personal y el concepto del *sentido de lugar* son los intereses centrales de su segundo libro, *Fallow La Friche* (2012). Los paisajes abandonados de sus antepasados en la provincia canadiense de Ontario son sus fuentes perennes de inspiración y fuerza. Para él es fundamental crear y documentar

las comunidades gay sobre la base de un compromiso sincero con la magia, insertándose a sí mismo en las ricas tradiciones artísticas de sus antepasados culturales y biológicos. Vive actualmente en Montreal.

#### José Alejandro Restrepo

Artista de la Ecole de Beaux Arts, París; ciudad donde nació y tuvo contacto personal con pensadores como Deleuze y Foucault. Trabaja el videoarte desde 1987. Ganador del VII Premio Luis Caballero con la obra «Ejercicios espirituales» (Bogotá, 2014). Entre sus exposiciones individuales más destacadas están: «Variaciones sobre el purgatorio» (Museo de la Universidad Nacional de Colombia, 2011), «Duet for Cannibals» (Ámsterdam, 2010), «Al calor del pensamiento» (Daros Latinoamérica, Madrid, 2010), «Que faire? Art, film, politique» (Khasma, París, 2010), «Memory Lessons» (Museo del Louvre (París, 2002), «El Cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel» (Arco, Madrid, 1998), «Musa Paradisiaca» (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1997). Obtuvo el premio del VII Salón Regional de Artistas (1996) y de la VIII Bienal de Cuenca (2004). Entre sus exposiciones colectivas cabe mencionar «3 Perspectives» (Cifo, 2007), «Comissions Program Artists» (Miami), 52° Bienal de Venecia, e «In the poem about love you don't write the word love» (Artists Space, Nueva York, 2006).

#### Katnira Bello

Licenciada por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La mayor parte de su obra se centra en procesos que culminan formalmente en fotografía, video o arte acción. Ha participado en diversos festivales internacionales de performance: Nipaf (Japón, 2001 y 2009), Viva art! (Montreal, 2009), Riap (Quebec, 2010), European Festival for the Night (Norbotten, Suecia, 2011) y Promptus (Brasil-México, 2014). Paralelamente colabora en la gestión y desarrollo de diversos proyectos culturales, combinando labores curatoriales, organizativas, museográficas, administrativas y editoriales. Ha sido becaria en México de los programas Residencias Artísticas (2012), Jóvenes Creadores (2009), Educación por el Arte (2003),

Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales (2003), y Artes por Todas Partes (2002). En el 2011 ganó la residencia artística de Pain en el Círculo Ártico (Suecia) y, en el 2014, la residencia artística Promptus, en São Paulo.

#### Los Torreznos

Conformado por Jaime Vallauré y Rafael Lamata, desde 1991 este colectivo funciona como una herramienta de comunicación sobre lo social, lo político y las costumbres más arraigadas. Trabajan desde la realidad directa, incluida la familiar, traduciéndola al lenguaje contemporáneo. Su obra se orienta hacia la experimentación expresiva a través del gesto, el lenguaje y la presencia; formas sencillas que en primera instancia son accesibles a cualquier persona y no solo al público especialista. Utilizan el humor y tratan contenidos que reflejan el devenir cotidiano, configurando una obra que se desarrolla en formatos de carácter presencial (performance o arte de acción) y multimedia (vídeo, piezas sonoras). También realizan talleres de carácter formativo y conferencias. Lamata y Vallauré han llevado a cabo numerosos trabajos de intervención conjunta con anterioridad a configurar su colectivo, y fueron miembros fundadores y componentes activos del grupo de creación experimental Circo Interior Bruto (2000–2005) y Zona de Acción Temporal (ZAT, 1997–1998). Participaron en la 52ª Bienal de Venecia dentro del proyecto «Paradiso spezzato» en el pabellón español. [www.lostorreznos.es](http://www.lostorreznos.es)

#### María Evelia Marmolejo

Artista plástica egresada del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali (1979–1982). Durante sus primeros años de producción artística realizó numerosas acciones performáticas en espacios públicos y privados de Cali, Bogotá, Cartagena y Quito, entre ellas: *Tendidos* (1979), *Anónimo 1* (1981), *10 y 11 de Marzo* (1982), *Anónimo 3 y 4* (1982) y *Residuos* (1983) que le valieron un lugar importante en la crítica de arte nacional del momento. Otras acciones como *América* (1985) y *Sesquilé* (1985) fueron

realizadas en Madrid, España. Marmolejo se radicó en Estados Unidos donde culminó una Maestría en Artes y Humanidades en la Universidad de Nueva York. Tras una larga pausa, la artista ha vuelto a aparecer en escena con las acciones *May 1<sup>st</sup>, 1981– February 1<sup>st</sup>, 2013* (2013), en el Mandragoras Art Space de Nueva York, y *Anónimo 5, 1982–2014* (2014), realizada para la 19ª Bienal de Arte Paiz en Guatemala. Su obra fue exhibida recientemente en la Galería Julian Navarro Project, Nueva York.

#### Mehdi Brit

Historiador de arte de la Universidad de la Sorbona. Trabaja como curador asociado del Espacio Louis Vuitton y de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París (Fiac; específicamente con el programa In Process), y es curador del espacio Silencio (con el ciclo A rebours), donde dirige el programa de performance. También ha estado a cargo de la programación de performance en el Museo de la Caza y de la Naturaleza (2012–2014) y del Festival Internacional de Arte de Toulouse, entre otros certámenes. Es redactor jefe de la revista *Diapo*, publicación en línea que creó en el 2010. A partir de su investigación, en el 2014 escribió junto a Sandrine Meats el libro *Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis les années 1960*, que publicó con Manuella Editions.

#### Mildred Durán Gamba

Investigadora en arte contemporáneo, crítica de arte y curadora independiente; obtiene su título de doctorado con una tesis sobre las expresiones de violencia en el arte contemporáneo en América Latina (Universidad Paris I–Panthéon–Sorbonne). Se interesa principalmente en las relaciones socio-culturales, políticas y éticas en el arte; la historia y teoría del performance y su exposición; la práctica y los estudios curatoriales. Trabajó en el Centro Georges-Pompidou en diferentes exposiciones («Au-delà du spectacle», «Les années Pop», «Jean Dubuffet»). Es autora de artículos publicados en

*Les cahiers du CNAM* del Centro Georges Pompidou, *Inter art actuel*, *Les publications de la Sorbonne*, entre otras compilaciones. Ha dado diversas conferencias sobre procesos y prácticas de creación de artistas no occidentales. En el 2013, su proyecto de investigación sobre el arte acción no occidental fue becado por el Centro Nacional de Artes Plásticas (CNAP) del Ministerio de Cultura y Comunicación francés, dentro del programa de apoyo a autores, teóricos y críticos de arte. Actualmente es miembro del Comité editorial de la revista *Inter art actuel* de Quebec.

#### **Nelson Herrera Ysla**

Crítico de arte, curador y poeta. Se forma como arquitecto y durante años trabaja como diseñador de mobiliario y espacios en el Instituto de la Demanda Interna de Cuba, para luego formar parte de la Dirección de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura (1980–1984). En la misma época se integra al equipo fundador del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, lo mismo que al de la Bienal de La Habana, instituciones donde se desempeña como subdirector, hasta 1999, y luego como director. Actualmente es parte de su equipo curatorial. Se especializa como crítico de arte, participando en varias publicaciones cubanas y del extranjero; ofrece conferencias en diversos países y ha fungido como curador en numerosos eventos internacionales de arte. Ha sido jurado del Premio Casa de las Américas (2005), entre otros eventos de arte latinoamericanos. En el 2008 fue curador general de la XVI Bienal Paiz de Guatemala. Autor de libros de poesía y ensayo, obtuvo el Premio Nacional de Crítica de Artes Guy Pérez Cisneros (2007) y el Premio Nacional de Curaduría en Cuba (2013).

#### **Richard Martel**

Artista interdisciplinar con trabajos en performance, instalación y video; es también curador, poeta, editor y cofundador de la revista internacional *Inter, art actuel* (única publicación seriada en lengua francesa dedicada al performance y el arte acción, y

originalmente titulada *Inter-vention*, entre 1977–1984). Director de Le Lieu, espacio multidisciplinar de creación, circulación y residencia de artistas. Se ha desempeñado como teórico y crítico, y es organizador de proyectos de radio, publicaciones, festivales, reuniones y exposiciones en Canadá y al rededor del mundo. Trabaja desde la acción activista con intervenciones, performances y encuentros en Canadá, México, Europa y Asia. Lidera el Rencontre internationale d'art performance de Québec (Riap) por el cual han pasado relevantes figuras del arte acción y del performance, tanto de Europa como de América Latina, desde 1984. Como artista ha presentado más de doscientos performances en cuarenta países del mundo. Es autor de numerosos libros, entre ellos: *Art Action 1958–1998* (2001), *L'Art en actes. Le Lieu, centre en art actuel 1982–1997* (1998), *Élégie: vérification neutre, texte d'installation* (1989), y *Je 2 mains* (1988). Sus artículos, compilaciones de textos y antologías han sido publicados en varios idiomas. Vive y trabaja en Quebec. <http://inter-lelieu.org>

#### **Sébastien Faucon**

Finalizados sus estudios en historia del arte, trabaja en el Centro Georges Pompidou (2003–2006); desde el 2009 es responsable de la colección de artes plásticas del Centro Nacional de Artes Plásticas (CNAP) del Ministerio de Cultura y Comunicación francés, para el cual se ha desempeñado también como consejero. Su labor investigativa se centra en las relaciones transdisciplinarias que asocian estrechamente la formas vivas a las artes plásticas, en especial el sonido y la performance. Ha sido curador de diferentes muestras: «Diagonales: son, vibration et musique» (2010), «Collector» (Tri Postal, Lille, 2011), «La Permanence» (durante el 2014, en el Museo de la Danza de Rennes con Boris Charmatz), la exposición de performance «Des choses en moins, de choses en plus» en el Palais de Tokyo (2014, con Agnès Violeau), y, más recientemente, «Laisser les sons aller ou ils vont» en el Fondo Regional de Arte Contemporáneo Franche-Comté (2015).

**editorial**

En su 15° edición, la revista *Errata#* ha querido abrir un espacio para convocar al debate sobre un lenguaje del arte contemporáneo que ha estado constantemente presente en sus diversas ediciones, desde que el Proyecto *Errata#* se inaugura en el 2009, pero que nunca se ha tematizado de modo directo: las artes vivas y el performance en conexión con el activismo.

Contando con los investigadores Mildred Durán (PhD en Historia del arte, colombiana radicada en París) y Adolfo Cifuentes (artista de performance él mismo, residente desde hace varios años en Belo Horizonte, Brasil) como editores invitados desde el campo internacional y nacional, respectivamente, *Errata#15 Performance, acciones y activismo* propone un acercamiento a la acción y el cuerpo como medios y como temas del arte contemporáneo.

El número busca abordar las prácticas de las artes vivas, el performance<sup>1</sup>, el arte acción y la acción directa en su desarrollo histórico, pero dando también un panorama actual sobre su práctica, sus modos de circulación y el campo de reflexión que ha generado en su relación con la institución arte y con diversos contextos en las últimas décadas. Para la sección internacional del número, Mildred Durán presenta una breve introducción al tópico en su texto «Más allá del instante. La performance: una práctica desde el margen», donde aborda algunos aspectos clave del carácter efímero de este género de creación, la problemática de construir archivo y memoria en torno a su hacer, y la naturaleza marginal y disruptiva que el performance conserva aún en nuestros días.

Como parte de su colaboración en este número, Durán ha optado por enfocarse en el diálogo con tres agentes del medio artístico directamente involucrados hoy con la práctica del performance en París, espacio paradigmático del género desde los años setenta. Así pues, para la sección de *Entrevista*, la investigadora sostuvo una conversación que toca varios de estos puntos con Alexandra Baudelot (codirectora de los Laboratorios de Aubervilliers), Mehdi Brit (curador de la Fundación Louis Vuitton y la Fiac) y Sébastien Faucon (responsable de las colecciones de artes plásticas del CNAP del Ministerio de Cultura y Comunicación francés); dando la oportunidad de hacer un contrapunto entre las perspectivas que cada uno de ellos tiene desde estos espacios institucionales tan diversos donde la práctica del performance circula y se desarrolla hoy en Francia.

La sección internacional del número abre con el artículo de Richard Martel, «Arte acción y performance: ¡periferias sin centro!»; texto que reúne una serie

---

1 En este número hemos optado por preservar los usos del término *performance* que hace cada colaborador, manejando el término en masculino o en femenino, según la tradición artística y académica en la que se insertan cada uno de ellos. Mientras desde el contexto brasileño o el francés se habla habitualmente de *la performance*, en general en el contexto latinoamericano y en la literatura del tema en Colombia se usa el masculino (que hemos preservado para aquellos textos procedentes del inglés). [N. de la Ed.]

de reflexiones sobre el género apoyadas en la extensa trayectoria de este artista, editor y gestor del campo del arte acción internacional. Desde su labor liderando el centro *Le Lieu*, con la revista *Inter art actuel* y el festival *Riap* en Quebec, Martel presenta una refrescante mirada al hecho artístico del performance, sus redes de intercambio y gestión actuales, sus públicos contemporáneos, y las diferentes fuentes de creación de las que bebe este lenguaje, en medio de la libertad disciplinar que constituye su riqueza y su permanente posibilidad de reinventarse.

En segundo lugar, la editora invitada ha convocado al curador y crítico cubano Nelson Herrera Ylsa. Su artículo, «Acciones, performances y actitudes en el arte contemporáneo cubano», presenta un recorrido por la importante tradición cubana de activismo desde el performance y la acción política, incluyendo una interesante reflexión sobre algunos de los artistas y colectivos clave de su historia (varios de ellos decisivos, pero prácticamente olvidados hoy; otros muy visibles en la escena contemporánea). Herrera Ylsa da también en su texto una mirada al papel que el performance ha jugado en el certamen más importante de la isla en este campo, La Bienal de la Habana (de la cual es director), y al Instituto Superior de Arte, uno de los nodos claves de desarrollo del performance y el activismo cubano desde la década de 1980.

Para cerrar este capítulo contamos con la participación de Chumpon Apisuk, artista tailandés de larga trayectoria, cuyo texto «¿Cómo es posible hoy el arte del performance en Tailandia?» realiza un recorrido por el proceso de formación artística que lo llevó a consagrarse al arte de acción cuando este no existía siquiera en su país. Acto seguido, Apisuk reflexiona sobre su gestión cultural y política como director del espacio para el arte y el activismo *Concrete House*, y como gestor de festival más representativo del sudeste Asiático, *Asiatopia*. Su artículo relata las vicisitudes del desarrollo y sostenimiento del festival en medio de un conservador contexto cultural y político, y la manera en que se ha apoyado en las dinámicas de red por décadas.

El editor nacional invitado, Adolfo Cifuentes, plantea, por su parte, una aproximación al tema que aborda hábilmente la conocida tensión que cruza la creación y la práctica del performance: la vida como obra y la obra como vida. En su propio texto «Performance. Inestabilidades y fronteras de la acción y del cuerpo», y apoyado en los trabajos de varios artistas del contexto bumangués en Colombia donde inicia su práctica creativa y de docencia, el autor analiza la expresión performática como trasgresora y polisémica desde los más variados oficios y disciplinas en la historia humana, e invita a los lectores a considerar los borrosos límites disciplinares y el paradójico lugar de expresión que el arte de acción emplea (desde su desarrollo más tradicional y hasta en sus formas más disruptivas de trabajo con el cuerpo).

Como parte del capítulo nacional, el artista José Alejandro Restrepo hace una contribución al tema que, en lugar de ocuparse de las habituales discusiones disciplinares y definiciones, salta la barda del campo artístico para enlazar con el teatro y el terreno de la política nacional. Como es habitual en su obra de artes vivas,



documental y video, Restrepo desdobra el carácter performático de la acción política y el poder simbólico del discurso en otros escenarios sociales y culturales. Con una lúcida y precisa narrativa, su artículo «Representación. Apuntes sobre teatro, performance y política», tiende puentes entre las palestras de la escena política y aquellas de los medios de comunicación, en un ejercicio que considera críticamente la eficacia y la performatividad de los actos públicos.

En tercer lugar, el académico y performer colombiano Álvaro Villalobos presenta el artículo «Conceptos, formas y contextos: activismo político y performance», en que analiza algunos referentes del debate y el desarrollo de la creación del performance en México, país donde se encuentra radicado desarrollando su investigación en el tema desde hace varios años. Como parte de este recorrido, Villalobos propone una mirada crítica del activismo desde su propia práctica de creación y presenta varios ejemplos de acciones activistas del panorama mexicano actual.

Para el *Dossier* nacional del número contamos en esta oportunidad con la participación de una variedad de generaciones de artistas colombianos cuya práctica de creación resulta muy representativa, a pesar de que no todos ellos gocen de la misma visibilidad en la escena actual. Hemos querido, en primer lugar, recordar algunos de los nombres nacionales claves del performance, todos ellos de algún modo activos en las últimas décadas. Ellos son Guillermo Marín (radicado en Popayán y hoy consagrado a la enseñanza del performance y del arte contemporáneo en paralelo a su práctica artística), María Evelia Marmolejo (cuyos trabajos de los años noventa y más recientes presenta la investigadora Sonia Vargas), Edwin Jimeno (artista del cuerpo que vive y trabaja en Santa Marta), y Luis Alfonso Suárez, que presenta un rico diálogo con Néstor Martínez Celis en torno a su rica trayectoria de creación de más de tres décadas. Entre los artistas más jóvenes, incluimos la participación de Carlos Monroy (invitado por el editor nacional Adolfo Cifuentes que presenta una suerte de obra-manifiesto sobre la práctica performática actual), y hemos convocado a Ángela María Chaverra, líder del colectivo El Cuerpo Habla, en Medellín, cuya práctica pone en tensión el habitual carácter subjetivo e individual del trabajo con el cuerpo mediante complejos montajes grupales.

El *Dossier* internacional incluye, por su parte, colaboraciones de Esther Ferrer, española radicada en París que participa con una entrevista con nuestro equipo editorial, en la cual revela sus perspectivas sobre los cambios en el arte de acción (desde su trabajo más marginal y contestatario de los años setenta, hasta su inserción actual en la institución arte) y sobre su propia visión del proceso creativo. En una línea similar, la italiana Chiara Fumai desarrolla un texto performativo desde su trabajo habitual de conferencia-performance, poniendo en tensión varios temas de la reflexión feminista. Igualmente, contamos con la mexicana Katnira Bello, que ha desarrollado activamente propuestas críticas y políticas desde el contexto de los debates de género, entre otros temas, y que articula una reflexión sobre el

trabajo activista de varios de sus colegas performers en la escena mexicana actual. Jamie Calam Ros, artista canadiense, explora las conexiones entre el performance y la magia en su contexto ancestral desde una perspectiva *queer*, y la chilena Cecilia Vicuña presenta un diálogo con Camila Marambio en torno a su práctica activista con temas ambientales y comunidades indígenas en el contexto chileno.

Para las secciones de reseña, en *A:fuera* incluimos en esta oportunidad una audaz discusión de línea poscolonial sobre la 56ª Bienal de Venecia del 2015 por parte de la historiadora y crítica francesa Emmanuelle Chérel, y una reseña sobre la primera bienal de Performance de Buenos Aires, BP15, que presenta la investigadora Teresa Riccardi. En la sección *A:dentro*, el curador Fernando Escobar analiza algunos de los aspectos de preparación y configuración del nuevo Encuentro de Medellín MDE15; y Ericka Florez da una retrospectiva del Festival de Performance de Cali, evento nacido a fines de los noventa y uno de los certámenes independientes de mayor impacto en el campo del arte acción en Colombia que se ha mantenido a flote por más de una década.

En *Publicados*, finalmente, tenemos en esta edición a la investigadora Arden Decker con una reseña del libro editado por la curadora Sol Henaro *Melquiades Herrera*, en torno a la vida y obra del artista mexicano; y a Gisela Laboureau (de Argentina), con una reseña de *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, de Irina Garbatzky.

En el *Inserto* de este número hemos invitado a Los Torreznos, dúo de performance español conformado en los años noventa por Jaime Vallaure y Rafael Lamata. Ellos han desarrollado para *Errata#* una pieza textual a partir de una de sus acciones performáticas de línea conceptual. Al igual que muchos de sus proyectos que recuerdan la poesía concreta, *35 minutos* es un ácido comentario sobre la disciplina del performance como arte de duración en complicidad con los públicos, y al mismo tiempo se plantea como un ejercicio performático desde la lectura visual.



MÁS ALLÁ  
DEL INSTANTE.  
LA PERFORMANCE:  
UNA PRÁCTICA  
DESDE EL MARGEN

Mildred Durán

Persuadido de que el arte terminaría disolviéndose en lo real, Helio Oiticica buscaba ante todo insertar el arte en la vida, siendo este el principio esencial que debía guiar toda práctica artística. El artista brasileño adhería así en los años sesenta a la vía abierta por las vanguardias de comienzos del siglo XX, vía que se amplificaría a finales de los años cincuenta y durante los sesenta, gracias a figuras como Allan Kaprow y sus propuestas de prácticas experimentales que abolían los límites entre el arte, el objeto artístico y el espectador.

La performance, disciplina marginal, es una de las prácticas artísticas más complejas y radicales en la historia del arte. Ella prosigue el camino iniciado a través de los procesos de desmaterialización del objeto artístico, en la que los artistas buscaban desligarse de todo tipo de estetización gratuita gracias al gesto de un cuerpo específico, en un instante preciso y efímero. Es en lo real que los artistas de la performance despojan toda narración inútil de la obra, depuran el signo y trasvierten los códigos semánticos y temporales privilegiando un gesto, un acto, una presencia. De esta manera se vehiculan las cualidades esenciales del *tejido performativo* que el especialista del arte acción, performer y teórico canadiense, Richard Martel, describe como lo *íntimo*, lo *privado* y lo *público*. Para él «hacer arte deviene la alternativa a producir arte; se trata entonces de una cuestión de comportamiento, de actitud». El arte de la performance es, ante todo, «una actividad perturbadora» (Martel 1998; la traducción es mía).

En la acepción más conocida, el cuerpo del artista es utilizado en un contexto específico como material de trabajo y creación. La actitud performativa es posible gracias a la participación del público o a la utilización de objetos, pero no se reduce a una acción centrada y exclusiva del cuerpo del artista. La cuestión contextual es determinante en estas prácticas. De hecho, una articulación entre el contexto y los diferentes espacios que acogen la acción es esencial en la construcción simbólica de cuerpos, y constituye así uno de los elementos indiscutibles para los artistas de la performance. En los años setenta y ochenta en América Latina, el contexto sociopolítico represivo y dictatorial en la mayoría de los países de la región da lugar a uno de los momentos más fecundos de la expresión performativa en la que el cuerpo del artista se conjuga en un cuerpo social politizado. El artista, como lo señala el peruano Fernando Bedoya, deviene así un «objetor de conciencia» (2011).

Tehching Hsieh, artista de origen taiwanés radicado en los Estados Unidos, se interesa por la filosofía y por el significado de la vida, su noción del trabajo performático puede resumirse a través de la idea de gastar o perder el tiempo (*wasting time*). Para la guatemalteca Regina José Galindo, de otra parte, la experiencia del momento se focaliza a través de la performance, en la que pueden circular diferentes tiempos. En otro contexto, Nyan Lin Htet, de origen birmano, entiende la performance como una forma de comunicación directa y conflictual entre él como artista —*agente provocador*— y el público, que tiene el fin de abrir nuevas vías de reflexión. Para Felipe Ehrenberg, en México, la performance crea una proposición de orden

filosófico en la que los artistas son definidos como *neólogos*. Estas proposiciones, que tienen como soporte el cuerpo, el gesto, la huella o lo efímero, buscan convertirse en un terreno ambiguo e incierto, una contradicción perpetua, intersticio de encuentros improbables que permiten nuevas construcciones simbólicas o cortos circuitos con lo real. Para Guillermo Gómez-Peña, también mexicano, su trabajo performativo es un arma crítica y política contundente que él reivindica como *actos radicales*. Adolfo Cifuentes, en Colombia, concibe el cuerpo como elemento semiótico que permite aproximar el imaginario y la representación; para él, el cuerpo es esencialmente el tiempo haciéndose visible.

Menciono estas diferentes concepciones de la actividad performativa, sin pretensión de hacer un barrido geográfico, sino para dar cuenta del amplio espectro de posibilidades que la cruzan y de la dificultad para establecer una definición homogénea y universal. Cada artista de la performance aprehende su propia noción del acto performativo, a través de su práctica y de sus intereses, reflexiones y experiencias socioculturales. En Colombia, cabe destacar desde los años setenta las experiencias insólitas en Barranquilla de dos colectivos, El Sindicato (Efraín Arrieta, Alberto del Castillo, Ramiro Gómez, Carlos Restrepo y Aníbal Tobón), y el Grupo 44 (Delfina Bernal, Álvaro Herazo, Eduardo Hernández, Fernando Cepeda y Víctor Sánchez), así como el trabajo de Jonier Marín en diferentes contextos; todos los cuales privilegian las estrategias conceptuales y performativas dentro de su práctica artística. Destacan también, especialmente desde los años ochenta, las propuestas de otros pioneros de esta disciplina: María Evelia Marmolejo, Luis Alfonso Suárez, María Teresa Hincapié, Rósemberg Sandoval, Dioscórides Pérez, y, posteriormente, Adolfo Cifuentes o Constanza Camelo, entre otros.

Gracias a la invitación de Adolfo, a su vez uno de los primeros teóricos de las prácticas performativas en Colombia, hemos configurado para la revista *Errata#* un diálogo rico en matices en el que discutimos sobre los paradigmas, las confusiones, la evolución del lenguaje performativo en diferentes contextos, entre otros temas. En este número, consagrado a estas prácticas híbridas y en constante evolución, decidimos confrontar diferentes cuestionamientos y teorías acerca de esta disciplina y de sus potencialidades. No pretendemos realizar una taxonomía de las prácticas de la performance, ni de su evolución en la historia del arte contemporáneo. Nuestro interés es comprender los procesos que inciden en el papel preponderante que estas prácticas han ejercido en el arte contemporáneo, a través de casos significativos, pues en ellos es posible dilucidar las intenciones de algunos *neólogos*, que elevan el cuerpo como presencia y potencia desestabilizadora y crítica en diferentes contextos.

Diferentes cuestionamientos enmarcan la preparación de esta edición de *Errata#* sobre *Performance, acciones, activismo*. Delimitamos el análisis a seguir mediante tres ejes principales, partiendo de reflexiones que surgen 1) de la práctica misma de la disciplina desde los diferentes procesos de creación, 2) de sus particularidades espaciotemporales y contextuales, y 3) del papel del performer frente su

trabajo artístico, de investigación o teórico. En un segundo plano, en particular resulta muy relevante dentro de mi investigación en el tema la cuestión de la recepción y exposición del instante efímero para entender la relación con el espectador, pero también el interés y el papel que diferentes actores institucionales desempeñan allí. En este sentido, el análisis sobre cómo permea la performance hoy las prácticas curatoriales y museográficas actuales a partir de su propia evolución como lenguaje es fundamental. En esa misma dirección, incluimos en este diálogo la pregunta sobre la reactivación y la retención de la obra efímera a partir de su adquisición y conservación; temas que resultan esenciales frente a la cuestión del archivo y la historización de estas prácticas efímeras, y que apuntan a concientizar a la institución arte, al mercado y al coleccionismo de este tipo de obra inmaterial.

El objetivo mayor en esta edición de *Errata#* es, entonces, el de profundizar esos cuestionamientos y confrontarlos a su vez con diferentes reflexiones contextuales y espaciotemporales por parte de performers que provienen de diferentes realidades culturales, económicas y políticas. Así, en este número encontramos figuras tradicionalmente muy relevantes y también otras muy críticas de esta disciplina.

Considerada como expresión contestataria, transgresora y perturbadora, en gran parte debido a su naturaleza impredecible e inmediata, la performance deviene un mecanismo privilegiado para los artistas que buscan incidir en la esfera social; no es gratuito que una dimensión política, militante y activista sea para algunos performers la esencia misma de su ética y de su responsabilidad artísticas frente al contexto socioeconómico y político en el que viven. Recordándonos que para Adorno la esencia misma del arte es la libertad, Chumpon Apisuk, en Tailandia, concibe el arte como la libertad del sinsentido, como «un tipo de emancipación donde se es consciente de la libertad del cuerpo y del espíritu sin ningún límite con la sociedad» (2014). En este número dedicado a la performance ese aspecto de compromiso social y político es uno de los ejes centrales en la invitación de diferentes colaboradores e investigadores.

Dentro mi contribución en la configuración de esta reflexión, para mí fue lógico invitar a artistas que teorizaran sobre su propio ejercicio de creación y que llevaban más de treinta años de práctica artística, discursiva y teórica, figuras prominentes que hubieran marcado la historia de la performance del siglo XX y actual. Propuse así presentar diferentes concepciones de artistas y teóricos de varias regiones: Richard Martel, de Quebec, cuestiona la práctica, los límites y desafíos de esta disciplina de manera histórica y universal, señalando la importancia de la periferia, de los márgenes para la consolidación de nuevas vías de circulación y de diálogo de esas producciones inmateriales.

En este panorama global, el crítico de arte, curador y poeta Nelson Herrera Ysla aporta una percepción centrada en prácticas particulares, y su evolución en las últimas décadas, en el contexto cubano; explora su incidencia en el campo pedagógico y la influencia que ha ejercido en las nuevas generaciones de artistas. Chumpon

Apisuk, Por último, aborda el contexto tailandés y del Sudeste Asiático desde una concepción que enlaza arte y política, y realizando una reflexión desde una trayectoria de gestión independiente y acciones evidentemente contestatarias llevadas a cabo en esa región del mundo.

El texto de Richard Martel, «Arte acción y performance: ¡periferias sin centro!», es producto de esa obra incansable que desarrolla desde los años ochenta. Su papel es indiscutible junto a los artistas del colectivo Le Lieu, en Quebec, tanto en la difusión, en la teorización como en crítica: primero, a través de la creación del Centro de Arte Actual Le lieu, de las ediciones *Inter* y de la revista *Inter art actuel*; y, así también, con la instauración de la Rencontre internationale d'art performance de Québec (Riap), uno de los primeros festivales de performance. Todo esto inicia a comienzos de los años ochenta, y lo sitúa como una de las figuras pioneras, fundamentales, en la apertura y consolidación de ese diálogo Sur-Sur, entre artistas de una disciplina marginal en sus comienzos, propia de la periferia geopolítica (ignorada en la cartografía del arte contemporáneo occidental). En su texto, Martel aborda diferentes aspectos de la práctica del arte acción o performance, analiza su posicionamiento histórico, el descentramiento como práctica y como lugar de experiencia estética y de estilo. Reflexiona asimismo sobre la cuestión de la desmaterialización del objeto del arte y lo que ello implica tanto en la práctica como en la noción de periferia a través de diferentes prismas artísticos, políticos e institucionales. También afronta esa cuestión espinosa de la definición de la performance, en la cual nos aclara su preferencia por el término *arte acción*; y, por último, cierra su análisis con una reflexión sobre la recepción directa de estas prácticas por parte del público, teniendo en cuenta el papel de los nuevos instrumentos de comunicación de las redes sociales cibernéticas.

En un recorrido histórico, Nelson Herrera Ysla traza una cartografía del arte acción cubano y de su evolución, tomando como punto inicial generaciones fundadoras, especialmente en los años ochenta, conformadas por grupos como Puré, Arte Calle, Volumen I o el proyecto «Hacer», y la influencia que ejercieron en artistas como Tania Bruguera, hasta abordar la generación actual que privilegia, entre otros lenguajes, la disciplina performativa. Nelson realiza también un análisis del grupo de artistas que él mismo seleccionó para participar en la Riap 2014 en Quebec: Mayim-b, Adonis Flores, Marianela Orozco y Elizabeth Cerviño. En su texto estudia también el caso inédito de procesos experimentales pedagógicos cubanos que parten de la iniciativa de figuras artísticas de la isla y que se concretan en diferentes propuestas: Desde Una Pragmática Pedagógica (DUPP), Enema, el DIP y la Cátedra de Arte Conducta. Para amplificar el campo de análisis, Nelson también evoca en este recorrido el papel de artistas de la performance y su participación en la Bienal de La Habana a lo largo de diferentes ediciones, y su relación con las acciones efectuadas en el tejido urbano y con la población, que constituyen una de las especificidades que la Bienal fomenta desde su creación como terreno de experimentación.



Chumpon Apisuk, pionero de esta disciplina en su región y a nivel global, propone un recorrido a través de la evolución de su propia práctica artística y de gestión de encuentros de performers, que ha quedado ligada inextricablemente al desarrollo de la historia de la performance en Tailandia. Chumpon es el primer artista en abrir el camino en los años ochenta al arte performático. A través de diferentes tiempos relacionados con su proceso de aprendizaje y formación artística, tanto en Bangkok como en Boston, su paso como reportero y activista en Nueva York, y su regreso al continente asiático primero a China y luego a Tailandia, su texto revela sus inicios e interés por la disciplina del instante efímero y su voluntad incontestable por un arte político y activista. Su percepción de un arte participativo eminentemente social es profundizada en la creación, junto con su esposa, en 1993, de *Concrete House* en Bangkok, espacio artístico alternativo donde desarrolla un trabajo de concientización sobre la población enferma de sida, y desde donde defiende los derechos de las prostitutas. Chumpon aborda también la cuestión del interés por las prácticas performativas, especialmente en el Sudeste Asiático, poniendo en relieve sus encuentros decisivos con otras figuras del performance en la región (en particular, Lee Wen de Singapur y Seiji Shimoda de Japón). Transmite, así, el dinamismo propio del campo en esa región del mundo, dando cuenta del proceso de creación, desarrollo y de consolidación de uno de los festivales de performance más importantes en la actualidad: Asiatopia, que él crea en 1998, en Bangkok.

En «Repensar la estética», diálogo de miembros del comité nacional de *Errata#* con Jacques Rancière, publicado en el número consagrado a la temática *Éticas y estéticas*, el filósofo francés subraya la importancia del estudio que la performance contemporánea puede ejercer en la construcción de formas en el espacio, y de organización propicias al intercambio y la discusión. De hecho, para Rancière estos son más importantes que la existencia de un nuevo arte o un nuevo paradigma artístico. En su crítica a la estética relacional de Nicolas Bourriaud, Rancière aclara esa tendencia a interpretar y afiliar la performance con esta noción de arte relacional, recordando que el arte de la performance, arte presencial, se ha combinado con otras artes durante todo el siglo XX.

Esta porosidad, esa facultad de contaminación de la performance por y hacia otras artes, es parte de su naturaleza misma, donde se conjugan diferentes tipos de expresión y de temporalidad. Para abordar esta cuestión que desborda el análisis centrado en las prácticas artísticas, consideré pertinente ampliar el campo de aproximación, reflexionando sobre la compleja temática de los diferentes procesos que la rodean: desde la difusión, la exposición, la adquisición hasta la conservación de obras inmateriales por parte de profesionales del arte de las más variadas instituciones artísticas. Decidí pues incorporar otro contexto con una gran herencia y conciencia del papel de la performance en la historia del arte contemporáneo, convocando la experiencia de tres figuras de la escena artística francesa actual que trabajan desde espacios diversos. Aceptaron ser parte de la conversación Alexandra Baudelot, codirectora de Les Laboratoires d'Aubervilliers, espacio

situado en los suburbios parisinos dedicado a la promoción y apoyo de propuestas experimentales multidisciplinarias, que da un enfoque central a la investigación, a los procesos y a las teorías performativas; Mehdi Brit, joven curador y crítico de arte especialista de la performance, director del programa «In Process», ciclo de performances realizado durante la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (Fiac) de París y de la programación de performance en diferentes espacios (la Fundación Louis Vuitton; El Silencio, etc.); y Sébastien Faucon, responsable de las colecciones contemporáneas del Centro Nacional de Artes Plásticas (CNAP) del Ministerio de Cultura y curador de diferentes proyectos que cuestionan el formato tradicional de las exposiciones de arte y las prácticas curatoriales. Para este efecto, Faucon propone muestras concebidas para un público performer, es decir en ósmosis total con el dispositivo expositivo. El papel de Sébastien es esencial asimismo para entender la evolución, el interés y las dificultades que presenta la adquisición, preservación y constitución de colecciones con obras efímeras y performativas; procesos que en Francia, a diferencia del contexto colombiano, tienen una tradición y ocupan un espacio central tanto en las instituciones estatales como en las colecciones privadas.

Este número de *Errata#* busca brindar las herramientas necesarias para ahondar en esta serie de inquietudes, y enriquecer el debate y el análisis sobre esta práctica y sus artistas que se obstinan en apostarle a la fuerza del gesto y presencia efímeros; pensar ese diálogo improbable y acérrimo con lo real de esta disciplina del instante que busca diluirse, diferirse o activarse a través del tiempo.

## Referencias

- Alcázar, Josefina. 2001. «Una mirada al performance en México», en: *Con el cuerpo por delante. 47882 minutos de performance*, Instituto Nacional de Bellas Artes. México: Ex-Teresa Arte Actual.
- Apisuk, Chumpon. 2014. «Entrevista con Mildred Durán», noviembre. Bangkok: documento inédito.
- Bedoya Fernando. 2003. «Entrevista con Mildred Durán», octubre. La Habana: documento inédito.
- Brett, Guy. 1995. *Fait sur le corps: le parangoné de Helio Oiticica*. Paris: Cahiers du Musée national d'art moderne.
- Cifuentes, Adolfo. 2004. «Cuerpo y Arma», conferencia para el Magíster en Historia del Arte de la Universidad Nacional. Bogotá: documento inédito.
- Galindo, Regina José, 2011. Correspondencia con Mildred Durán en noviembre y diciembre. Documento inédito.
- Gómez Peña, Guillermo. 2000. *Dangerous Border Crossers*. London: Routledge.
- Heathfield, Adrien and Tehching Hsieh. 2009. *Out of Now, The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Cambridge Mass.: Live Art Development Agency – MIT Press.
- Kelley, Jeff (ed.). 1996. *L'art et la vie confondus Allan Kaprow, Jacques Donguy* (trad.). Paris: Centre Georges Pompidou.
- Martel, Richard. 1998. *L'art en actes. Performance. Installation. Manœuvre. Arts Média*. Québec: Le Lieu centre en art actuel.



ARTE ACCIÓN  
Y PERFORMANCE:  
¡PERIFERIAS  
SIN CENTRO!

Richard Martel

▼ Richard Martel, *Déambulation Exchange Places*, 2006.  
Beyond, Belfast, Northern Ireland.



## Prolegómenos

Escribir sobre las prácticas del arte vivo, es decir, sobre la performance y el arte acción, en el año 2015, es toda una tarea, en especial si se busca circunscribir las tendencias aquí y en otros lugares, sabiendo que este tipo de disciplina está en continua renovación. Es casi imposible generalizar una delimitación que sea justa y que tienda hacia universalismo alguno. Los artistas son abundantes, sus producciones, múltiples, y los festivales se realizan un poco en todas partes. En la era de la globalización hay una invasión cultural por parte de artistas de todas las categorías; sin embargo, son los artistas del arte acción los que aquí nos interesan.

Ante todo, conviene establecer una diferencia de terminología. Abogo por usar el término «arte acción» en lugar de «performance», palabra que se emplea para todo tipo de ocasiones: donde se habla de la performance tanto de un banco, como de un automóvil e incluso de un deporte en particular.<sup>1</sup> Debemos hacer una delimitación a través del lenguaje, y es vital llevarla a cabo de manera comprometida, en una especie de desprendimiento de las estructuras convencionales.

El arte acción posee una historicidad y un futuro que los artistas contribuyen a «alimentar» con sus gestos y posiciones continuamente, y que se encuentra en plena mutación. En el arte hay una gran contaminación recíproca y las formas están en transformación permanente. Las generaciones se suceden y las preocupaciones divergen y se ajustan al tejido social y son relativas tanto a las relaciones humanas como a las instituciones, sean estas más o menos «oficiales» o «alternativas». En todo momento los artistas actúan enmarcados en la conciencia histórica de su época y siempre han propuesto renovaciones.

## Posicionamiento en la historia

Surgimiento de lo individual: al remontarnos a los años cincuenta, se consolida una preocupación por el posicionamiento de la materia y de la persona, y por lo que constituye su despliegue en la historia. En arquitectura, por ejemplo, en el marco del brutalismo se habla de la materialización: el material debe «aparecer», mostrar sus texturas y lo que lo constituye. En la música también el sonido se propone como materia y a ello se denominará «música concreta», denominación que es muy pertinente. En literatura, con la «nueva novela», la atención está, de nuevo, dirigida más al autor que a su contexto histórico; se instala así una especie de introspección. ¿Será esto una influencia de los Derechos Humanos que, como sabemos, datan de 1948? En pintura se estudian la materialidad y los diversos componentes de lo «pictórico» como si se hubiera declarado: «¡Que el arte diga la verdad sobre el arte!».

Además, la llegada de nuevas tecnologías, herramientas y máquinas permite utilizar nuevos parámetros y se instala en ese momento una especie de «trabajo en

---

1 Palabra que en inglés se refiere más comúnmente al nivel de «rendimiento» o «desempeño» de algo [N. de la Trad.].





laboratorio»; el artista se asemeja más a un «ingeniero filósofo» que a un «decorador» o a un «animador cultural». También debe tenerse en consideración el trabajo de investigación de las ciencias humanas en los procesos artísticos, lo que conduce a una panoplia de análisis y, en consecuencia, de cuestionamientos. El arte y sus múltiples soportes sufren una desestabilización tanto en su contenido como en las formas que lo alojan. Esto implica tomar posición e interrogar tanto las categorías como los sistemas. A partir de este carácter analítico, las propuestas artísticas se agitan y surgen alternativas en el campo diversificado de la cultura en vastísima proporción.

Algo más debe tenerse en cuenta, y es el hecho de que los artistas de los años sesenta obtuvieron en su mayoría títulos de escuelas especializadas o de universidades; y esto implicó al menos un enfoque teórico, lo que a su vez facilitó el análisis y una implicación en una «investigación» que suponía incursionar en metodologías y contextos diversos. Aquí, las formas y las categorías se pulverizan y llevarán a militar entonces por nuevas estrategias que acabarán por hacer estallar las disciplinas. Es por ello que sobreviene este concepto de la «desmaterialización de la obra de arte». Surgen así múltiples tentativas estéticas, como las prácticas de «arte vivo» como el arte acción y la performance.





Hay también contaminación de unas disciplinas por otras, de la música pasando por la poesía o las artes plásticas. En los artistas de Fluxus, por ejemplo, esto es absolutamente evidente. Los años sesenta son testigos de la aparición de nuevos soportes como la grabadora, el video y diversos mecanismos e instrumentos con que los artistas «experimentan». Esto da lugar a una serie de nuevas prácticas donde se hablará de «propuesta artística» mucho más que de «obra de arte». Se trata, de algún modo, de una transformación tanto formal como conceptual. El famoso debate del siglo XX, en el contexto de las vanguardias, entre la poesía y las artes plásticas, dio lugar al surgimiento de muchas posturas entre sus protagonistas y ¡aún sigue haciéndolo! Pero esto también permite adoptar una posición.

Evidentemente, podemos comprender que esta «actitud» no es nueva; su precursor podría encontrarse en los cínicos griegos, por ejemplo. En todas las etapas de la historia humana los artistas y los intelectuales han sometido las instituciones de poder a la crítica, y ello les ha supuesto un cierto trabajo de investigación. Este mismo tipo de actitud implica tener en cuenta la realidad física y psicológica del artista / emisor. Somos conscientes de que el eje principal de la implicación se ubica mucho más en la persona que en su obra.

El posicionamiento en el arte acción se justifica en los cambios sociales, técnicos o estéticos propios de las grandes transformaciones, principalmente la de los años sesenta. Este estallido estilístico se evidencia en la «descentralización», esto es, en el desprenderse del centro hacia la periferia o periferias. Hay una homología estructural: las periferias son políticas, institucionales o disciplinarias. Es aquí donde las prácticas performativas se hallan justificadas tanto en su materialización como en su difusión.

Pero existen libros e historias sobre el desarrollo de estas «disciplinas», lo que consolida esas alternativas y su despliegue en el *socius*<sup>2</sup>. En la mayoría de los casos, esto implica una responsabilidad de los artistas mismos, más que una implicación institucional. Estamos hablando entonces de una especie de «autogestión», y de una especie de «contracultura»!

### **Hacer arte más que producirlo**

Un postulado: todo cuestionamiento del plano formal apela a una recodificación —o *recodific-acción*— de su lugar en la arquitectura del sistema que lo fabrica o lo distribuye. Desmaterializar el arte supone un enfoque diametralmente opuesto, dinámico, en la jerarquía de los sistemas de presentación y de demostración. La actualidad del proceso adquiere pues una dimensión importante y puede prevalecer sobre el producto. Saltamos del producir al hacer: a «recontextualizar»

---

2 *Socius* entendido como lo describe Giddings, en sus «Principles of Sociology»: el individuo que no es solamente un animal y un espíritu consciente, sino también un compañero, un aprendiz, un maestro, un colaborador. [N. de Errata.]

el proceso de delimitación de la energía artística y de su distribución. ¿El aparato conceptual habrá contribuido también a transformar el aspecto del hecho artístico? ¡Las propuestas pueden cobrar un estatus halógeno en la cacofonía de los proyectos artísticos!

Esto nos hace reflexionar, dado que un acto en proceso se nutre de una cierta actividad que se está programando o instalando, como si fuera una solución al interior del engranaje desmesurado de la cultura globalizada. Ahora más que nunca necesitamos renovar nuestros imaginarios, tanto personales como colectivos, transformar los códigos, y, dentro del arte, la naturaleza misma del medio: todo persigue una búsqueda existencial. Esto hace parte de un posicionamiento activo y reflexivo en procura de renovar estas estructuras de comportamiento y de lenguaje.

*Hacer arte, y no producirlo:* insinuamos proponer una actividad artística que reemplace la obra como finalidad. Conviene encontrar nuevos mecanismos y elegir una opción diferente en los sistemas periféricos, donde el imaginario encuentre un terreno para experimentar y lograr concreción. Asimismo, debemos re-modelar, realizar una propuesta que se afirme como situación contra el orden constituido y fijado por el tejido institucional. Actuar supone que no nos atenemos a la limitación y que investigamos, en un ajuste constante de los esfuerzos por determinar un futuro no condicionado sino abierto a las periferias como disciplinas indeterminadas y volátiles.

### **Centro y periferia**

Entre el centro y la periferia se agencian sustancias y morfologías que ejecutan una danza en el caos de las interactividades relacionales. La programación se infecta entonces y reformula los mecanismos que la componen. Una reorganización acompaña la distribución de las acciones en el contexto en que se presenta; contexto que debe entonces actualizarse por medio de actos no convencionales que inciten a tomar posición y propongan un modelo en función de los determinismos que se busca, quizá, pulverizar o destruir.

La acción directa, la intensidad objetiva, la energía utilizada son una ofrenda en la inmensidad cultural, que se encuentra condicionada políticamente, es decir, metafísicamente. La mecánica social es una aplanadora. En su engranaje se depositan sedimentos de desreglamentación que es posible activar en zonas de plasticidad poéticas. ¡Transformar las mentalidades es más gratificante que depositar obras en un museo! Es un tránsito de la ornamentación al cuestionamiento, un desprendimiento de los tejidos convencionales, una potencial pulverización de ese actuar a partir de su propio cuestionamiento; como un espejo que actualiza su presencia más o menos funcional, pero, así mismo, más o menos desestabilizadora. Hay que reafirmar el posicionamiento artístico como una relación de ósmosis en los tentáculos institucionales, reconfeccionar los estilos de las prácticas y proveer ocasiones de delirio pulsional; contaminar la realidad con imaginarios para reafirmar nuestros métodos de pensar. Puesto que el pensamiento se halla sometido al orden social, nuestras opiniones



son relativas y nuestras percepciones son diferencias culturales igualmente sujetas a fluctuaciones de todo tipo. Así, el artista no es libre, pues es moldeado por el territorio de su acción y es prisionero de la puesta en escena del orden de su experiencia vivida. Por esto las relaciones en red son determinantes ya que brindan la oportunidad de comprobar situaciones alienantes, y porque permiten también confrontar motivaciones y perspectivas, aunque paradójicamente se organicen en el universo de la creación: aquí el acto es una propuesta en el mecanismo de intercambio.

El acontecimiento debe gestarse: organizar encuentros, activar el pensamiento, implicar la praxis, romper con los hábitos, plantear lo comportamental, intervenir en la actualización de convenciones, realizar lo posible entre la incontrolable potencialidad, afectar dispositivos más o menos ficticios, manifestar una metafísica de lo extraño. Debemos lograr esa correspondencia y permitir el delirio (aquí, también, más o menos construido), infiltrar y desestabilizar, hallar nuevas disposiciones para deslizar el imaginario en los componentes de lo real. Contra la hegemonía del pensamiento dirigido, bien por lo político o por lo religioso, conviene reanudar la solidaridad en las relaciones a escala humana porque somos animales racionales dotados de sistemas sensibles e intelectuales. De hecho, hay que definir zonas de contacto por medio

del diálogo y de la «cercanía», afirmar la comunicación, especialmente en esta época de auge de los mecanismos virtuales; acometer lo ritual en festiva revuelta contra todo tipo de contaminantes, reconocernos aliados más allá de las diferencias. Hay que resituar lo humano en el centro del discurso, determinar relaciones a pesar de las oposiciones, confirmar las lealtades y las redes, permitir que se configuren tanto ideas como prácticas. Debemos procurar la tolerancia en medio de las jerarquías para crear zonas donde el compartir se lleve a cabo más bien en el diálogo; practicar el activismo lúdico y denunciar las mentiras *instituidas* por mecánicas abstractas del lenguaje como nivel reflexivo. Finalmente, propongámonos comprender y legitimar las posiciones críticas y polisémicas, y militemos por la igualdad siendo fieles, sin embargo, a nuestras lógicas diferenciales.

Así pues, es esencial considerar las periferias en los ejes políticos, institucionales y disciplinarios. Como propuesta de sistema, el relativismo se encuentra en el seno de la jerarquía: un deseo de propagar un ángulo de ataque activo, descentrado, pero que apunte a obtener la legitimidad para la periferia.

#### **Periferias políticas, institucionales, disciplinarias**

Una periferia política demanda un accionar que se propague por fuera de los grandes centros dominantes y una geografía de colegas en red, relacionados en reciprocidad.



Contra la preponderancia de las grandes capitales artísticas, como Nueva York, París y Londres, las llamadas *ciudades intermedias* deben ponerse en contacto en el plano artístico, proponer lazos periféricos que entren en comunicación y se solidaricen en red. Considerar las zonas periféricas como un sistema relacional y político es promover la construcción cultural sin necesidad de que prevalezca la cantidad sobre la calidad. Es también producir su propia cultura como opción y solución a la supremacía, sobre todo en esta época de globalización caníbal de la destructiva monetización.

Una periferia institucional propone modular el engranaje de modo que la distinción comprenda lo organizacional operativo. En ese actuar distributivo ocurre una desestabilización del así llamado *modelo reinante*. Los espacios y la arquitectura nunca son datos neutros, ellos dan forma y materialidad al dispositivo que los pone en marcha. Hay que volver a la escala humana a través de las prácticas que yuxtaponen lo festivo por medio del diálogo plural, polifónico, en el sentido en que el aspecto sinfónico prepara la estructura del enunciado. La institución museo pierde el monopolio del discurso estético tan pronto como la escala se relativiza. Volvamos potencialmente a la tribu, a una posición «grupal», para establecer puentes, producir autogestión, responsabilizar mediante la participación eso que denominamos «proyecto». Al organizar un modelo microorgánico dinamizamos su modo de gestión haciendo solidario el momento creativo. La institución museo impone modelos en función lo que exige su espacio arquitectónico: ajustarnos a su medida para someter el sistema estético a las condiciones de su presentación; un ensamblaje técnico limitado y orquestado, que conduce a conformarse con una delimitación formal. En la «red eterna» ser «responsable» es efecto de pertenecer a un modo original de gestión que un tejido solidario activa. Los centros más o menos alternativos, siempre a escala humana, son faros y alambiques donde se cataliza el arte en actos, frecuentemente en una atmósfera festiva, no competitiva. Es una especie de movilidad dinámica que supone una comunicación y un intercambio, un proceso de contagio de la energía creativa mediante un «transformador» en la máquina distribuidora, y es, también, una válvula de seguridad contra la preponderancia del modelo estático dominante que funda y trata de delimitar aspectos del producto. ¡Qué imponente sistema!

Una periferia disciplinaria se afirma a través de la renovación de formas y materiales. De nuevo, apostarle a la aplicación de la escala humana implica una reformulación de la gramática estética y apunta a una utopía descentrada: el arte acción como posibilidad de insertar una brizna de hierba en la maquinaria, para afirmar un gesto o una situación propiciada en el momento y a partir del contexto que se promueve. Aquí también, contra la hegemonía propia de los géneros, la interdisciplinariedad supone renombrar los sistemas de expresión. Igualmente, contra la mercantilización, la periferia propone una praxis, proceso que se cumple dando forma a la situación más allá de imposiciones y hábitos. En cualquier caso, hemos observado que las nuevas generaciones de artistas manejan diferentes «disciplinas» y que hay una decidida búsqueda de cambios tanto de método como de temas, tanto de



formas como de mecanismos, impactando en el empuje y la agencia de la orientación artística. Contra el absolutismo del modelo-arquetipo dominante, el esfuerzo artístico busca desprenderse del sistema (convencional) del interior y modificarlo, produciendo propuestas que no son *obras*, sino *acontecimientos* convertidos en actos de creación: ¡hacer más que producir! Una periferia disciplinaria justifica una panoplia de momentos y apuestas de resistencia en medio del magma instituido: desestabilizar por medio de un imaginario, afilar la reflexión y actuar en circunstancias no convencionales.

### Una definición de la performance

Me permito aquí proponer una «posible» definición de la performance o arte acción:

La performance consiste en la actualización de un contenido variable en su expresión frente a un público potencial; es a la vez una actitud que apunta a liberalizar hábitos, normas, condicionamientos y, a un tiempo, a desestabilizar los códigos de representación, del saber, de la conciencia, para reformularlos. La performance es una puesta en situación de materiales dentro de un contexto, una destitución de relaciones «convencionales» y una transformación de las categorías estilísticas.

La performance disemina la experiencia cultural y busca establecer posibles lugares en la hegemonía de las formas más o menos institucionalizadas, según los géneros y las necesidades afirmativas o críticas. Hay performances resultantes de prácticas como las artes visuales, la poesía, la música, el teatro... y otros apuntan a criterios que trazan las metodologías más allá de condicionamientos y convenciones, tratando darle a su posicionamiento una originalidad funcional. Hay tantos tipos de performance como artistas de la performance. Las características culturales de una etnia o de un espacio-tiempo geográfico son criterios que inciden en su presentación. La misma performance será percibida diferentemente de una región geográfica a otra. La performance se articula, la mayoría de las veces, en función del contexto donde se presenta. Hay performances en las que el cuerpo está completamente presente, otras donde el equipo «objetual», mediático o tecnológico se vuelve primordial en la propuesta. Algunas veces, el dispositivo escénico compone lo esencial de la actividad, en otras el trabajo de investigación supone el cuestionamiento teórico, mientras que en ciertas ocasiones se da una interacción entre artista y público.

A nivel del reconocimiento oficial de este tipo de práctica artística, históricamente la performance resulta de las prácticas desmaterializadoras de los años sesenta. Sin embargo, las acciones performativas encuentran su base histórica en los protagonistas de la vanguardia de comienzos del siglo pasado: futurismo, dadaísmo, surrealismo...

La hibridación que los artistas de los años ochenta impulsaron contra la especialización y el oficio confirma la versatilidad artística, llámese multidisciplinaria o interdisciplinaria, propia de la performance como una actitud que aspira a liberalizar los criterios objetivos instituidos. En última instancia, habrá performances expresionistas y otras «ritualistas», sin embargo, los modos de presentación son instancias que nos enseñan cómo se ejecuta la actividad artística-poética en un contexto dado. La responsabilidad del autor revela su compromiso y la validez de su potencial afirmativo y simbólico.

La organización social, el contexto religioso, la evolución tecnológica, el nivel de vida y demás rasgos culturales son los ejes sobre los cuales el artista performer actúa. El nivel de su respuesta viene dado por un análisis sociocrítico de los presupuestos filosóficos que el artista pone en cuestión; la libertad del performer es correlativa a su compromiso con el arte. (Martel 1996)<sup>3</sup>

### **El encuentro, el público, las redes sociales**

El arte acción es hoy una disciplina reconocida e incluso impartida en las universidades prácticamente a nivel mundial. Una cuestión que sigue siendo importante es la relativa a la presencia del público. Notamos, en efecto, que en las nuevas generaciones la motivación se sitúa más que nada a nivel de la «expresión individual», lo que, en último término, ¿no requiere necesariamente la presencia de un público? Particularmente con las redes sociales, que los artistas tienen muy presentes, se puede hablar de una «performatividad» que considera su audiencia en la diseminación de la actividad en las redes sin que medie la presencia «actualizante» de un público. Sin embargo, recordemos el caso de Rudolf Schwarzkogler, el artista de acción vienés que registró en 192 fotos una acción sin público, ¡hecha exclusivamente para la foto! ¡Una paradoja! Estas fotos-archivo tuvieron una difusión y un impacto certero, y se encuentran en casi todas las publicaciones sobre performance y arte acción.

Por ejemplo, el grupo Semefo, de México, reivindica de todos modos la influencia directa del accionismo, pues esas fotos de la performance del artista vienés tampoco dejan a nadie indiferente. Imaginemos: un artista en su cuarto ejecuta una acción cualquiera, captada en foto o video, y la «inyecta» en *Youtube* casi inmediatamente después... ¿Carece de público? ¿Sabrá si esto tiene un impacto? Y otra constatación: alguien canta una canción en la esquina de una calle; también esto se capta y se sube a *Youtube*; pero, ¿realmente comunica? ¿Es esto también claramente eficaz?

Surge la pregunta: ¿esta necesidad de documentar y de verificar la cantidad de «seguidores», es el resultado de exigencias de los poderes públicos que «apoyan» y «subvencionan»? ¿Hay aquí un cierto control? ¡Esta pregunta merece ser formulada!

Con el encuentro, el intercambio, el contacto, el arte acción apunta, físicamente, a una ósmosis, mientras que los actos «en privado» y diseminados de manera mediática, ¿constituyen acaso una cierta difusión, pero sin «infusión» y quizá sin tanto impacto? La relación es aquí virtual, no directa. ¿Cómo debemos comprender que el objetivo de la «difusión» prevalezca sobre la producción e incluso la oriente?

---

3 Este texto, publicado por primera vez en 1996 en el número 66 de la revista *Inter, art actuel*, ha sido abundantemente citado. Resaltamos algunos casos: en el 2003, en la reedición de *L'acte pour l'art* de Arnaud Labelle Rojoux como «La mejor definición reciente del performance en lengua francesa, la más sintética»; recientemente, Eric Mangion, la utiliza en el catálogo de la exposición «À la vie délibérée!, 1951-2011»; en el libro *Interviewer la performance* de Mehdi Brit y Sandrine Meats (2014); y en la revista *Mobile, álbum/internacional*, que publica la integralidad del texto y propone una versión en inglés. [N. de M. D.]





Sin embargo, los artistas del arte acción saben hasta qué punto la presencia de un público sigue siendo importante. A menudo esto influye directamente al protagonista: hacer una acción frente a veinte, ochenta o doscientas personas tiene una incidencia en su desarrollo mismo; aún más, en ciertas ocasiones puede incluso «condicionar» la actividad, ihecho que debe tenerse absolutamente en cuenta!

Los medios de «comunicación» no son destinatarios, sino más bien oportunidades de difusión, y una propuesta ha de tener en cuenta condiciones del contexto tanto físicas como psicológicas y la presencia de un público. No olvidemos que la relación con el público viene a llenar un vacío, a saber: se opone a la soledad del taller; una situación donde el artista trabaja aislado, y se encuentra el día de la inauguración (y a menudo solo entonces) a los aficionados del arte. Es difícil saber el grado de recepción en ese caso. ¡Y esto es una explicación suplementaria de por qué los artistas han llegado a presentar en directo el «acto artístico»!

En suma, entonces, la performance es un arte de la presencia. Y hay que comprender lo que esto significa: que esta presencia ocurre dentro de una praxis relacional, y así, la presencia del público deviene un «componente» cómplice en el arte acción. En el siglo pasado, el teatro fue «superado» por el cine y luego el cine por la televisión, y la televisión ahora por las redes sociales. Sin embargo, el teatro continúa existiendo, así como el cine y la televisión.

Volviendo a los años sesenta, tenemos la impresión de que en ese momento se trataba principalmente de un impulso dirigido al exterior, hacia un público que había que «provocar». En cambio, las acciones a menudo «solitarias» en la ejecución de los artistas recientes, encuentran su «audiencia» en los mecanismos de difusión; particularmente en las redes sociales. ¡Micropolítica más que «grandes narraciones»! ¡La relación del emisor-artista con el público se ve un tanto transformada! A nivel organizativo la asociación es posible e incluso necesaria; la «formación de redes» es cosa de afinidades, y en su momento se empleó el concepto de *red natural* como aquella que existe primero físicamente entre personas, en contraposición con la red «artificial» de diversos tipos de conexión debido a los mecanismos de comunicación.

Con *Le Lieu, centre en art actuel* hemos organizado dieciocho encuentros sobre el tema del arte acción y la performance y, en estas últimas ediciones, la selección se hizo por zonas geográficas. Hemos evidenciado criterios culturales propios a cada región. Hay una gran diferencia de expresión entre los artistas brasileños, cubanos o españoles... pero esto no es algo que uno discierna en una noche con performers de diferentes países. El hecho de seleccionar por «región» parecería una prueba para extraer de su bagaje cultural las motivaciones de la acción; y esto lo hemos podido comprobar en «festivales» que hemos programado en los últimos años en los que la selección la han hecho contactos u organizadores de las regiones respectivas.

De este modo, los así llamados «festivales» son momentos privilegiados para dinamizar la disciplina; son ocasiones de encuentro e intercambio donde se instala una especie de «camaradería», una tribu en el sentido antropológico. Los festivales son ocasiones para evidenciar las transformaciones o las «conformidades», y favorecen la confrontación tanto como la relación. Este concepto mismo de «relación», con la estética relacional tal como se confirma en los años 1990 y 2000, pone de manifiesto que la dimensión de compartir es tan importante para el «emisor» como lo es para el «receptor». Incluso si pareciera que estas ideas son de los años cincuenta, ¡paradójicamente son aún tan actuales!

Reconocemos unánimemente la pertinencia de organizar encuentros y otras ocasiones performativas, y en todo caso hay quien cuestiona si aún es importante hacerlos. Desde el momento en el que las nuevas generaciones parecen privilegiar su «enunciación performativa», mediante la insemnación de dispositivos mediáticos, se perfila la cuestión de los «destinatarios», en el sentido de la asimilación y de la proyección misma!

En la comunidad de uso, a través de los medios sociales, una interactividad sigue siendo posible: ¡hay vínculos que confirman tal presencia!

El arte acción está en proceso, en redefinición permanente, no sabremos decir cómo será en el futuro. Sin embargo, si el acto performativo utiliza procesos, elementos de lo espectacular, conviene no caer en el «espectáculo» (como se hablaba a partir de Debord y los situacionistas). Procuremos continuar estas trayectorias fusionando, uniendo o desunido la implicación de la persona, puesto que no es necesariamente la institución la que produce y, como lo indicaba Robert Filliou: «¡El arte debe regresar al pueblo al que pertenece!».

ACCIONES,  
PERFORMANCES  
Y ACTITUDES  
EN EL ARTE  
CONTEMPORÁNEO  
CUBANO

Nelson Herrera Ylsa

▼ Manuel Mendive, *Las cabezas*, 2012. Performance callejero en la 11ª Bienal de La Habana.  
Foto: cortesía de la Bienal de La Habana.





La escena artística cubana es fuerte desde hace varias décadas, debido, entre otras razones, a sus vínculos con los contextos culturales, sociales y políticos en que se desenvuelve; y lo es sobre todo a partir de los años ochenta del pasado siglo, cuando un grupo de jóvenes artistas reformularon los códigos, formatos, soportes, lenguajes y acciones tradicionales de las vanguardias estéticas tanto de Cuba como de otras partes del mundo y enfatizaron en una nueva actitud frente a la creación y al sistema del arte en su totalidad.

Una actitud radical, nueva, surgió principalmente desde el interior de las aulas del Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana, liderada por profesores deseosos de cambiar el statu quo en la enseñanza artística y en el sistema institucional del arte en general. Esta actitud influyó en las relaciones que los artistas mantenían con galerías, museos y eventos, al modificar de manera sensible el contenido de las obras, así como sus mecanismos de exhibición, promoción y circulación, acercándolas a los más diversos segmentos del público. Por primera vez, puede afirmarse, los artistas comenzaron a realizar performances e intervenciones a gran escala en espacios institucionales tanto cerrados como públicos, en calles y plazas, de un modo que no había ocurrido antes en el arte cubano (con excepciones durante la década de 1960, algunas de ellas en la naciente Escuela Nacional de Arte).

Causa importante de tales transformaciones la hallamos en el hecho de que la sociedad cubana vivió momentos dramáticos desde 1980 debido al éxodo masivo de ciudadanos hacia los Estados Unidos en balsas y embarcaciones de todo tipo; algo que removió sensibilidades, afectos, sentimientos, ideología y política en cada ciudadano y familia, al poner de relieve grietas graves en la aparente homogeneidad y unidad de la sociedad civil cubana. Al propio tiempo, en el transcurso de la década, experimentamos los cambios desatados por las políticas conocidas como Perestroika y Glasnost, que estableció la Unión Soviética (entonces nuestro «real» aliado político y principal proveedor de equipamiento, petróleo y tecnologías), que culminarían con la desarticulación de ese Estado, entonces multinacional, y lo acercarían a una economía de mercado que dio al traste en muy poco tiempo con los postulados socialistas y comunistas asumidos durante más de setenta años. Esto, como se sabe, produjo un cisma colosal en todo el campo socialista de Europa y sus efectos se sintieron en esas sociedades especialmente en los ámbitos de la cultura y la intelectualidad, en sus artistas y expresiones, al punto de configurar un nuevo mapa económico, moral y político. Aquellos aires arribaron también a Cuba no obstante la enorme distancia que nos separa y que el contexto aquí fuera distinto (aunque a la vez similar en muchos aspectos).

Los jóvenes creadores cubanos, interesados en cambiar el mundo (o específicamente *aquel* mundo), asumieron parte de esas influencias en todos los aspectos de sus vidas, al tiempo que reevaluaban las ideas de Joseph Beuys, del accionismo vienés, del arte povera, del arte conceptual norteamericano, de la transvanguardia italiana y otros postulados posmodernos en boga. Se interesaron por las prácticas

de Joseph Borofsky, Keith Haring y Francesco Clemente —readecuándolas al contexto cubano de entonces, «nacionalizando» muchas de ellas—, y por el pensamiento estético más avanzado de Europa, que algo tardíamente alcanzaba nuestras costas.

Fueron varios los factores, pues, que contribuyeron al nacimiento y auge de un movimiento artístico que revolucionó los principales escenarios donde operaba para dar a conocer un nuevo arte cubano en el hemisferio occidental. Las más importantes obras y acciones se desarrollaron en La Habana, pero también las hubo, en menor escala, en otras ciudades de la isla. Se creó una atmósfera transparente, audaz y ambiciosa en casi todo el sistema del arte, especialmente en las instituciones que apoyaron, desde el propio Ministerio de Cultura, tal movimiento. Las primeras señales de acciones performáticas que se originaron en el seno de esa tendencia fueron las realizadas por Leandro Soto en su natal Cienfuegos, primero en plena calle con latas de gaseosas y cervezas, y luego con sogas marineras. Después, un grupo de jóvenes artistas (Rogelio López Marín, Gustavo Pérez Monzón, Juan Francisco Elso y Leandro Soto) fue convocado a combatir y criticar la bomba de neutrones (que en esos años aparecía con fuerza en el escenario internacional como una espada de Damocles); y lo hicieron en un parque de La Habana, pintando mapas de flores sobre sus muros, con gestos épicos encima de estatuas enclavadas en el entorno y con firmas del público participante sobre el piso.

En el plano de la confrontación internacional, la Bienal de La Habana —cuya primera edición data de 1984— sirvió como extraordinaria plataforma para impulsar estos cambios que venían operándose en el campo artístico cubano. La Bienal propició el encuentro de artistas y expertos de numerosas latitudes del planeta interesados en interactuar con los creadores cubanos y sus instituciones, a sabiendas de que algo «nuevo» estaba ocurriendo en este pequeño país: la enorme vitrina que significó el evento enriqueció el debate y las prácticas artísticas que entonces asomaban en todos los ámbitos. Su aporte resultó a la larga decisivo para la consolidación, madurez y promoción de tal movimiento, de artistas específicos y de nuevas actitudes.

Los performances que comenzaron a proliferar en la década tenían en cuenta la diversidad de los problemas cotidianos y generales que enfrentaba el ciudadano común en muchos aspectos de su vida. Algunos se ubicaron en los espacios convencionales de galerías, museos e instituciones docentes, y los menos en plazas abiertas de la ciudad, muros o calles. En ellos no intervenía el público de manera directa, aún no participaba activamente: eran los propios artistas quienes asumían el papel protagónico, observados de cerca por los transeúntes.

El grupo Puré (1986–1987), conformado por cinco estudiantes del ISA —Adriano Buergo, Ana Albertina Delgado, Ciro Quintana, Lázaro Saavedra y Ermy Taño—, fue uno de los más activos en ese sentido, pues arremetieron contra casi todo lo establecido: los símbolos nacionales, la ideología imperante, la economía centralizada; y lo hicieron lo mismo en el plano de la enseñanza artística que en el de los medios





*Juego de pelota, 24 de septiembre de 1989 (LPV: Listos Para Vencer). «En 1989, la cima de la crisis de censura, más o menos todos los artistas se juntaron para suspender su trabajo. Declararon, "Si no podemos producir arte, jugamos pelota". Este acto aún se considera el punto más alto de la poética y política del nuevo arte cubano» Rachel Weiss. Foto: José Alberto Figueroa.*

de comunicación, y de manera irreverente, provocadora y tenaz, convirtiendo cada exposición o acción en un evento polémico, controversial.

El grupo Arte Calle, en el que participaron nueve artistas jóvenes de diversas procedencias pedagógicas (Aldo Menéndez López, Pedro Vizcaíno, Eric Gómez, Offil Hechavarría, Ernesto Leal, Ariel Serrano, Iván Álvarez, Leandro Martínez y Hugo Azcuy), abrió otras vías de intervencionismo en calles y muros de La Habana. Arte Calle tuvo acciones en franca actitud contestataria y dinámica —muchas veces rápidas para burlar o evitar cualquier tipo de censura— durante dos años (1986–1988). Llegaron a cuestionar, de manera provocadora y asombrosa, la inauguración en La Habana de la gran retrospectiva de Robert Rauschenberg, en el Museo Nacional de Bellas Artes (1988), considerada entonces una de las más sobresalientes en el panorama nacional. Para ello, algunos se vistieron de indios norteamericanos, danzando y emitiendo sonidos alrededor del artista estadounidense, quien no entendía lo que sucedía, entusiasmado quizás por su gigantesco proyecto *Roci (Rauschenberg Overseas Cultural Interchange)*, presentado esa vez en la capital cubana. El proyecto «Hacer», liderado por Abdel Hernández y también de corta duración (1988–1991), logró reunir a once creadores (en diferentes etapas de su existencia y entre los que se encontraban



un periodista, un músico y un diseñador) para realizar acciones interdisciplinarias; acciones que permitieran un nuevo tipo de diálogo con la institución arte desde una práctica artística socialmente funcional que integraba no solo artistas sino profesionales «hacedores». Interesado en los vínculos con ciertas comunidades sociales, este proyecto requería de estudios e investigaciones específicas y más tiempo de ejecución que las propuestas de los grupos anteriores, por lo que solo pudieron llevar a cabo pocas acciones antes de disolverse.

Es en 1988 cuando Tania Bruguera, en medio de tiempos turbulentos, realizó su primer performance basado en la obra de Ana Mendieta (desaparecida años antes) titulado *Rastros corporales*, tal como había hecho Mendieta; un performance que Bruguera retomaría varias veces hasta 1993, primero como estudiante y luego ya graduada del ISA. En 1994 fue invitada a la 5ª Bienal de La Habana, en la que realizó otro performance de larga duración (más de seis horas), *Miedo*, donde aludía a las dramáticas migraciones por mar desde las costas cubanas y daba paso, así, a una trayectoria sostenida en esta práctica artística que la ha colocado en cierto nivel de reconocimiento tanto en Cuba como en varios países de Europa y los Estados Unidos. Su performance más conocido probablemente sea *El susurro de Tatlin* (2009) realizado durante la décima Bienal de La Habana, que consistió en activar un escenario adornado a la manera de los congresos políticos tradicionales cubanos, por medio de un podio con micrófono para que cualquier persona del público, concentrado en el patio del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, dijera allí lo que pensaba sobre cualquier tema o asunto de su interés, cada uno por espacio de un minuto. Para organizar la brevísima alocución de cada espontáneo participante, dos jóvenes uniformados velaban detrás suyo por el cumplimiento estricto del plazo establecido de tiempo, sin la intervención de la artista.

El colofón de una década tan polémica como la del ochenta fue, sin dudas, una interesante acción performática en el arte cubano, conocida como el *Juego de pelota* o *Los artistas de la plástica se dedican al béisbol* (1989), llevado a cabo por una serie jóvenes creadores en un terreno deportivo del lujoso barrio El Vedado como símbolo de su despedida y desacuerdo colectivo con las instituciones oficiales, ante el giro tomado por la sociedad y política cubana de entonces. Un real, aunque algo increíble, encuentro de pelota entre casi veinte artistas<sup>1</sup> (y críticos invitados a participar) aderezado con música en las gradas, clausuró para los integrantes de aquel intenso movimiento uno de los períodos más controvertidos, emotivos y vivificantes de la escena cubana de la segunda mitad del siglo. Mucha diversión, humor y guiños al

1 Entre ellos Flavio Garcandía, Rubén Torres Llorca, José M. Fors, Gustavo Pérez Monzón, Arturo Cuenca, Pedro Vizcaíno y Juan Francisco Elso; entre los críticos, los únicos fueron Gerardo Mosquera y *Tonel* (Antonio Eligio Fernández). La iniciativa partió de ellos mismos, decididos a liquidar ya el período. Los integrantes se veían constantemente y alguno pudo haber dado la idea, o dos de ellos, pero hasta ahora nadie se ha adjudicado la autoría del *Juego*. En el 2014 se hizo una exposición en el museo Reina Sofía sobre lo lúdico en el arte, «Playgrounds. Reinventar la plaza», donde se le dedicó un pequeño espacio a ese performance (véase Museo Reina Sofía 2014).

público asistente conformaron aquella acción que muchos no recuerdan ya. De más duras consecuencias en lo institucional, sin embargo, resultó la exposición colectiva «El objeto esculpado» (1990) en el recién estrenado Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, en el corazón de La Habana Vieja, y en cuya noche inaugural René Francisco Rodríguez, William Carmona y Offill Hechavarría realizaron performances de sencilla factura y propósitos en la planta baja del edificio, hasta que Ángel Delgado defecó sobre el más importante periódico oficial cubano en el centro de una de las salas y a la vista del público. Días más tarde se clausuraba intempestivamente la exposición y era removida de su cargo la directora de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura, hecho que alcanzó luego a la viceministra, quien tenía bajo su área de interés y trabajo estas expresiones culturales. En la escena nacional, ambas acciones significaron un decidido cambio de sentido en las prácticas artísticas en el país, propiciaron una rearticulación de las políticas de promoción y desarrollo de las instituciones y crearon el clima idóneo para el exilio de la mayoría de los principales protagonistas del movimiento.

Durante los años noventa el performance se concentró, en lo individual, en la obra de Tania Bruguera y Manuel Mendive. Otros artistas jóvenes de esos años, sin embargo, prefirieron encauzar sus propuestas hacia expresiones distintas, buscando formalizaciones estéticas trascendentes, haciendo mayor hincapié en el oficio y en las formas, especialmente en los campos decididamente en la escena internacional con sus performances *Dédalo o el Imperio de la salvación* (1995), *Lo que me corresponde* (1995), *Lágrimas de tránsito* (1996), *El peso de la culpa* (1997) y *El cuerpo del silencio* (1999), entre otros; los cuales serían reproducidos luego por la artista en Cuba y Estados Unidos, Inglaterra, Venezuela, Guatemala, Bélgica y Corea del Sur. Sin embargo, fue Mendive quien inclinó la balanza de nuevo hacia lo colectivo y lo comunitario, al realizar prácticas performáticas con grupos de actores, bailarines y músicos, y utilizando guiones que tenían en cuenta la participación de animales, objetos y parte del público espectador. Casi todas sus acciones se desarrollaban en espacios abiertos (plazas, parques, calles), y algunas finalizaban en espacios cerrados como galerías, museos, o centros de arte. Basándose en el conocimiento profundo de las tradiciones populares de origen africano, especialmente las religiosas, él llevó el performance a la calle, en busca de la gente y de un ambiente cercano al espectáculo y a la exaltación del cuerpo. Nadie permanecía indiferente a ese «relacionismo» inscrito en las mejores tradiciones cubanas y que mucho le debía también a la noción de carnaval presente en nuestras islas del Caribe desde los tiempos coloniales.

Maldive ocupó, como ningún otro, escenarios habaneros conocidos gracias a su participación en las Bienales de La Habana. En la segunda edición del evento (1986) realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes lo que podría considerarse el primer performance en el arte cubano contemporáneo ideado de principio a fin, al utilizar bailarines que danzaban entre racimos de plátanos al compás de música afrocubana en invocación de dioses y exaltación de mitologías. Su religiosidad visceral le permitía integrar un sentido de culto y festividad, de goce y reflexión, que logró mantener en la década de los noventa y continuar a comienzos del siglo XXI.

El magno evento que representó la Bienal de la Habana puso, sin duda, en contacto a varios artistas cubanos con prácticas artísticas realizadas por creadores invitados de muy diversa procedencia vinculadas al performance, al *happening* y a las acciones. Desde las primeras ediciones hasta sus últimas, han contribuido a la comprensión de este fenómeno en Cuba artistas y colectivos de diversas partes del mundo.<sup>2</sup> Cada uno de ellos aportó ideas en torno a los territorios por donde han transitado el performance, las acciones y los *happenings* desde los años sesenta, sacando a la luz las contaminaciones y préstamos entre unos y otros. La Bienal de La Habana abrió puertas y ventanas a estas complejidades teóricas y prácticas sin distinción ni jerarquizaciones, aunque unos más que otros ocuparan planos significativos de atención en el público; entre ellas, la consolidación en la escena cubana de la idea de que no es necesaria la presencia del cuerpo del artista como elemento indispensable para la realización de performances, ya que de ese mismo cuerpo se derivan acciones que nos llevan por nuevas y desconocidas vías hacia esa noción hoy tan socorrida de «arte de acción».

La intraducibilidad del término «performance» genera en ocasiones equívocos lógicos en otras lenguas, que sin embargo no obstaculizan su desarrollo y puesta en práctica en nuestros países de habla hispana o portuguesa. Es ahora que las artes de acción se reinstalan en algunos de los territorios de Latinoamérica y el Caribe, digo «reinstalan», pues es sabido que desde épocas prehispánicas nuestras grandes culturas y civilizaciones operan de acuerdo con ritualidades tan profundas como su propio origen. Desde los códigos y lenguajes contemporáneos, varios artistas y grupos han optado por actitudes performáticas acordes con discursos más participativos que contemplativos, una distinción que tiene en Regina José Galindo, el colectivo Quintapata, el grupo Bijarí, el grupo Opivotará, Sandra Monterroso, Humberto Vélez, La Curtiduría, Mujeres Públicas, Caja Lúdica, David Pérez Karmadavis, Nelson González, Steve Bauras, Francisca Benítez, Tamara Cubas, César Cornejo, Manuel Santana, el colectivo Octavo Plástico, Lázaro Saavedra y Estado Sólido a algunos de sus principales protagonistas; cada uno de los cuales avanza con múltiples propuestas por vías disímiles, a ratos difíciles de clasificar.

Bien significativo de los inicios del siglo XXI fue la irrupción del colectivo Enema en La Habana (Fabían Peña, Adrián Soca, Lino Fernández, Pavel Acosta, Édgar Echavarría, David Beltrán, Alejandro Cordobés, Janler Méndez, Nadiezdha Inda, Zhenia Couso, Hanoi Pérez, Robert Quintana, James Bonachea y Lázaro Saavedra) dentro del Instituto Superior de Arte. Su denominación surgió de la revista de igual nombre

---

2 Para mencionar algunos de los más importantes: María Teresa Hincapié y el grupo Grafito (Colombia), César Martínez y Guillermo Gómez Peña (México), las Yeguas del Apocalipsis (Chile), Juan Loyola (Venezuela), Rebeca Belmore y el grupo BGL (Canadá), Peter Minshall (Trinidad y Tobago), Tunga Mourao y Galería Cilindro (Brasil), Polibio Díaz (República Dominicana), Argelia Bravo (Venezuela), María Magdalena Campos, Aimée García, Carlos Montes de Oca, Carlos Martiel y Los Carpinteros (Cuba), Amanda Heng (Singapur), Clemente Padín (Uruguay), Esther Ferrer (España), Humberto Vélez (Panamá), Steve Cohen (Sudáfrica), Hermann Nitsch (Austria) y Marina Abramović (Serbia).

fundada por estudiantes del segundo curso, y el colectivo, en el que sobresalía la conducción del artista y profesor Lázaro Saavedra, partió de una actitud crítica frente a casi todos los estamentos de la institución arte. Cuestionaban especialmente a los artistas seducidos por un volátil mercado del arte que asomaba en la escena cubana a partir de fugaces visitas de coleccionistas, galeristas y marchantes extranjeros en la isla. Diversos performances y acciones donde lo individual se disolvía dentro del espacio creador colectivo le otorgaron relevancia a Enema: cada lanzamiento de un nuevo número de la revista era aprovechado para llevar a cabo sus acciones y performances; al igual que sucedía con las invitaciones a participar en eventos tales como la Bienal de La Habana (7° y 8°, en el 2000 y el 2003), «La huella múltiple» (2002) y Romerías de mayo (este último en la ciudad de Holguín, al oriente del país, en el 2001). Ante la notable carencia de recursos materiales para llevar a feliz término sus propuestas, los miembros de Enema acudieron a su cuerpo como soporte primigenio y básico: realizaban desfiles callejeros, por ejemplo; o, llevando vestuarios disímiles, sus integrantes permanecían acostados sobre el césped del ISA tomando sol con el fin de quemar su piel con una letra específica cada uno que permitía la lectura final de una frase al ponerse todos de pie. En otras acciones permanecieron colgados boca abajo, suspendidos de una estructura metálica, o bailaron semidesnudos en faldas cortas al compás de chancletas de madera. Música, cigarros, platos de comida y escaso maquillaje bastaban para realizar proyectos irreverentes, agresivos, incómodos, capaces de inquietar a los espectadores. El grupo lo cuestionó todo o casi todo: desde la academia y sus débiles programas de enseñanza hasta las políticas culturales emanadas de las instituciones oficiales. Otro costado de su proyección estética fue la apropiación y contextualización de obras realizadas por creadores de diversas latitudes (como Dennis Oppenheim, Marina Abramović, Vito Acconci o Teching Hsieh) dentro del ámbito cubano.

El esencial posicionamiento crítico de Enema influyó en la formación de otros artistas y grupos de la escena cubana, aunque algunos poseían características muy propias, como DUPP (Desde Una Pragmática Pedagógica). Este colectivo fue conducido por el artista y profesor René Francisco Rodríguez, y aunque fundado también en las aulas del ISA en 1997 (su proyección original data de 1989 con un nombre similar, valga decir), se inclinaba más hacia lo que se conocería luego como «estética relacional». DUPP estaba compuesto por alumnos de varios cursos de la Facultad de Artes Plásticas; juntos realizaron acciones en tiendas comerciales de La Habana y en edificaciones coloniales pobladas de familias de bajos ingresos, apoyados en las vívidas relaciones que sostenían con esos entornos inmediatos. La finalidad de las acciones estaba en mejorar o transformar estos lugares ocasionalmente, sobre la base de una experiencia mutua entre sujeto y objeto artísticos. En tanto agrupación dúctil en su estructura, DUPP contribuyó a formar a varios de los actuales artistas cubanos contemporáneos reconocidos dentro y fuera del país (Wilfredo Prieto, Iván Capote, Yoan Capote, Glenda León, Humberto Díaz, Grethel Rasúa, entre otros) y a considerar este tipo de práctica pedagógica como una plataforma para el mejoramiento de los programas de enseñanza artística, como lo hizo también Enema.

▼ Entre todos, 2007. Acción colectiva liderada por Lisivany García y Daymara Alonso en varias calles de Cienfuegos, Cuba.



En esos instantes surgió en el ISA igualmente el Departamento de Intervenciones Públicas (DIP), organizado por el artista y profesor Ruslán Torres con diversidad de alumnos y de muy corta duración; un colectivo que estuvo encaminado a realizar acciones en entornos urbanos que culminaron con su invitación a participar en la 8ª Bienal de La Habana, en el 2003. El DIP tenía un comité organizador (Ruslán Torres, Fidel Álvarez, Analía Amaya, Douglas Argüelles, Abel Barreto, Humberto Díaz, Heidi García, Tatiana Mesa, María Victoria Portelles y Jorge Wellesley) y un grupo de colaboradores. Colectivamente se tomaban plazas y parques en varias ciudades del país para realizar acciones y performances, y en ellos sobresalieron pronto algunos de sus integrantes por un alto grado de imaginación y audacia, especialmente Humberto Díaz.

Luego de estas experiencias colectivas nació en el 2003, bajo la guía de Bruguera, la Cátedra de Arte Conducta en la misma facultad del ISA; un proyecto pedagógico que tuvo el propósito de conducir a los alumnos hacia una mayor reflexión individual sobre su papel en la cultura y en la sociedad, como hombres y mujeres libres que son



o deben llegar a ser; «un espacio de discusión y generador de obras con un carácter social donde su condición de *arte* no era lo importante», según arguye su gestora. Mediante talleres impartidos por expertos de Cuba y otras partes del mundo,<sup>3</sup> los artistas jóvenes trabajaban en una exposición a realizar al final de cada semestre lectivo. Así ensayaban sus ideas, corroboraban o cuestionaban la validez de lo aprendido, proponían nuevas vías de expresión que derivaran en instancias performáticas, instalativas, objetuales, audiovisuales, o simplemente en acciones capaces de involucrar a distintas personas cada vez (modo en que expresaban una nueva actitud ante el hecho creador). El resultado de su sostenida labor pudo constatarse con las invitaciones a participar en la Bienal de Gwanju en el 2008 y en la 10ª Bienal de La Habana en el 2009, esta última vez con presentaciones diarias de su trayectoria en una galería. La Cátedra duró seis años durante los cuales se realizaron más de veinte exposiciones y presentaciones, la mayoría de ellas en Cuba.<sup>4</sup> La libertad de elegir sus propios medios expresivos, sus caminos a seguir, caló hondo en los estudiantes y en el escenario cubano. Esta experiencia pedagógica, única y singular, que se propuso reconocer tradiciones en el arte cubano y al mismo tiempo estructurarse desde el análisis crítico, se unía así a esfuerzos anteriores con tono y características muy especiales, sin ataduras de ninguna especie, al centrarse en la conducta del individuo en medio de un contexto social y político específico.

Paralelamente, surgió en el 2002 el grupo 609, integrado por Amarilys González, Yailín González, Anahís Martínez, Yanna Palomino y Aida Serrantes, también estudiantes del ISA, orientado a reflexionar fundamentalmente sobre cuestiones de género en franca actitud polémica y cuestionadora. Aunque su performance más conocido, *Strip-piss* (2001) tuvo lugar en el ISA, realizaron performances en varios espacios institucionales de La Habana y otras ciudades de Cuba como Cienfuegos, o en Camagüey, donde la acción concebida como performance-protesta fue censurada —al presentarla luego en Matanzas, la misma les valió el premio del festival—. De corta vida, el grupo se disolvió al siguiente año.

En la ciudad de Cienfuegos, al sur de la isla, se llevaron a cabo las Jornadas de Performance, organizadas por artistas jóvenes, a las que durante cuatro días asistían

---

3 Antoni Muntadas, Adrián Paci, Christine van Assche, colectivo La Pocha Nostra, Humberto Vélez, Jacob Fabricius, Nicolás Bourriaud, Rirkrit Tiravanija, Santiago Olmos, Stan Douglas, Thomas Hirschhorn, Boris Groys, Orlando Hernández, Gerardo Mosquera, Alexander Arrechea, Elvia Rosa Castro, Magaly Espinosa, entre decenas de otros nombres.

4 En el año 2003 estuvieron funcionando un total de cuatro experiencias pedagógicas en este campo. Esos primeros años del nuevo siglo fueron sustanciales para todo lo que tenía que ver con el arte de acción. No ha habido otro momento así en las artes visuales cubanas de los últimos treinta años, donde se viviera tal experiencia colectiva, grupal, en el sentido pedagógico, a un mismo tiempo. En lo que respecta a la literatura cubana sobre el género, sin embargo —y a excepción de Glenda León, quien ganó el Premio de las Letras Cubanas en 2001 con su texto «La condición performática»—, son pocos los artistas que conozco que teoricen o adelanten producción escrita o crítica sobre la práctica del performance.

artistas de todo el país. Solo se lograron realizar dos ediciones de tales jornadas (2000 y 2001). Concluidas estas, Santiago Hermes se propone años más tarde indagar en la herencia africana en esa ciudad (fundada por franceses en el siglo XVIII) para resaltar el papel de los esclavos en la producción de azúcar de la región y todo su legado cultural hasta entonces preterido, subvalorado: sus estudios e investigaciones en ese campo le han permitido sostener un discurso más elaborado como *performance*, en el que incluye actores, músicos y una amplia participación del público. De esta manera, Hermes ha logrado despertar conciencias acerca de esta herencia legítima de Cuba, activando así microhistorias y microespacios antes relegados al olvido.

En Santa Clara, otra ciudad hacia el centro de la isla, se creó por esa misma época el grupo Vórtice, compuesto por varios jóvenes que intervenían espacios públicos con disfraces de personajes históricos cubiertos de barro rojizo mientras permanecían estáticos por varios minutos, para luego cambiar de posiciones, tal como las conocidas estatuas vivientes o estatuas mimo, pero buscando más bien generar impactos visuales, irrumpir en la cotidianidad y en la rutina de un determinado ambiente social, e interactuar con las personas a su alrededor.

Surgen también otras Jornadas del Performance en San José de las Lajas, al oriente de La Habana, guiadas por jóvenes artistas que buscaban enaltecer y profundizar la expresión, a veces guiadas hacia lo ecológico por su relación con el mar, como ha ocurrido en varias oportunidades. Desde otra perspectiva, el pintor Manuel López Oliva ha complejizado desde el año 2009 la práctica del performance en el país mediante la utilización de actrices y proyecciones de video en escenarios teatrales. De ahí sus conocidos *Performance combinatorio* (2009) y *Mascaronte* (2012, que además incorpora andamios, piano y bailarinas del grupo de danza de Rosario Cárdenas), acciones enfocadas en ahondar en zonas de su vasta producción pictórica y reformular conceptos de integración entre diversas disciplinas estéticas. También la dibujante Zayda del Río, más tarde en esa década, incursionó en el campo del performance, asistida por bailarinas en teatros habaneros, en una suerte de recreación de sus imaginarios y discursos artísticos. Osneldo García, escultor cinético en lo esencial, ha desarrollado una obra con bailarines paralela a su trabajo cotidiano, en un intento por introducir el concepto de performance en lo escultórico desde finales de los años noventa: telas elásticas enmarcadas en paredes y paneles grandes han servido de marcos dúctiles para que los bailarines proyecten sus cuerpos hacia fuera, al ritmo de música especialmente creada para la ocasión, generando así efectos de intenso movimiento en las superficies instaladas.

Como se observa, artistas reconocidos en el ámbito del arte cubano contemporáneo (activos desde los años sesenta del siglo XX) se han dejado seducir por las posibilidades poéticas del performance y la acción plástica, aún cuando ninguno de los tres últimos lo practiquen de manera sistemática. Ellos manejan los códigos del *performance art*, tal cual se ha entendido en Occidente: mezcla de elementos del teatro, la música y las artes visuales, basada en una cuidadosa ideación y programación, y sin



Mariana Orozco, *Equilibrio*, 2008–2010. Video-performance, 3'15". Escuela Nacional de Gimnasia, La Habana. Foto: cortesía de la artista.



que el artista forme parte activa del mismo, a diferencia del *happening*, que está más sustentado en lo espontáneo, desde que Allan Kaprow acuñara el término en 1959. Todas estas posibilidades se entrecruzan, ya lo he dicho arriba, y se emparentan con lo que se conoce como estética relacional (a la que Nicholas Bourriaud dedicara un pequeño libro años atrás), pues en general todas parten de «relaciones»... ya sea entre disciplinas, entre creadores, o entre el espectador y el público; bien que se manifiesten en espacios cerrados o abiertos. La hibridación es tal que ya no es fácil identificar a cada una de estas expresiones de forma absoluta, aun cuando mantengan viva una estructura central.

Ahora, se podría decir que son los jóvenes artistas quienes llevan adelante estas expresiones en Cuba. Mientras el espíritu de grupo está casi extinto en las prácticas cubanas contemporáneas, el artista individual ha cobrado una mayor conciencia del rol de sus acciones frente al público y en las más diversas circunstancias. Interesados en estas nuevas modalidades se encuentran Jeannette Chávez, Carlos Martiel, Susana Pilar Delahante, Grethel Rasúa, Dennys Izquierdo, Orestes Hernández, y varios estudiantes del ISA. Y hay quienes se han concentrado mayormente en estos desarrollos del performance, como los artistas que presento a continuación.

José Miguel Díaz Pérez, *Mayim-b*, una vez concluidos sus estudios en el ISA, desarrolla su trabajo en la ciudad de Pinar del Río, la más occidental de las provincias cubanas, a partir de 2002. Allí organizó inicialmente un taller de performance con carácter pedagógico, hasta que dos años después decidió trabajar solo profundizando en el tema del cuerpo y, en especial, en el concepto de la carne. Su lenguaje fundamental es su propio cuerpo, pero también el del cerdo, cuyas partes utiliza en tanto elementos gramaticales de un cierto discurso simbólico. En parques públicos y plazas reparte al público trozos de carne de cerdo cocinadas por él mismo, e insta al espectador a reflexionar sobre la noción del «pecado de la carne», tan socorrido en las culturas de tradición judeo-cristiana (la carne ligada al sexo cuando se trata del desnudo, y la negativa imagen que sostienen los dogmáticos creyentes), y apoyándose en que el cerdo es visto como un animal maldito, inmundo, asqueroso, dañino al cuerpo y al espíritu. Mayim-b invierte esa noción y la ubica en su contexto económico, social o político local, como algo necesario, práctico, fundamental para la vida humana en Cuba, pues se trata de la más reconocida proteína animal (y tal vez la única) de la que disponen los cubanos desde hace varios años para sostener su precaria alimentación. Acompañado por el vino como bebida, sus performances duran casi una hora ante un público que acude a observar y tomar parte de una acción que tiene tanto de arte como de «utilidad». A partir del 2010 sus propuestas han virado hacia una más intensa reflexión entre lo carnal, lo corporal, lo alimenticio y lo político. En ocasiones se hace acompañar del himno nacional de Cuba al comienzo de cada performance, para terminar con los acordes de uno de los himnos de la clase obrera del siglo XX, «La Internacional». La incorporación de bandas sonoras de diverso tipo es importante en cada performance y en algunos de ellos ha utilizado, incluso, fragmentos de discursos de líderes cubanos revolucionarios de la segunda mitad del siglo XX. En 2007 Mayim-b fue invitado por primera vez a Quebec como parte de un programa de intercambio entre esa ciudad y La Habana. En esta y en Chicoutimi realiza dos performances de larga duración siguiendo esos mismos principios acerca de la carne.<sup>5</sup>

Marianela Orozco se había dado a conocer en 2003 con documentos fotográficos de procesos en los que incluía animales como palomas, hormigas y moscas con el fin de reflexionar sobre el paso del tiempo, los límites físicos y las necesidades básicas para la vida. Es en 2004, en Kitchener, Canadá, da un giro y decide aprovechar ciertas estructuras de servicios públicos (cabinas de teléfono, baños, ascensores) para producir una obra más participativa e interactiva que facilite a las personas

5 Del 2011 al 2012 Mayim-b incursionó también en el espacio teatral para aprovechar las ventajas de una iluminación controlada y una escenografía diseñada para cada ocasión. La sencillez de sus acciones performáticas (una mesa, una silla, carne de cerdo, botella de vino) le permite insistir en el símbolo del cerdo en nuestra sociedad. En el último Rencontre international de arts performatives (Riap), 2014, que se celebra cada dos años en Quebec, Mayim-b realizó varios performances con el objetivo de exorcizar sus demonios familiares y personales sentado ante una sencilla mesa con la ayuda del cerdo y una botella de vino. Allí, durante varios minutos, entabló un monólogo que recreaba parte de su vida familiar en Cuba, sus obsesiones, ansiedades, sueños, utilizando fragmentos musicales de los himnos mencionados.

la acción, como por ejemplo gritar, contribuyendo así al alivio de tensiones individuales. En esa misma ciudad, al año siguiente, en una acción igualmente participativa, construyó en un parque un modesto quiosco de madera para vender tierra en bolsas pequeñas, tal cual si fueran productos de supermercado. Entre ese año y el 2008, llevó a cabo una instalación fotográfica, *Encantamiento*, en la que creaba la ilusión de haber fumigado La Habana con perfume usando una avioneta, recorriendo sus principales barrios. Adicionalmente produjo otras obras instalativas con participación del público en parques públicos de la ciudad, así como videos. En el 2009 realizó su performance *Way*, en Montreal, consistente en caminar en ropa interior en un sitio público de la ciudad sobre una alfombra de cuarenta metros de largo que luego le sirvió para cubrir su cuerpo a modo de enorme vestido (finalizada la acción, yació por un rato en el piso envuelta en la gran alfombra). Entre el 2008 y el 2013, sus fotografías digitales documentan acciones inquietantes con su propio cuerpo (manos, pies, pubis), que ha sido un elemento fundamental en su trayectoria para crear discursos estéticos en torno al castigo, los deseos y el pecado. En sus impresiones el cuerpo permanece tendido en el suelo, sometido a la acción de musgos que lo cubren totalmente luego de un cierto tiempo; es sumergido en el agua hasta dejar solo una parte descubierta en la superficie; o en *Sueño dirigido* (en el Riap del 2014) se lo ve manipulado por una marionetista profesional que domina sus extremidades y les da





◀ Adonis Flores, *Danza sobre alfombra persa*. 2014. Performance en el Festival rencontre international d'art performance de Québec. Foto: Emmanuelle Duret.

movimiento con cuerdas tensadas desde el techo, mientras la artista duerme durante horas en una cama. Orozco desafió los límites creados por el hombre al desarrollar un performance en el que se acostó y se ató a un punto fijo en el piso por medio de una soga: desde el suelo trazaba con su mano un círculo hasta la distancia que le permitía el tamaño de la soga. En pocos minutos iba definiendo su territorio, sus bordes, sus límites: una vez concluida la circunferencia dio por terminado el performance, de apenas unos minutos de duración. En Victoriaville, realizó otra acción, esta vez trazando en el piso cuadrados a su alrededor, mientras la artista permanecía agachada en una sola posición. Cada vez que terminaba uno, se dirigía hacia otra parte para continuar trazando cuadrados en torno a su figura: otra vez los límites, las precisiones, los encierros.

El artista Adonis Flores alterna, por su parte, situaciones dramáticas con otras absurdas, irónicas o humorísticas. Desde el año 2005 y a partir de sus experiencias como soldado en el ejército cubano asentado temporalmente en Angola, Flores ha construido casi todas sus historias alrededor del vestuario de camuflaje para indagar en cuestiones humanas tales como el poder, la inseguridad, la violencia, la muerte o la fragilidad de la vida. Vestido con uniforme militar camuflado, pintado a su vez con flores diminutas, se ha paseado en sus acciones por calles de Nottingham, Inglaterra, y de La Habana, para provocar diversas reacciones en el público. En Toronto y Montreal también realizó performances en la calle caminando con megáfonos en sus oídos o haciendo rondas cotidianas en traje militar, con botas en pies y manos, y en posición de cuadrúpedo. Muchas de sus acciones-objetos, hechas en solitario, quedan registradas como imágenes de fuerte impacto visual, pues Flores se interesa en igual medida por todo objeto de la vida cotidiana, ya sea un juego de ajedrez, una cesta de cartón, un martillo, una granada, e incluso cráneos humanos. Su más espectacular intervención-acción en el espacio público la realizó en la Bienal de La Habana del 2012, al construir frente al malecón habanero las dos letras de la palabra *fe* del tamaño de un edificio de cuatro plantas con materiales de desecho metálicos; la altura de la palabra alcanzó los 16 metros por encima del nivel de la calle y podía ser vista desde muy lejos, tanto en la avenida del malecón como desde el mar. En el Riap del 2014, en Quebec y en Victoriaville, vestido nuevamente con uniforme militar, Flores realizó un *breakdance* sobre una alfombra persa en el centro de un espacio oscuro e iluminado desde su cenit. Sus pasos y movimientos recordaban ese estilo de baile norteamericano surgido en las calles de Nueva York, esta vez sobre un elemento simbólico y formal originario del Medio Oriente. En otra ocasión, en la ciudad de Alma (EE.UU.), llegó al centro de la sala de presentación con un cubo de agua y se despojó de su camisa para limpiar el piso con ella; lo mismo hizo con sus pantalones hasta que logró finalmente limpiar todo a su alrededor. Por último, se volvió a poner su camisa y pantalón humedecidos y abandonó el espacio de actuación.

Elizabeth Cerviño ha incursionado en diversas expresiones vinculadas con el entorno natural y por lo general actúa con barro, el elemento tierra, como base de sus propias actuaciones o instalaciones. Una de estas últimas consistió en crear figuras

(semejantes a hombres y mujeres) a las que les caían pequeñas gotas de agua desde el techo de la sala. Al cabo de un rato estas figuras desaparecían por la acción constante del agua sobre el barro y solo quedaban sus restos sobre el piso. En su participación en el Riap del 2014, utilizó una piedra caliza de buen tamaño, llevada desde Cuba, dejándola caer una y otra vez sobre el suelo del espacio performático. Cada vez que caía se rompía un pedazo, que volvía a cargar con sus manos y tiraba nuevamente contra el piso. La acción, varias veces repetida, terminaba por fragmentar la enorme piedra en pequeños trozos, que quedaban abandonados en el suelo mientras la artista daba por concluida su actuación.

Estos artistas son hoy los mayores exponentes del performance junto a Tania Bruguera y Manuel Mendive en un país de escasa tradición en este campo a lo largo del siglo XX, como lo es Cuba. La mayoría de estos creadores apuntan hacia acciones de inserción social, a establecer determinados nexos con sectores de la sociedad más allá de reflexiones puramente individuales pues el contexto político sigue influyendo en gran parte de la escena contemporánea cubana: no se trata de expresar las consecuencias de decisiones políticas en el interior del ser humano, sino de las expresiones externas de tales decisiones.

La escasa o nula importancia que se le otorga al performance en la enseñanza artística, por otra parte, no contribuye a despertar la curiosidad o entusiasmo de los estudiantes hacia tal manifestación. Son los propios artistas los verdaderamente interesados en sondear sus posibilidades y por ello acuden a diversas herramientas y medios considerados no convencionales ni tradicionales; algo que es evidente, por ejemplo, en *La conga reversible* ideada por Los Carpinteros en la Bienal de La Habana del 2012, protagonizada por músicos y bailarines populares en el Paseo del Prado (durante treinta minutos cada fin de semana) con intensa y extensa participación del público.

Estamos frente a un fenómeno nuevo de producción de obras híbridas, mestizas, que no siempre implican acciones del artista en persona pero que conllevan grados diversos de compromiso en lo cultural, lo ético, lo social; como si él mismo fuera el protagonista.

Desde un punto de vista histórico, el cubano tiende a expresar sus opiniones, sentimientos, deseos, ansias e ideas, mediante la palabra abierta, desenfadada, acompañada de gestualidades plurales que rozan en la pantomima o la danza en tanto comportamiento natural y espontáneo, apenas formalizado por una conciencia artística. Pero el cubano de a pie no es el mismo que el cubano artista: este, por lo general, actúa de manera más reservada, cauta. Lleva el peso de esa larga tradición de oralidades diversas pero sabe que requiere de instrumentos más sofisticados que la espontaneidad. Solamente los más abiertos, osados o agresivos se lanzan por el camino de ser ellos mismos los protagonistas de sus acciones. Las producciones artísticas actuales están permeadas por esas cualidades heredadas probablemente

▼ Los Carpinteros, *La conga reversible*, 2012. Paseo del Prado, La Habana.  
11.ª Bienal de La Habana, 2012, 30'. Foto: cortesía de la Bienal de La Habana.





del comportamiento de los esclavos africanos, de la música y la danza que nos identifican a nivel regional y universal, y que no se aprenden en ningún espacio institucional u oficial de forma clara, precisa. Tal vez esa sea la razón del auge de numerosos festivales de teatro para niños, jóvenes y adultos en los últimos años, incluyendo la modalidad de monólogos, o del surgimiento de espacios alternativos en la escena teatral con su consecuente dosis de experimentación y provocación, y de la presencia en la isla de importantes *performers* de varias partes del mundo.

Por eso aquí no hay nada escrito ni fijado en tal sentido, sino procesos vivos donde se funden ideas y experiencias, técnicas y disciplinas, la mayor parte de las veces contaminadas ellas mismas por múltiples fuentes, y dispuestas a asumir y recrear cuanto se produce en el mundo. Aquí no hay prejuicios ni códigos preestablecidos, aquí no hay reglas ni normas, ni leyes a priori, ni metodologías definidas. Aquí casi todo es subversión, riesgo, alteración constante. ¿Acciones, performances, actitudes, relaciones, interactividad, *happenings*? ¿Estética y ética? ¿Compromiso y estética? ¿Arte contextual? Mejor decir: todo mezclado, como escribiera en su día el poeta Nicolás Guillén.



Adonis Flores, *La Ronda*, 2007–2009. Performance con guantes de cuero y hule natural. Montreal.

## Referencias

- Block, Holly and Gerardo Mosquera. 2001. *Art Cuba. The New Generation*. New York: Harry N. Abrams.
- Camnitzer, Luis. 1994. *New art from Cuba*. Austin T.X.: University of Texas Press.
- Espinosa, Magaly y Kevin Power (eds.). 2006. *El nuevo arte cubano: antología de textos críticos*. Santa Monica C.A.: Perceval Press.
- González, Margarita, José Veigas y Tania Parson. 2001. *Déjame que te cuente, compilación de textos críticos*. La Habana: Arte Cubano.
- Herrera Ysla, Nelson. 2004. *Ojo con el arte*. La Habana: Letras Cubanas.
- Herrera Ysla, Nelson. 2014. *Ni a favor ni en contra... todo lo contrario*. La Habana: Arte Cubano.
- Llanes, Lillian. 2013. *Memorias, Bienales de La Habana 1984–1999*. La Habana: Arte Cubano.
- Museo Reina Sofía, 2014. «Playgrounds. Reinventar la plaza», curaduría de Manuel J. Borja-Villel, Tamara Díaz y Teresa Velázquez. 30 de abril al 22 de septiembre. Folleto disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/playgrounds>>
- Premio Guy Pérez Cisneros. 2015. *Compilación de textos premiados de 1999 a 2012*. La Habana: Arte Cubano.
- Santana, Andrés Isaac (comp. ed.). 2008. *Nosotros, los más infieles, narraciones críticas sobre el arte cubano (1993–2005)*. Palma de Mallorca: Cendeac.





¿CÓMO ES POSIBLE  
HOY EL ARTE  
DEL PERFORMANCE  
EN TAILANDIA?

Chumpon Apisuk

▼ Chumpon Apisuk, *Hearts*, 2010. Chicoutimi, Quebec. Foto: cortesía del Festival Nomad.



## El arte y el contexto sociopolítico tailandeses

Tailandia tiene una rica historia de murales religiosos en sus templos que, en realidad, son todos un autosacrificio a la religión. Tradicionalmente los artistas podían obtener apoyo de la comunidad o del benefactor de la realeza del templo, pero no había financiación estatal para realizar sus obras. Nunca hemos tenido una tradición de financiación estatal a las artes. Por otro lado, «arte» no era la palabra adecuada; era un acto sagrado el que una persona hiciera imágenes y tributara su trabajo al templo o a la comunidad. Es revelador cómo en tailandés tenemos diferentes palabras para referirnos a la pintura en cada región, pero en la lengua de Bangkok jamás supe que hubiera ningún término para referirse a aquellas pinturas de los templos, hasta que conocimos la palabra «arte».

Tailandia es un país muy tradicional y tiene una sólida cultura independiente, ya que ha logrado escapar a la colonización de Asia. Tanto el pueblo como el gobierno han conservado la cultura y la tradición para proteger y promover su soberanía. La escuela de arte moderno en Bangkok fue fundada con la ayuda de un profesor de escultura italiano (Corrado Feroci), quien más tarde, hace unos ochenta años, adoptó el nombre tailandés de Silpa Bhirasri. Él fue contratado por el gobierno real de Siam para hacer estatuas en Bangkok; la escuela se creó para entrenar a los artesanos locales que serían sus ayudantes, convirtiéndose más tarde en una escuela de arte moderno, la Universidad de Silpakorn, donde estudié entre 1970 y 1971.

Entre 1969 y 1970 yo había estudiado con un poeta y pintor de acción tailandés-chino en Tailandia. Trabajábamos juntos todos los días creando poesía, pintando y leyendo libros, tanto de arte como de poesía; discutíamos sobre los acontecimientos que leíamos en el periódico, y al final le ayudé a finalizar la traducción al tailandés de un libro sobre el *Tao Te-Ching*. Con él aprendí mucho sobre arte y sobre la pregunta de qué es el arte. Él me enseñó que los artistas no debemos hacer arte que otros hayan hecho en el pasado, sino que debemos tratar de encontrar nuestras propias respuestas a la pregunta de qué es el arte para nosotros; cada artista debe hacer un arte diferente. En realidad yo me preguntaba si únicamente los objetos artísticos eran arte: ¿son arte solamente los productos finales de los artistas? ¿Dónde está el arte en la pintura, en la escultura, en la poesía, en las canciones? Creo que fue esta idea la que finalmente me llevó a este punto: a ser un artista de performance.

Por mucho tiempo en Tailandia estuvimos totalmente aislados del resto del mundo, pero a finales de los años sesenta, cuando se hizo posible ir al extranjero a estudiar, muchos artistas tailandeses viajaron a con ese fin a los Estados Unidos. Por entonces yo aprendía sobre el arte occidental, principalmente el estadounidense, en la biblioteca de los Servicios de Información de los Estados Unidos o en la biblioteca del British Council. Así pude ponerme al día con lo que pasaba fuera de Tailandia.

Entre 1976 y 1982 el país atravesó por una guerra civil, en medio de una lucha de poder entre el Partido Comunista y sus frentes nacionales contra el gobierno militar

▼ Chumpon Apisuk, *All in a working day*, 1994.  
Toxicity International Fax Art, Concrete House. Foto: Noi Apisuk.



"ALL IN A WORKING DAY"

Chunyan Pan 1994

real. Los intelectuales, así como los artistas, tenían que decidir o bien unirse a la lucha del pueblo o mantener un perfil bajo en los institutos. Cuando llegó la reconciliación en 1983, la mayoría de antiguos estudiantes, intelectuales progresistas y artistas regresaron a la ciudad. Yo volví a Tailandia en 1984. Viejos amigos pudieron reunirse por primera vez después de muchos años de dificultades, y así comenzaron a emerger actividades positivas que incluían eventos de performance.

#### **Mi experiencia en los Estados Unidos y China**

Aunque estuve en Nueva York por muchos años (1976–1982), no viví allí como artista; incluso anuncié que abandonaré el arte en un periódico tailandés que se publicaba en Los Ángeles. Como mencioné antes, al hablar sobre el golpe militar y la represión de los sectores intelectuales de izquierda en 1976, muchos artistas e intelectuales se unieron a la lucha armada contra el gobierno. En ese entonces yo trabajaba en el extranjero con un movimiento estudiantil clandestino, como coordinador del sindicato

de estudiantes tailandeses para la democracia. Me mantuve haciendo activismo político hasta 1982, cuando inició el proceso de reconciliación en Bangkok.

Mi tiempo como artista en Estados Unidos vino luego, y transcurrió en Boston, cuando estudiaba en la Escuela del Museo de Bellas Artes.<sup>1</sup> En esa época yo trataba de continuar haciendo mis pinturas revolucionarias, pero permanecer en Boston me mantenía aislado de todas las fuentes de información. Hasta que poco a poco empecé a retomar cierto contacto en el Libro Rojo, una librería que era como un punto de encuentro para personas de izquierda, quienes se ocupaban más que nada en debatir la teoría del marxismo, pero que no tenían tiempo para trabajar realmente por la gente, como yo esperaba. Así que me sentí malgastando mi tiempo allí, decepcionado con la gente que me rodeaba, y empecé a buscar qué era lo que quería hacer, algo que valiera la pena.

Había tenido contacto con eventos de vanguardia en el MIT (Massachusetts Institute of Technology) un par de veces, cuando el grupo ZAJ de España y Fluxus realizaron un evento allá. Yo no entendí lo que era; pero me resultó muy útil porque hoy tengo claro cómo se siente ver un performance por primera vez. Después de esto, asistí a una serie de discusiones sobre las películas de Bergman y los futuristas alemanes que también me sirvieron. Las nuevas ideas comenzaron a llamar mi atención y fue entonces que me di cuenta de que había olvidado mi interés por el movimiento vanguardista. Así que empecé a leer libros sobre Joseph Beuys, el dadaísmo, el surrealismo, el anarquismo, la poesía *beatnik* y de Allen Ginsberg y sobre el movimiento pop británico; todo ello intercalado con Chomsky, el futurismo soviético, la poesía de Mao y de Ho Chi Minh. Volví a escribir por un tiempo y esto me ayudó a decantar las cosas. Sin embargo, cuando ocurrió el incidente del 6 de octubre de 1976 en Bangkok,<sup>2</sup> mi esposa y yo nos fuimos a Nueva York y jamás regresamos a Boston.

En 1982 me di cuenta de que quería volver a Asia, dejé Nueva York y me fui a trabajar a Hong Kong. Alquilamos una casa en medio de un campo de arroz, cerca de unas aldeas chinas en la isla Lantau. Ahí empecé a experimentar con el performance por

---

1 Creo que lo que me marcó de la Escuela del Museo de Bellas Artes de Boston fue cómo debe ser un buen sistema educativo. Los estudiantes éramos tratados como artistas profesionales jóvenes, teníamos un espacio de trabajo para nosotros o podíamos crear desde nuestro propio estudio. Había talleres y maestros, pero eran más bien como técnicos que te ayudaban a consolidar un proyecto. Teníamos asesores a quienes podíamos consultar sobre los cursos a tomar. Había reuniones en las que discutíamos nuestro trabajo, lo que resultaba muy útil para crear confianza en la propia obra y para obtener ideas nuevas sobre cómo mejorarla. También había clases donde los estudiantes podíamos reunirnos con diferentes personas, desde expertos económicos hasta conserjes, conductores de camiones, trabajadores sindicalizados, etc., para expandir nuestras ideas y visiones.

2 Apisuk se refiere a la masacre ocurrida en el campus de la Universidad de Thammasat y en Sanam Luang en Bangkok, en la que fueron asesinados más de cien estudiantes que protestaban contra el regreso del dictador general Thanom Kittikachorn. [N. de la T.]

mi cuenta y comencé a hacer instalaciones en la azotea de mi casa. También leí un libro sobre el *happening* en Nueva York, esta vez en serio.

Creo que las experiencias enriquecedoras que tuve en Asia en esa etapa (Hong Kong y Pekín<sup>3</sup>) me generaron la impresión de que todos los lugares del mundo necesitaban un nuevo movimiento, un cambio; que tanto el arte antiguo como el moderno estaban muertos. Entonces regresé a Bangkok con mi viejo nombre y con la historia del joven y activo explorador, pero me sentía como una nueva persona con la visión de un movimiento diferente. El arte no era mi búsqueda, pero la energía de compartir y del intercambio era algo que me importaba y me importa mucho. Vislumbraba nuevas actividades en el horizonte, pero no estaba muy seguro de que fueran «arte».

### **Mi papel como artista de performance. Arte, activismo y comunidad**

No veo que el papel de los artistas, y el mío propio como artista, sea diferente del de otros profesionales, de los arquitectos, ingenieros, médicos o agricultores. Todos somos responsables de la tarea que tenemos a cargo. No quiero llamar *trabajo* a lo que las personas profesionales hacen, prefiero verlo como una tarea, como algo que incorpora más sensibilidades sociales y desafía la fragmentación de nuestra sociedad. El artista es un profesional que trae energía positiva y hace posible lo imposible. Es una labor que conjuga la ideología, la filosofía, lo conceptual; que encaja entre el sinsentido y lo sensato; que cuestiona nuestro ser, nuestras relaciones, nuestra existencia espiritual y nuestra libertad absoluta. El arte debe estar libre de política, libre de comercialización, libre de negociación, libre del bien y del mal. Y gracias a esto el arte es parte de nuestras vidas; nuestra existencia está ligada al arte en esta sociedad. Yo hago performance porque quiero que la gente se libere del arte, del confinamiento de un arte que distingue entre arte y vida.

Hace unos cuarenta años, cuando estaba en la universidad en Tailandia, la comunidad artística se quejaba de que el gobierno no apoyara el arte. Había una lucha constante en la que los artistas le rogaban al gobierno que apoyara las artes. En 1986 fui subdirector de un centro de arte sin fines de lucro en Bangkok, el Instituto Bhirasri de Arte Moderno. Ahí empecé un programa de vanguardia con mis colegas Vasan Siththiket, Suvanij Surojanaraksa (ya fallecido) y Chatvichai Bhramdhattaveti (el director). El programa contó con una asistencia considerable y fue el tema de

---

3 En 1983 visité Pekín y me encontré con una vieja amiga de Boston que estudiaba literatura china en la Universidad de Pekín. Ella me metió a escondidas en las residencias de la universidad, donde asistimos a un recital de poesía en una de las habitaciones estudiantiles. Era pequeña y con sus tres camarotes apenas quedaba espacio para entrar. Hacía mucho frío, pero el cuarto estaba repleto de estudiantes. El poeta se paró en el centro del cuarto y ejecutó una acción mientras leía en chino. Yo no le entendía. Todo el mundo llevaba gruesas chaquetas grises con gorros comunistas, incluido yo (mi amiga me los había dado para camuflarme como uno de los estudiantes chinos). Hallé por entonces un catálogo de lectura de poesía en el cementerio, del que más tarde traduje algunos poemas al tailandés que fueron publicados en *Lok Nangsue* [en tailandés, *Mundo del libro*], en 1984, una revista literaria muy prestigiosa de la época en Tailandia.

conversación en la ciudad. Los medios de comunicación apoyaron el evento y ayudaron a convertirlo en algo aún más importante. La idea sugería una nueva forma de arte en la que la audiencia y los artistas podían interactuar; mucha gente lo recuerda hasta el día de hoy. El evento, de alguna manera, inspiró cierto apoyo de la universidad y desde entonces se han realizado muchos actos públicos. Luego, en 1988, fundé un espacio de arte independiente en una pequeña comunidad cerca de la Universidad de Chiang Mai, que reunió a muchos artistas y activistas sociales. El espíritu libre del arte que allí se exhibía, y de los activistas trabajando juntos, abrió los ojos de muchos jóvenes a diferentes situaciones y problemas sociales en Tailandia. The Tap Root Society,<sup>4</sup> así llamé al centro de arte, se convirtió en una comunidad de gente progresista.

Volviendo a los años entre 1973 y 1982, cuando viví y trabajé entre Boston y Nueva York, yo formaba parte de la unión de estudiantes tailandeses para la democracia. En ese momento el gobierno elegido democráticamente en Bangkok fue derrocado por un dictador militar, sumiendo a la nación en la guerra civil. Muchos de mis compañeros fueron encarcelados y muchos otros se unieron a los comunistas en la selva. Mi activismo —aprendí haciéndolo— empezó ahí. Así que, después de esto, poder mantener a la gente unida es parte de mi misión. Por eso cuando regresé a continuar con la vida artística en Tailandia mi idea era trabajar en grupo y organizar eventos políticos con arte, o eventos de arte con temas políticos y sociales, ya fuera para hacer declaraciones o para llamar la atención del público y la prensa. Y creo que he tenido algo de éxito con ese tipo de eventos, que se han convertido en algo así como mi firma. De todos modos, considero que arte, vida, sociedad y política son una sola cosa, y que al organizar eventos de arte o eventos políticos solo existe un propósito, que es el de otorgar poder al pueblo.

A pesar de esto, Tailandia aún no ha logrado tener programas públicos para las artes. Hoy tenemos un Ministerio de Cultura que, más que apoyar la creatividad, controla la vida cultural, y que se ha esforzado mucho por obtener el favor del público organizando sus propios eventos. Hemos hecho algunos progresos: aunque el dinero todavía no ha llegado a las manos del pueblo, es evidente el reconocimiento que la creación artística del pueblo ha ido recibiendo por parte del gobierno. Pero necesitamos más tiempo para trabajar.

### **Concrete House**

En 1990 mi esposa y yo encontramos un edificio y tuvimos el deseo de crear un lugar de encuentro para artistas, escritores y activistas; tras el cierre del Instituto de Arte Moderno Bhirasri en Bangkok este espacio se convirtió en Concrete House. El ambiente festivo se apoderaba cada fin de semana de este edificio de aspecto burdo sin muebles ni ninguna decoración, y a pesar de su ubicación a veinte

---

4 Que podría traducirse como «La sociedad de la raíz primaria» [N. de la T].





kilómetros del centro de Bangkok. Por otra parte, ese año marcó el inicio del desafío que representó el Sida al sistema de salud en Tailandia. Al comienzo, un hospital público cerca de Concrete House era el único centro de atención para los seropositivos, y cada día acudía allí la gente que necesitaba un examen de salud o medicamentos. Muchos de ellos venían desde muy lejos, así que decidimos que esta casa de concreto vacía podría ser un buen lugar para las personas que necesitaban un lugar donde pasar la noche. Así fue que Concrete House pasó a ser una mezcla de personas que abarcaba artistas, poetas, músicos, activistas del Sida y personas que vivían con VIH.

Nuestra primera exposición de arte fue en 1992, con un intercambio entre una artista australiana (Juliet Lea), un filipino (Alwin Realmillo) y dos tailandeses (Paisan Plienbangchang y Anurak Chattanan). Después tuvimos una visita de Lee Wen y Koh Nguan How, artistas de Singapur, que vinieron con dos artistas alemanes, Helmut Lemke y Veronica Radulovic. El *Hombre Amarillo* (Lee Wen) paseaba por Concrete House y rasguñando sus paredes, mientras que Helmut Lemke, un artista sonoro, la convirtió en su caja de resonancia. Pocos días después, fuimos a unirnos a la concentración popular en la Universidad de Thammasat en Bangkok, donde todos nosotros, artistas tailandeses, singapurenses y alemanes, hicimos performance juntos.

En 1993 organicé una exposición internacional de carteles con el fin de presentar diferentes perspectivas sobre el VIH/Sida. La exposición marcó el primer aniversario de un boletín que habíamos publicado con mi esposa para promover la convivencia con personas con VIH/Sida, llamado *Naam Chewit* (que significa *Nombre de la vida* en tailandés). La publicación se convirtió en una fuente de información importante para el primer movimiento de personas con VIH/Sida en Tailandia entonces.

Uno de los principales acontecimientos que tuvimos en Concrete House fue un evento internacional de *fax art*, cuyo tema era «la toxicidad»: ocho personas tailandesas, entre artistas de performance y poetas, tomaban turnos cada día para recibir los faxes que llegaban durante la primera semana; la muestra duró tres semanas.<sup>5</sup> En 1996, ayudé a fundar un grupo de artistas llamado Bangkok Art League, junto a Santi Isrowuthakul, Suraphol Panyawachira, Kamol Phasawasdi y Vasan Sitthiket. Hicimos algunos performances juntos en diferentes eventos sociales, sobre todo en espacios públicos, o en exposiciones de arte en algún *lobby* de hotel, puesto que en ese entonces era común que se realizaran exposiciones en este tipo de lugares. Más adelante organizamos «Live Art» un evento de performance abierto que fue la primera plataforma para los artistas performativos tailandeses, previo a la fundación del Festival Internacional de Arte Performativo – Asiatopia, en 1998.

---

5 Realicé un performance de ocho horas titulado *Todo en un día de trabajo*, donde estuve dentro de una jaula de pollo un día entero, mientras que llegaban obras de arte vía fax desde diferentes partes del mundo. Recibimos más de cien faxes en ocho días.

En 1997, Concrete House fue la anfitriona de un Encuentro Internacional de Performance, organizado por ASA (Boris Nieslony) y Ultimate Akademie (Rolf Interecker), de Colonia, Alemania. El encuentro deslumbró a muchos artistas tailandeses en cuanto al arte performativo, y fue otra lección para mí sobre este tipo de arte y un aprendizaje de cómo organizar estos eventos. Fue una inspiración para Asiatopia el año siguiente.

Además de ser un lugar de reunión artística, Concrete House era también sede de la Fundación Empower, creada por mi esposa Noi Apisuk. Como uno de sus miembros, he trabajado para esa organización desde su fundación en 1986, y desde el principio hasta el día de hoy he asumido el rol de editor, de productor de comunicaciones y medios, y a veces he sido instructor de arte para los jóvenes que se vinculan. Hoy día, cuando el círculo de arte de Bangkok no tiene necesidad de un espacio alternativo como lo fue Concrete House, el edificio se ha convertido en una sede de Empower, donde participamos en el diseño de un museo que mostrará la historia del trabajo sexual en Siam (hoy parte de Tailandia), y que también recoge objetos y otros materiales que quedan como remanentes de los proyectos con que la organización ha movilizado y defendido los derechos de los trabajadores sexuales.

A lo largo de mi vida artística he dependido del desarrollo de proyectos comunitarios para conseguir mi propio salario. Y yo trabajo solamente con la fundación Empower, por lo que mis ingresos se sustentan en lo que publico para ellos, en los talleres con trabajadores sexuales que doy, en las clases de teatro, o en la ayuda que les doy con el diseño de sus programas de acción, como se puede ver en el museo. Esta es mi forma de sustento, no es el arte.

### **Asiatopia**

Mi interés al organizar festivales es demostrar la existencia de una comunidad de artistas del performance dentro de la comunidad global más amplia. Como comunidad interactuamos activamente, compartimos y aprendemos unos de otros. A diferencia de otros tipos de festivales de arte, donde el enfoque es mostrar un producto a la par que se presenta al artista como individuo sobresaliente, en el arte performativo estamos todos juntos compartiendo el proceso de crear nuestras presentaciones personales como un intercambio. Hay un ambiente de amistad, respeto y profesionalismo entre todos, y aun cuando al final cada uno se va para su casa, la amistad crece y la comunicación se expande, la red se expande; la interacción aumenta entre los artistas miembros de la comunidad, que siempre están haciendo algo juntos.

Todos mis amigos y compañeros de trabajo me han apoyado con Asiatopia para llegar a este punto. No hubiera podido hacer nada de esto solo. Cuando empezamos el festival en 1998, todo el mundo pensaba que estábamos haciendo teatro en vivo, o danza, o música. Cuando la gente vio un performance por primera vez no tenía ni idea de lo que era ni cómo tomarlo.



Creo que lo que hace que Asiatopia sea diferente de otros festivales de arte performático en la región es que somos un colectivo, no una organización administrativa o basada en curadurías. La razón por la que tenemos que mantener este espíritu de colectivo puede ser que no tenemos mucho presupuesto anual, y con frecuencia no hay dinero para nada, así que necesitamos a todos los que puedan ayudarnos o que ofrezcan cualquier tipo de contribución al festival. Otra de las características más importantes de Asiatopia es que probablemente somos el único festival de arte performático organizado en un país donde no hay fondos públicos para las artes. Y en nuestros dieciséis años de experiencia únicamente los cuatro primeros festivales fueron apoyados por la administración de Bangkok.<sup>6</sup> La comunidad artística logró instalar un Ministerio de Cultura por primera vez en la historia política de Tailandia entre 1998 y el 2000; y, sin embargo, los vientos de la política cambiaron después de unos

---

6 Inicialmente no recibí ningún tipo de apoyo institucional más que el de los amigos, que contribuyeron principalmente con su creatividad y su trabajo. Empecé el festival en 1998 porque era el momento propicio para conseguir un poco de apoyo político. Para que quede claro, la comunidad de artistas en Bangkok había estado suplicando apoyo del gobierno para el arte desde muchos años antes de que yo lo hiciera. En todo caso, fue en ese momento cuando tuvimos suficiente gente en la administración de Bangkok, así como al gobernador adecuado (a quien le gustaba el arte), para que Asiatopia mereciera un impulso. Por desgracia, no duró lo suficiente.

▲ Chumpon Apisuk, *100 reasons I don't like the government*, 2013. Asiatopia. Bangkok Art & Culture Center. Foto: cortesía del artista.

años y el ministro le dio la espalda a la comunidad de artistas. En el 2001, el nuevo gobernador electo de Bangkok tiró a la basura el proyecto para un nuevo centro de arte y propuso reemplazarlo con un centro comercial. Los artistas se enojaron y con el grupo de Asiatopia declaramos que detendríamos el festival de ese año para dedicarnos a organizar una protesta de artistas de tiempo completo. Fui nominado por mis colegas para ser el secretario general de la Red de Artistas de Tailandia. La red lideró la campaña mediante la creación de cuatro mil pinturas de un metro cuadrado. Fuimos a todas las escuelas de arte en Bangkok y organizamos eventos de pintura con participación pública; y en septiembre del 2001 dispusimos las pinturas a lo largo de cuatro kilómetros, la misma distancia que hay desde la alcaldía de Bangkok hasta el sitio del centro de arte que se había propuesto. Más de doscientos artistas llevaron las pinturas por las calles de Bangkok y las pusieron en el suelo para cubrir todo el césped en frente de la Alcaldía. Nuestra campaña ganó, pues la administración detuvo el proyecto del complejo comercial y puso nuevamente sobre la mesa de proyectos el primer Centro de Arte y Cultura de Bangkok. Desde su fundación, en el 2008, el apoyo financiero para Asiatopia ha quedado asegurado con ellos.

Hoy es evidente que Asiatopia ha cobrado gran relevancia. Hemos tenido experiencias increíbles, si tenemos en cuenta los resultados y el poco dinero de que disponíamos. Lo cierto es que muchas veces el arte no puede prosperar, no por cuestiones económicas o políticas, sino por la cultura y la tradición del país, y la manera como este se ha desarrollado. El mandato del Ministerio de Cultura hoy es instaurar una forma de arte oficial en lugar de buscar reconocer a la comunidad artística actual. Por ende, creo que debemos seguir preguntándonos por qué hacemos arte performativo. Y al mismo tiempo, tenemos que aceptar una gran variedad de tipos de performance, con el fin de permitir que se den diferentes y nuevas prácticas.

Para muchos de nosotros Asiatopia no es un festival: es una escuela de performance, una organización política de artistas, un movimiento liderado por el arte performativo en Tailandia. Aunque no hemos utilizado el nombre de Asiatopia para otras actividades que no sean festivales de performance o afines, muchos miembros de nuestro colectivo suelen participar en mítines políticos o en movimientos populares. No nos centramos en la técnica curatorial ni basamos nuestro festival en la curaduría artística. Y debido a que no tenemos suficiente presupuesto para pagarles a los artistas que participan, dependemos mucho de aquellos que puedan gestionar sus propios recursos para venir. Esto representa una limitación para Asiatopia, pues a veces los artistas invitados no pueden participar si no consiguen financiación para viajar.

Como parte del programa, cada año guiamos a los artistas participantes con una declaración concebida antes del festival; para realizarla discutimos acontecimientos o situaciones de Tailandia, el mundo o la región, y luego esta declaración política orienta en cierto modo la dirección que toman los performances y la selección de artistas. Esto no quiere decir que se trate de un festival temático: nunca hemos impuesto nuestra declaración a los artistas, solo buscamos que ellos tengan una

idea de cómo vemos nosotros el mundo cada año. Como parte de esa reacción ante la problemática del año que definamos clave por consenso, estampamos un determinado lema en camisetas que los artistas llevan puestas durante el festival y es más bien como un recordatorio de cómo nos sentíamos ese año.<sup>7</sup> En el pasado han participado muchos artistas de Singapur y algunos artistas que pasaban por Bangkok como parte de un viaje más largo. Pero desde que contamos con el apoyo del Centro de Arte y Cultura de Bangkok tratamos de invitar al menos a dos artistas de otras procedencias. Así que ya tenemos un número importante de artistas de la región en intercambio con artistas de alrededor del mundo; esto es probablemente lo que nos ha convertido en un festival de alcance regional, que no se limita al arte tailandés.

En mi posición de artista del performance que trabaja en Tailandia y el Sudeste Asiático (una región donde el performance está apenas creciendo), considero que es importante que los artistas consoliden una plataforma para hacer arte performativo, así como para dar a conocer la práctica. En la región hay tradiciones locales muy variadas. En el pasado se observaban rituales como parte de formas antiguas de religión en las cuales todavía se entremezclaba cierto tipo de animismo en la adoración religiosa. Quizá eso explique que muchos *performers* asiáticos hayan comenzado su práctica en forma de acciones rituales desarrolladas como respuesta a la sociedad actual. En Tailandia en general vemos que artistas y predicadores culturales ubican el arte junto al ritual y a la enseñanza de la moral. Esta actitud se enfatiza cada vez más a fin de luchar contra la invasión de culturas extranjeras. Yo no creo en esto, pero luchar en su contra es estrellarse contra un muro. Entonces considero, como organizador de festivales de performance, que necesitamos introducir muchas otras prácticas individuales en el medio. Quiero animar a cada artista que practique el performance a desarrollar sus propias prácticas visuales en vivo y a no mezclar el arte con la religión o la enseñanza moral, pues el arte no tiene el mismo rol que los predicadores o los monjes. Creo que esta es la misión de Asiatopia.

En la concepción de Asiatopia también me inspiraron y aprendí mucho de los eventos internacionales de arte que había visitado anteriormente. ARX, en Australia Occidental (1987 y 1989), me permitió ser miembro de su comité, y con ellos aprendí sobre la naturaleza de un evento internacional de arte y sobre la actitud, el clima

---

7 Por ejemplo: la frase del festival del 2002 fue famosa: «Centro de arte NO centro comercial»; otro año decía: «Agonía del Libre Comercio» (*Free Trade Agony*), como respuesta a la imposición del Tratado de Libre Comercio del Banco Mundial a Tailandia para poder comerciar con Occidente. En el 2014, las camisetas decían «Bla Bla Bla...», en respuesta al estado de Ley Marcial, y por el primer ministro de Tailandia, que era muy hablador y siempre terminaba sus discursos diciendo «¿entienden?». En el 2013, los tailandeses armaron un gran movimiento que buscaba reformas políticas agrarias y forestales; el lema de entonces fue: «La tierra bajo nuestros pies / Pertenece al pueblo». Unas cuantas personas coleccionan nuestras camisetas como si fueran declaraciones políticas, y algunos artistas han preguntado si las declaraciones estampadas en las camisetas eran «el tema» del festival. No creo que lo fueran; eran solo nuestra reacción ante las situaciones que vivimos.



de amistad y la oportunidad para compartir entre los participantes. Después de ARX vino el Nipaf (Nippon International Performance Art Festival), a cargo de Seiji Shimoda, un gran artista y organizador, con la energía y pasión que tanto valoran ellos: este festival se organiza obstinadamente dos veces al año desde 1993 en uno de los países más costosos del mundo, Japón. Boris Nieslony y Rolf Hinterecker me permitieron ser parte del Encuentro Internacional de Performance en 1997, donde recibí mucha energía positiva de los participantes de todo el mundo. Había una dinámica de intercambio de sol a sol, dentro y fuera del lugar: todo era posible. El Archivo de Arte de Performance que ha compilado Boris tal vez sea el santuario espiritual para el performance más especial que he visto yo en el mundo entero.

Asiatopia no es un festival aislado; es el sobreviviente más duradero de los festivales performance del Sudeste Asiático, pero él parte de todo un gran movimiento de arte performativo. Y ya no estamos solos en el Sudeste Asiático: tenemos Future of Imagination y Fettersfield en Singapur; el Performance Klub en Yogyakarta, Indonesia; Tupada Action and Media Art (Tama) y el Festival Internacional de Arte de Performance del APO Art Space, en Filipinas; Zero Art Space y Beyond Pressure en Birmania, sin incluir los pequeños eventos independientes en lugares como Bundung, Manila, Mandalay, Vietnam o Malasia. Es un gran honor para Asiatopia formar parte de esta energía regional.

Chumpon Apisuk, *Standing*, 2010. Asiatopia, Chiangmai. Foto: cortesía de Asiatopia.



En todo este proceso he conocido y me he reunido con excelentes artistas de performance del Sudeste Asiático: Lee Wen, Tang Dawu, Amanda Heng, Jason Lim, Jeremy Hiah, Angie Seah, Kai Lam, Lynn Charlotte Lu, Arahmaiani, Iwan Wijono, Willem Christiawan, Yoyoyogasmana, Ray Langenbach, Tran Luong, Richard Streitmatter, Moe Satt, Aye Ko, Aung Myin, Chow Ei Thien, Yuan Mor'O Ocampo y Mideo Cruz, entre muchos otros más. Ahora son mis amigos, mis colegas. Me siento muy cómodo entre ellos. Por supuesto que también me refiero a todos los artistas tailandeses.<sup>8</sup> Igualmente, he conocido y he trabado amistad con grandes artistas y maravillosos seres humanos en Japón, China, Corea, India, Egipto, Palestina, Israel, Europa y Europa del Este, América del Norte, América del Sur, Australia, África... La amistad es muy importante en el movimiento del arte performativo. Ellos hablan todos los idiomas del mundo, yo no comprendo la mayoría, y estoy muy contento de que Asiatopia sea nuestro vínculo.

### **Redes de colaboración y desafíos de Asiatopia**

He aprendido muchas cosas en el proceso de fundar y durante la organización de Asiatopia. Pero una cosa importante fue entender por qué el arte es imposible en Tailandia. Es un hecho que el sistema gubernamental tailandés no está listo para el progreso humano: es una máquina de administrar y controlar nuestra sociedad, en la que únicamente somos ciudadanos en la medida en que somos sujetos en los espacios controlados por el gobierno. Pero yo creo que el arte es un arma para luchar contra esta máquina deshumanizada al incorporar en la vida local eventos más humanos. Cuando el Centro de Arte y Cultura de Bangkok abrió al público en 2008, ahí pudimos celebrar el décimo aniversario de Asiatopia. El festival corrió durante cinco semanas y contó con 89 artistas participantes y 103 performances. Este fue el primer evento de arte en Bangkok que logró reunir a tantos artistas internacionales. Asiatopia se convirtió entonces en un símbolo del futuro del arte en Tailandia, así como el performance pasó a verse como el arte del mañana. Unos años más tarde, la Universidad de Silpakorn integró los estudios de artes de performance como materia de su currículo, y en la inauguración del curso la universidad me invitó a hablar sobre el arte performativo.

Luego de que Asiatopia llevara varios años realizándose, la gente en el circuito del arte comenzó a reconocer el performance, y ahora hemos logrado organizar talleres un par de veces, incluyendo laboratorios de artistas. Hemos conseguido llegar hasta aquí, pero todavía no es suficiente.

Asiatopia no es tan solo un festival; también tiene un papel en el cambiante mundo del arte de Tailandia. Cuando me encontré con Arahmaiani en Dresde en el 2000, después de habernos visto varias veces en Japón y otros lugares, nos preguntábamos

---

8 El año 2015 fue algo particular. Con los artistas tailandeses que trabajaron conmigo en Asiatopia desde su preparación pudimos realizar todos juntos, los catorce de nosotros, un performance a orillas del río Nan, en mi ciudad natal, en el día de San Valentín (14 de febrero). Fue muy especial para mí; sin Asiatopia esto no hubiera sido posible.



por qué teníamos que reunirnos en otros sitios. ¿Habría alguna posibilidad de que los artistas de Asia se reunieran en Asia? Yo ya había organizado Asiatopia para entonces, Arahmaiani había organizado el Festival Internacional de Arte Performativo de Yakarta (Jipaf, 2000), y ya nos habíamos conocido en nuestras tierras. Sin embargo, la discusión expresaba la falta de oportunidad para el intercambio artístico o, mejor dicho, evidenciaba cómo «el ambiente» no había sido el adecuado para nosotros por muchos años.

Es difícil de creer esto del Sudeste Asiático, cuya historia es culturalmente rica y donde nuestra creatividad es admirada por muchos occidentales. Pero no hay suficiente interés en nuestros gobiernos —por política de Estado— en apoyar las prácticas artísticas contemporáneas. Considero que nosotros, como personas del Sudeste Asiático (o Tailandia), estamos viviendo en Estados en los que la única preocupación es la estabilidad y la prosperidad económica. Nuestro Estado y el gobierno son un solo poder que no se puede separar. Nuestros países han sido manipulados por los políticos de turno en cada gobierno, y el gobierno controla el Estado. En Tailandia todavía estamos en el proceso de redactar la Constitución nacional y de definirla como un medio legítimo para poner límites a los gobiernos. Pero sucede también en otros contextos: uno de los argumentos que nos dio una institución de economía mixta —que solía financiar a Asiatopia en Nan— para no continuar apoyándonos, fue que nuestro programa no estaba promoviendo el turismo en la provincia. Puede que hayamos utilizado dineros de instituciones que no son las ideales, pero era el único disponible. No valía la pena quejarse.

Los Estados de Occidente tienen una larga trayectoria de apoyo al arte, y su obligación ha sido darle continuidad con el fin de mantener su historia. El arte ha sido parte fundamental de la historia europea y el desarrollo de su sociedad; en contraste, en el Sudeste Asiático nuestra historia se vio truncada por la colonización occidental. Aunque no fuimos colonizados en Tailandia, nuestros monarcas y directores de Estado reescribieron la historia del país con arte y artesanías importados para que sus imágenes se asemejaran a la cultura europea, y contrataron a artistas y arquitectos occidentales para que Bangkok se pareciera a París y a Roma. Esta «fundación» nacional se nos está convirtiendo en un problema en la cambiante sociedad democrática de hoy. Tailandia necesita una cultura democrática, no política. La expresión artística es necesaria para una sociedad democrática donde se respete la libertad de expresión. Es una obligación del Estado garantizar esta libertad que permita a la gente crear una sociedad dinámica.

El enfoque principal de nuestra estrategia curatorial desde el comienzo ha sido la fuerte conexión que tenemos con el Sudeste Asiático. Por desgracia, de toda la región únicamente Singapur tiene un consejo de arte sólido que apoye a los artistas para trabajar en el extranjero, mientras que en otros países no existen este tipo de fondos. Es por eso que casi todos los años vienen artistas desde Singapur. Actualmente, con el apoyo financiero del Centro de Arte y Cultura de Bangkok,

podemos invitar a algunos artistas adicionales de la región de la Ansa (Asociación de Naciones del Sudeste Asiático). En cuanto a otras regiones, ahora intentamos llegar al Asia Oriental, a países como China, Japón y Corea. Hemos creado lazos muy fuertes con varias redes de artistas en Japón, Hong Kong y Corea, y también estamos trabajando recientemente con grupos de artistas en China y Taiwán. Pero también es importante que nos conectemos con Occidente. Nos estamos enfocando en el intercambio con otros países para así fortalecer nuestros vínculos, algo que encontramos más cercano a una estrategia de cooperación que a motivos curatoriales. Sin embargo, contamos con la suerte de que las conexiones que tenemos hasta ahora hayan sido muy buenas y positivas artísticamente.

Esto significa que no estamos haciendo nuestra propia curaduría de artistas individuales, sino que más bien nos basamos en las redes y puntos de contacto que hemos establecido en otros países y regiones.<sup>9</sup> No somos tan fuertes en el sur de Asia (India, Bangladesh, Pakistán, Sri Lanka, Nepal, etc.), Medio Oriente, América Latina ni en Francia; no obstante, poco a poco hemos revisitado y evaluado nuestros programas anteriores y tratamos de traer a diferentes artistas que puedan redefinir lo que es el arte performativo con sus diversas formas y prácticas. De otra parte, Asiatopia tiene un taller de arte para jóvenes y personas interesadas en desarrollar su experiencia con el performance. Se organiza en septiembre, por lo que cada año tenemos que ayudarnos mutuamente para encontrar artistas que hagan el taller. Desde 2011, hemos contado con la presencia de artistas como Monika Günther y Ruedi Schill, Morgan O'Hara, Sinead O'Donnell, Melati Suryodarmo y Randy Glehill. Esperamos tener pronto también a grandes artistas y profesores para realizar un taller con jóvenes artistas locales; gente como Marilyn Arsem, Boris Nieslony, Alastair MacLennan, Roi Vaara o Lee Wen.

Una cosa que hace que el movimiento del arte performativo sea tan rico a nivel global es que el espíritu de amistad y solidaridad es muy alto. Asiatopia está en deuda con todos los artistas del mundo que nos hacen sentir parte de una red. Es tan motivador espiritualmente cuando uno ve el archivo de Boris Nieslony... Y en Le Lieu, en Quebec, en un espacio donde han tenido lugar tantos performances, uno siente la energía en el aire al entrar: en la biblioteca, en el archivo de video, en la gente... Es como lo que uno siente al pasar por una calle en construcción: la vida, el trabajo, los sonidos, el olor, el polvo, ...ese espíritu de clase trabajadora que es tan fuerte. El Archivo Independiente de Lee Wen en Singapur no es un lugar muy grande, pero contiene mucho más que cualquier edificio —y a un hombre llamado Lee Wen, nada menos—. Y cada vez que miro desde arriba la sala del primer piso en Concrete House siento lo mismo. Creo que este tipo de espíritu hace que las redes del arte de performance sean diferentes.

---

9 Hay uno o dos artistas que hemos decidido invitar, atendiendo su solicitud de asistir, mediante la selección de sus perfiles por decisión colectiva. Tenemos reuniones entre nuestros colegas una o dos veces antes de decidirnos a invitar a artistas particulares.

La fundación Empower ha sido nuestro principal apoyo cuando no conseguimos financiación (como he dicho ya, eso significa que la mayoría de las veces trabajamos sin recibir un pago y en varios años no pudimos pagar por la participación de los artistas porque no había recursos), y he recibido apoyo de la fundación Rockefeller para organizar la reunión regional y para una investigación sobre el performance en Tailandia. A veces llevamos nuestro festival a Chiang Mai para escapar de los lugares caros como Bangkok. Y ahora que el centro de Arte y Cultura de Bangkok está creando fondos para apoyar a los artistas y puede ofrecer un pago mínimo; sabemos que la recaudación está en marcha, aunque todavía no hayamos recibido el dinero. Estoy muy agradecido con todos los artistas extranjeros que han sido tan comprensivos y que, al buscar su propia financiación para venir a presentarse en nuestro festival, han ayudado mucho para que Asiatopia siga adelante. Todavía tenemos que trabajar muy duro en cuanto a estos fondos de apoyo para los artistas en nuestro país.





### **Sobre mi propio proceso a la luz de estos encuentros. Performance y tiempo**

Quisiera hablar un poco, para terminar, de lo que ha sucedido con mi práctica de creación del performance en paralelo a todos estos desarrollos e intercambios que fueron posibles con Concrete House y Asiatopia, pues no los veo como dos procesos separados.

En 2009, cuando realicé el performance *Silent Salt*, dedicado a mi madre, me di cuenta de que estaba rompiendo con mi estilo anterior, que ya no estaba haciendo un tipo de performance guiado por una conciencia política o social, sino tratando de sentar una posición y hablar acerca de quién soy y sobre qué es lo que me preocupa.

He llegado a un punto en el que no estoy contento con tantos objetos —objetos que usualmente uno pone allí para transmitir un mensaje al público— porque creo que controlan mi movimiento y mi tiempo. Ahora trato de minimizar el uso de objetos a lo más esencial para poder decir más. Debo darle tiempo y espacio al público para que piense *a través de* mi acción, en lugar de *guiarlo* con mis objetos. Considero que las experiencias que ha vivido la mayor parte del público, al menos del tailandés, han sido similares a las mías —aunque si viven en el Sudeste Asiático no es que haya demasiada diferencia—. Presentar mi cuerpo es como representarlos a ellos, creo; entonces lo que quiero es que el público vea mi performance y sienta sus experiencias, no que entienda lo que hago o por qué lo hago.

En Europa y otros lugares de Occidente la mayoría de la audiencia tiene más familiaridad con el arte y el performance, así que ellos pueden recibir y encuentran algo en mis acciones que pueden seguir. No siempre funciona así, desde luego. Durante un par de performances que hice en el 2013 y principios del 2014, usé polvo de cal para pintarme de blanco. Era algo comprensible en Occidente, donde la piel blanca ha sido utilizada como bandera del colonialismo y la cultura dominante; pero en Asia la cal en el rostro evoca solo un disfraz que los cazadores usaban antiguamente para ocultar su olor corporal. Y sin embargo estuvo bien dejar que el público lo interpretara a su manera: ya fuera que me tomaran por activista político unos, o por chamán, los otros, todos se sintieron movidos por la acción.

Por otra parte, al realizar la obra con menos materiales, el público necesita más tiempo para seguir mi acción, para pensarla. En ese caso, debo convertirme en una especie de reflejo de la mente del público. Recientemente analicé el tiempo que requiere mi performance frente a una audiencia, y resultó ser de unos veinte a veinticinco minutos, lo que está bastante bien para una obra en formato de festival. Sin embargo, cuando dispongo de más tiempo, me gusta realizar obras de mayor duración, de más de una hora, en sitios no artísticos, o incluso en áreas públicas.

Cuando busco entablar esa comunicación el tiempo se hace muy importante para poderme relacionar con la gente; el tiempo es fundamental para atrapar el corazón de los presentes. Este es el caso al realizar un performance para una audiencia



Chumpon Apisuk, *Ask the workers*, 2014. Xi'an, China, Guyu Performance Art Festival. Foto: Noi Apisuk.

donde el contacto es más de tipo interactivo y hay mayor confrontación. Pero cuando hago obras de larga duración en el espacio público no hay un mismo grupo todo el tiempo; entonces la gente está de paso y la acción basada en el tiempo se convierte en el objeto mismo. Ellos no esperan acciones o movimiento, solamente les genera curiosidad lo que hago y por qué, y luego siguen su camino. Así, pues, hay muchas personas que se quedan solo con un vistazo de mi performance, cada uno de unos dos o tres minutos. Entre más tiempo permanezca yo allí, más gente lo verá. La acción en público se convierte entonces en una especie de estatua temporal, una imagen del instante que retiene cada persona cuando ve mi performance. Y ahí se esboza también una cierta teoría del registro del tiempo.

Muchos han sido los artistas y escritores que han inspirado mi práctica durante estos años, y cada uno de ellos me ha influenciado o me inspira de manera diferente. Por mencionar algunos ejemplos, hablaría primero de Lee Wen, quien me inspira por su creatividad poética; sus obras me han conmovido profundamente y siento que

tenemos muchas afinidades regionales o étnicas, ya que ambos somos asiáticos que vivimos en contextos semejantes social y políticamente. Boris Nieslony, a quien respeto profundamente por su devoción y por la fraternidad que transmite a mi corazón, es un profesor incansable y una persona encantadora. Alastair MacLennan, por su práctica monacal, un filósofo, un profesor de pocas palabras, que significan más que palabras. Richard Martel, un teórico agudo muy enfocado en el activismo artístico; me siento muy cercano a él y creo que compartimos una naturaleza similar como organizadores. He Chengyao, por su inspirador minimalismo asiático y porque ha sido para mí una gran amiga. Vasan Sitthiket, un luchador político que utiliza el arte como un arma para pelear contra la injusticia en Tailandia. Shimoda Seiji, a quien considero uno de los mayores maestros del performance en Asia y de quien aprendí sobre la organización de eventos de performance. Arahmaiani Feisal, de Indonesia (que ha sido una de las amigas más cercanas en la región), por su apertura e ilimitada energía; se ha convertido en una especie de ecologista internacional con sus obras en un monasterio tibetano en el oeste de China. Y hay muchos más en esta lista, personas que me dan energía para seguir adelante y para no sentirme aislado cuando mi situación en Tailandia no es tan buena. También mencionaré a varios artistas de Asia, como Melati Suryodarmo; Iwan Wijono, de Indonesia; Mideo Cruz y Yuan Mor'O Ocampo, de Filipinas; Aung Myin, de Birmania, y Tang Dawu, de Singapur. Ellos me recuerdan siempre que mi horizonte es más amplio de lo que alcanzo a ver. Y están sin duda los jóvenes artistas, que me inspiran cada tanto con su energía y hacen que piense más y mejor.

### **Sitios de Internet**

Art Service Association – ASA (Alemania): [www.asa.de](http://www.asa.de)

Asia Art Archive – ASA (Hong Kong): [www.aaa.org.hk](http://www.aaa.org.hk)

APO Art Space (Filipinas): [www.facebook.com/APOArtSpace](http://www.facebook.com/APOArtSpace)

Asiatopia International Performance Art Festival (Tailandia): [www.facebook.com/](http://www.facebook.com/)

[ASIATOPIA-International-Performance-Art-Festival-229057933787655/timeline/](https://www.facebook.com/ASIATOPIA-International-Performance-Art-Festival-229057933787655/timeline/)

Asiatopia – ediciones pasadas: [asiatopia.blogspot.com.co](http://asiatopia.blogspot.com.co)

Beyond Pressure (Mandalay/Birmania): [www.beyondpressure.org](http://www.beyondpressure.org)

Empower Foundation: [www.empowerfoundation.org](http://www.empowerfoundation.org)

Fettersfield (Singapur): [fetterfield.blogspot.com.co](http://fetterfield.blogspot.com.co)

Future of Imagination (Singapur): [www.foi.sg](http://www.foi.sg)

Performance Klub (Yogyakarta, Indonesia): [www.performanceklub.com](http://www.performanceklub.com)

Tupada Action and Media Art – Tama (Filipinas): <http://tamapada.multiply.com/>

Zero Art Space (Mandalay/Birmania): [www.newzeroartspace.com.mm](http://www.newzeroartspace.com.mm)

Ultimate Akademie: [www.ultimateakademie.de](http://www.ultimateakademie.de)

ENTRE LA VIDA  
COMO OBRA  
Y LA OBRA COMO VIDA

Adolfo Cifuentes



¿Para qué sirve el arte? Si la realidad pudiera golpear directamente nuestra conciencia, si pudiéramos entrar en comunicación directa con las cosas y con nosotros mismos, pienso que el arte sería inútil.

*Henri Bergson*<sup>1</sup>

## El gran teatro del mundo

Hay una profunda filiación entre lo teológico y lo político como problemas de teatro y de representación. Ambos operan en una escena de jerarquías verticales, representantes que mediatizan la experiencia directa.

*José Alejandro Restrepo*

En inglés, de donde el vocablo «performance» fue tomado en préstamo por todas las lenguas occidentales,<sup>2</sup> las artes que en español y en general en las lenguas latinas llamamos «escénicas» están incluidas en una categoría amplia: *performance arts*. Buscando expandir la idea de lo teatral-dramatúrgico a otros dominios que no confinen en la sala de teatro podríamos usar la categoría de «artes interpretativas». Sin embargo, aunque esquivamos así la idea del palco italiano al que lo teatral sigue vinculado, prima aún la idea de un guion o partitura («originales») a seguir o repetir. «Artes de ejecución viva», «artes del desempeño», «artes de la presencia» serían otras maneras de traducir el anglicismo, pero esos son términos y categorías que no usamos. Y si el uso define el significado resulta inoperante proponer categorías vacías, sobre todo para intentar pensar una práctica que tiene una designación tan universalmente establecida. Resta entonces, como lo estamos haciendo en esta edición de la revista *Errata#* los varios «invitados» que participamos en ella, pensar en esa categoría y término que ya usamos de forma tan amplia: la performance.

Sin embargo, no son las minucias lingüísticas lo que interesa aquí, sino las ideas de teatralidad y representación dramatúrgica, y las maneras como ellas se colocan y están en relación (de parentesco, afinidad, diferenciación y oposición) con conceptos que rebasan los límites del campo estético / artístico y sus taxonomías (artes escénicas por oposición a plásticas, etc.). Es la ejecución, el accionar, el actuar, el

---

1 *Quelle est l'objet de l'art? Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, et si nous pouvions rentrer en communication directe avec les choses et avec nous même, je crois bien que l'art serait inutile.*

2 Inclusive en francés, lengua en la cual la palabra *performance* es también ampliamente usada (de hecho, fue del francés medieval que pasó al inglés medieval), este vocablo tiene la connotación de «capacidad» o «desempeño»; y el concepto de «artes escénicas» (*arts scéniques*) está también enraizado históricamente en esa lengua. Su uso para designar los tipos de prácticas artísticas que emplean diversos aspectos de lo teatral, lo para-teatral y varias formas de presencia física en vivo del ejecutante, en el contexto de las «artes visuales», viene también de la tradición angloamericana establecida por las neovanguardias neoyorquinas de posguerra.

performar como realizar, la performatividad como el *desempeño* exigido por la propia idea de acción o *ejecución*, lo que está en juego en la performance.

Sin embargo, además de un ejecutante que hace, la teatralidad exige también un realizar *para* (y con) *otro*, ejecutar para un tercero que, en singular (él-ella) o en plural (ellos-ellas) observa o participa, y que, incluso cuando participa, lo hace dentro de los límites de una distribución de funciones establecida por el propio juego de presencias que la teatralidad instaura: ejecutante y participante, actor y público, sacerdote y feligrés, orador y pueblo. Un chamán y su congregación que, copartícipe y actuante, no deja de tener en el oficiante a su conductor-médium.

Actor viene de actuar (realizar, desempeñar), pero el actor no solamente actúa en ese sentido de hacer-ejecutar; él también *actúa* en el sentido dramático de las acciones que se realizan en correlación con aquel *otro*. Incluso cuando el otro es llamado al palco, arena o pódium, actuará en los límites de un pacto: su protagonismo temporal es concedido y convidado en el contexto del juego que el conductor, realizador-ejecutante instaura. Lo que a su vez quiere decir que el actor actúa en un doble sentido: actuar es hacer, pero también *hacer que se hace*, representar la acción que se realiza... fingir.

Esas teatralidades en las cuales se desenvuelve nuestro estar-actuar en el mundo son exploradas por José Alejandro Restrepo en su artículo *Representación: apuntes sobre teatro, performance y política*; la teatralidad como elemento inherentemente ligado a lo ritual-religioso y lo político-social. Con todo, como en el propio trabajo artístico de José Alejandro, lo que importa aquí no son las entidades abstractas (la política, la religión, etc.), sino la manera concreta como ellas se viven, incorporan y encarnan en la traumática vida de nuestro país y en la vida del último siglo en general. Desde la estetización de la política (nazismo, proyecto soviético, reaganomía y otros totalitarismos incluidos) a la teatralidad que conscientemente empleaba el mítico orador-caudillo Jorge Eliecer Gaitán, pasando por el juego de improvisación teatral que instauró a César Gaviria en el poder, a partir del señalamiento público hecho por el hijo de Luis Carlos Galán en el sepelio de su padre, el artículo construye una red discursiva compleja que muestra el carácter indiscernible de las fronteras entre realidad y representación, y los juegos de poder que se tejen entre ellas. La realidad como *producción del real*... y la producción entendida aquí en el sentido cinematográfico del término, incluidos el comediante-presidente Ronald Reagan, Guy Debord, Walter Benjamin y varios otros protagonistas de la construcción discursiva y práctica de esa (tragicómica) sociedad del espectáculo que constituye nuestra condición contemporánea.

La pequeña teoría que propongo es simple: si es tan difícil separar la realidad de esa *producción del real*, tal vez sea porque es imposible separar el actuar del *actuar*, al ejecutante del actor, la acción de su representación y sus signos, el mundo de su doble simbólico. No es pura coincidencia que el concepto de *realización* haya pasado

también de manera tan automática al universo del cine y las artes escénicas. *Realizar* es volver real, dotar de realidad, y en el mundo del espectáculo y la ficción audiovisual, es hacer posible la vida y distribución de un producto que reconstituye el *real* como representación. Accionamos en el gran teatro del mundo; si el ojo del dios que nos observaba (¿vigilaba, controlaba, protegía?) ha dejado de ser operativo, tenemos que crear otros ojos de prótesis: *big brothers* políticos, económicos o mediáticos que lean y den sentido a las tramas atomizadas y dispersas de nuestras existencias, localizándonos en un guion coherente, en un destino y una teleología. Los oligopolios de los medios de comunicación, megaconcentraciones a un mismo tiempo económicas, políticas y mediáticas, cumplen todos los requisitos, y ejercen cabalmente todas esas funciones en la producción de nuestro diario espectáculo de realidad.

### **Ese extraño placer llamado arte**

La tarea del artista es, en profundidad, hacer emerger situaciones de la realidad al plano de la obra para que el receptor establezca relaciones con ellas desde su propio entendimiento. El plano de la realidad y el de la obra de arte son paralelos, aunque plenamente diferenciables.

*Álvaro Villalobos*

Odio la estadística aplicada al análisis textual. *Mea culpa*, por lo tanto, haberla aplicado: la palabra «obra» aparece cincuenta y cuatro veces en el texto de Álvaro Villalobos (*Conceptos, formas y contextos. Activismo político y performance*) y solo tres veces en el de José Alejandro Restrepo; en el mío (*Performance: inestabilidades y fronteras de la acción y del cuerpo*), nueve veces. No voy a tomar esa trivialidad como fundamento que defina los artículos que configuran el capítulo nacional de esta revista, pero creo que es un dato relevante para ayudar a pensar los lugares a partir de los cuales se estructuran nuestras diferentes aproximaciones. Y creo también que ese contraste entre la fuerte presencia y la casi ausencia del concepto de *obra* arroja luz sobre la naturaleza calidoscópica de las miradas a que la práctica de la performance invita a cada quien. Entre el plano de lo «real» y el plano del «arte», entre la experiencia sensible y lo simbólico, entre nuestro accionar-estar en el mundo y los diferentes desdoblamientos del verbo actuar (entre ejecutar y personificar), se despliega una gran variedad de políticas y poéticas de la presencia; toda una maquinaria de producción del *real* y de subjetividad constituye sus materias primas. Ese amplio material de trabajo que la performance explora no es otra cosa también que la caja de herramientas con que podemos pensarla.

Entre lo cotidiano y lo grandilocuente, entre lo invisible y lo evidente, entre lo público y lo privado una amplia gama de intersticios y vasos comunicantes pueblan y bloquean las zanjas existentes entre la persona y la «persona». En español y en italiano la palabra es la misma, pero en la mayoría de lenguas occidentales hay diferencias: en inglés se dice *person*, pero también se usa, en contextos diferentes, «persona»; e igual sucede en francés y en portugués donde los vocablos *personne* /

*pessoa* tienen un sentido y un uso diferente a la palabra «persona». En estas tres lenguas, el primer sentido (*person / personne / pessoa*) refiere a la persona humana, al sujeto; y el segundo sentido refiere, en cambio, partiendo de la psicología de Carl Jung, a una especie de falso yo: un yo público que conscientemente construimos y proyectamos, la máscara que hacemos de nosotros mismos como imagen.

En cuanto esa dicotomía exista, la performance tendrá un campo abierto para explorar las zanjas que hay entre el actuar y el *actuar*, entre la persona y la *persona*. El texto de Álvaro Villalobos, desde la disección de su propia obra, desde su experiencia con el contexto del arte mexicano de las últimas décadas, claramente apunta, como lugar de trabajo, a esta distinción entre el plano de la realidad y el de la obra de arte. El arte continua siendo arte, la vida continua siendo vida; de ahí que la palabra *obra* ocupe un lugar central en su texto: en esa separación que ella demarca con el *real* (como reconfiguración y re-elaboración) Villalobos establece una distancia esencial entre el plano de la vida y el plano del arte como composición simbólica de ese real. No se trata de una separación, ni de un aislamiento en la torre de marfil, sino de la posibilidad de distancia crítica, política, con respecto a ese *real*. El distanciamiento que propone no es el de la estetización de la vida, ni el de la evasión, sino aquel que permite la configuración de ese *real* como texto por trabajarse, comunicarse y leerse. Es la distancia del lenguaje y de la imagen: la pipa que no es una pipa de Magritte. Pero es, también, la distancia insondable que nos separa de nosotros mismos. El abismo expresado por Bergson en el epígrafe, constituido por nuestra imposibilidad de entrar en contacto directo con el mundo y con nosotros mismos... en medio de la conciencia y del mundo, de nuestra conciencia y en nuestro interior, se halla el filtro de nuestros sentidos, nuestros cuerpos, nuestra memoria y nuestras negociaciones con los mecanismos de poder que definen la cultura.

Si el teatro o lo dramático ya son desdoblamientos simbólico / estéticos de nuestro accionar-estar en el mundo, la performance, como práctica híbrida del campo de las artes llamadas visuales, se coloca en lugares que, entre otras cosas, problematizan las propias ideas, prácticas y definiciones de lo dramático, lo teatral, y la idea misma de arte. Porque, contrariamente al relato esencialista que nos cuenta hasta hoy cierta historiografía «clásica», el arte es una invención social reciente. Él nació en medio de un complejo remolino de circunstancias en el cual podemos citar, por lo menos, cuatro elementos concomitantes: la aparición de lo estético como campo filosófico propiamente dicho, en la segunda mitad del siglo XVIII;<sup>3</sup> la invención del museo (el British, el Louvre) como producto de varias reorganizaciones de lo político ocurridas a partir de las revoluciones francesa e inglesa (esta última mucho menos «famosa», pero tal vez más fundamental en la construcción de la noción moderna del Estado-nación); la invención de la historia del arte en el contexto de la

---

3 Baumgarten, al igual que Kant y su *Crítica del juicio*, ocupan un lugar fundamental en esta invención del campo estético como terreno propiamente filosófico; y vienen precedidos, claro está, por todo el discurso filosófico sobre el problema del gusto en el empirismo inglés.

aparición de las ciencias humanas a lo largo del siglo XIX (analizado ampliamente por el Foucault de *Las palabras y las cosas*); y, finalmente, el nacimiento de unas economías del campo del arte en el contexto de la emergencia y triunfo definitivo de la clase burguesa.

Es ese el ángulo que elijo en mi propio artículo para aproximarme a la performance: ella se localiza (exitosamente a veces, no siempre, pero ese es un riesgo inherente a toda búsqueda) en un lugar de trabajo esencial del arte contemporáneo: deconstruir la categoría *arte*; cuestionarla, revisar sus formaciones y deformaciones, su naturaleza como campo, como práctica social y como lugar de negociaciones simbólicas. Más aún: deconstruir su propia discursividad y su configuración como campo (su «autonomía», su relaciones con lo político, con los discursos del gusto, del placer estético, con otras artes, etc.). Tal vez sea esa una de las razones de su «auge» (¿nefasto, positivo?): la práctica performática se coloca continuamente en los límites entre el arte y el no-arte, entre la «baja» y la «alta» cultura, entre lo público y lo íntimo, entre lo banal y lo trascendental, entre la obra y la vida, entre la categoría *arte* y su pretendida separación de aquello que llamamos *vida*.

El horizonte que mantiene viva la práctica sería precisamente ese lugar complejo que ella ocupa entre la vida y los diversos sistemas y dispositivos que construimos para pensarla, vivenciarla, definirla, moldurarla, dirigirla y reconstituirla: como lenguaje, como concomitancia de sistemas simbólicos, como narrativa y como memoria; es decir, como esa elaboración que denominamos *obra*.

PERFORMANCE.  
INESTABILIDADES  
Y FRONTERAS DE LA  
ACCIÓN Y DEL CUERPO

Adolfo Cifuentes

▼ Tzitzí Barrantes, *Mi media naranja*, 2013. Festival Acciones al Margen, Bucaramanga.  
Foto: Milton Afanador.



## I *Selfie*, performance y otros anglicismos exitosos

El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por origen no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser, del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle el material relativo a la génesis.

*Walter Benjamin*

La relación que establezco aquí con la *selfie* es simplemente estratégica: quiero comenzar mi reflexión a partir de la noción del *origen*: ante la rápida diseminación global de esta modalidad de autorretrato, hemos visto en los últimos años una avalancha de posibles candidatos a pioneros de esa tipología fotográfica. Curiosamente, cada vez se ha ido retrocediendo más y más buscando ese supuesto «origen»: 1920, 1900... hasta llegar a 1839, a un autorretrato ante el espejo realizado por Robert Cornelius, un pionero de la fotografía en los Estados Unidos.<sup>1</sup> Casualmente, 1839 es el año de otro «origen» fotográfico: es la fecha de la famosa presentación pública que François Arago hizo ante el congreso francés del invento de Daguerre, uno de los forjadores emblemáticos de la fotografía. La respuesta a la pregunta de cuándo nació la *selfie* es entonces tautológica: «existe desde el origen de la fotografía». Como consecuencia, tenemos la absoluta indiferenciación entre una y otra, fotografía y *selfie* acaban siendo una sola cosa: desde que se hace fotografía, las personas se fotografían a sí mismas.

Igual sucede con la performance: una vez que se comienza a remontar la cadena del «origen» se pasa de las neovanguardias neoyorkinas al dadá y a las vanguardias históricas, y de allí al carnaval, a las fiestas barrocas y renacentistas narradas por historiadores como Burckhardt, y de ellos a los anacoretas de comienzos de la era cristiana, a los filósofos de la escuela cínica (especialmente a Diógenes de Sinope), a los derviches persas, a los faquires... y entonces acaba siendo que una *drag queen* y un chamán, un malabarista y un faquir, una estrella de porno y un culebrero ambulante, un conferencista y un sacerdote, un ídolo de rock y un alpinista, hacen todos la misma cosa: «performan» (evito alusiones a prelados musulmanes para no meter en problemas a esta revista).

La idea puede ser interesante: el Dalai Lama meditando y la Cicciolina practicando la felación a cinco hombres, hacen en último término la misma cosa: cada uno hace su performance. Pero lo que es interesante no necesariamente es operativo en términos teóricos y críticos. De alguna manera debe haber diferencias entre una y otra acción. Y, de algún modo, debe ser diferente lo que se hace en los estudios

---

1 Cornelius abrió una de las primeras tiendas fotográficas, nos reporta el *Huffington Post* del 5 de diciembre del 2013 (véase Grenoble 2013).



de producción de las industrias de cine para adultos de lo que se hace en los templos budistas... o en los festivales de performance.

Es por eso que invoco el espíritu burlón de Benjamin, para pensar los remolinos que nos ayudarían a vislumbrar el «origen» de la performance, esto es, las fuerzas y tensiones que le dieron vida; pero, sobre todo, los remolinos y fuerzas que la mantienen viva, que la volvieron una práctica no solo común sino también de moda. Sin embargo, la importancia central de pensar ese origen como precipitado de tensiones que lo nutren, radica en que tal vez no sea exagerado decir que ellas pueden confundirse fácilmente con los remolinos que amenazan con banalizarla y debilitar su carácter disruptivo y crítico; es decir, con socavar su efectividad estética, política y simbólica.

## II. Una extraña institución llamada *arte*

Un crucifijo románico no era percibido por sus contemporáneos como obra de arte, ni una Madonna de Cimabue era percibida como una pintura. Hasta la propia Palas Atenea de Fidias era no fue, principalmente, una estatua.

*André Malraux, 1951*

Dudé entre varios calificativos para la palabra *arte* en el título de este segundo apartado (*¿ficción, ilusión, fe?*). Pero fue el carácter institucional de la literatura que Derrida trata en varios de sus textos —y de forma específica en la entrevista que acabó siendo publicada como libro en *Esa extraña institución llamada literatura* (2009)— el que me pareció más operativo. Y más provocador también, aquí, toda vez que justamente uno de los pilares que ha sustentado la fuerza de la performance, su *goodwill* como forma prestigiosa de expresión, es su carácter aparentemente transgresor *per se*, antiinstitucional.

Continuando con la pregunta abierta en el apartado anterior, querría constatar una primera verdad de Perogrullo: lo que hacen los artistas en un festival de performance es diferente de lo que hacen los pugilistas en el cuadrilátero o los trapezistas en la arena del circo, porque el festival de performance se mueve, de manera compleja, en el contexto de esa ilusión, fe e institución llamada *arte*, y los otros se mueven en otras divisiones simbólicas, económicas y culturales: entretenimiento, deportes, *show business*, etc.

No asumo que esas clasificaciones pertenezcan, inherentemente, a la naturaleza de cualquier práctica, ya sea aquella a la que llamamos performance, o aquellas a las que denominamos *deportes*. Ninguna de ellas está rígidamente inscrita en un universo específico. Muchas prácticas del deporte fueron (o son) consideradas religiosas o rituales, las artes marciales, por ejemplo. Las fronteras son siempre porosas y son permeadas todo el tiempo. La sexualidad estuvo (y está, para muchos) ligada al dominio de la religión, la moral, o a las nociones de pecado, procreación, etc. Para

que fuera posible el nacimiento de la industria del cine para adultos, por ejemplo, fue absolutamente necesario que se dieran, al menos al interior de eso que llamamos Occidente, varios deslizamientos y terremotos culturales, como la revolución sexual, o la teoría psicoanalítica, entre otros. El simple hecho de poder hablar aquí de «cine para adultos» y no de «concupiscencia carnal» ya es producto de esos deslizamientos.

Pero volvamos a la literatura: que el premio Nobel de esa disciplina le fuera concedido tanto a un filósofo como Henri Bergson (1927), como a un estadista-orador (e historiador) como Winston Churchill (1953), muestra el carácter completamente transversal del problema «literatura». La palabra no es propiedad de la literatura. Con palabras hacemos listas de compras, discursos políticos, códigos jurídicos, cartas de amor, novelas, poemas o sermones. El Nobel de Bergson no solo prueba que él fue un gran estilista sino también que existen unas relaciones complejas entre pensamiento y palabra, entre texto y tradición filosófica. El estudio de esas relaciones atraviesa la filosofía y el pensamiento occidentales desde los sofistas hasta Derrida, pasando, entre muchos otros, por Wittgenstein, Piaget o Vygotsky.

Si tal dificultad de definir los límites del campo «literatura» se plantea para una disciplina cuya práctica se designa por un único verbo, «escribir» (literatura para nosotros quiere decir *escribir*: la oralidad se excluye de plano), ¿qué diremos de la complejidad de lidiar con una forma de expresión que, como la performance, tiene por objeto no un verbo específico (pintar, esculpir, tocar un instrumento, interpretar...) sino que se atribuye el derecho de exigir *la acción* misma como campo de trabajo, es decir, *la potencialidad de todos los verbos*: cantar y defecar, masturbarse y cocinar, comer y trotar, reír, zurcir y organizar...?

Porque ese es uno de los pilares que le dan vitalidad a la práctica: al hablar de «la acción» como material de trabajo de la performance estamos poniendo a su disposición, potencialmente, la totalidad del accionar humano: hablar y orar, abusar y domesticar... Para quienes están familiarizados con la práctica y su historia, tal vez no preciso (pero voy a señalar) ciertos performances (acciones, accionares) y artistas en quienes pensé al enunciar esos verbos. Al decir *domesticar*, por ejemplo, pienso en Beuys y su convivencia con el coyote salvaje en la galería de Nueva York. Al decir *abusar* pienso en la complejidad del eje estética-política-ética en los trabajadores explotados sistemáticamente que constituyen la obra de Santiago Sierra, la cual, paradójicamente, señala el abuso abusando. Al decir *zurcir* pienso en Jorge Torres, artista visual y performer de Bucaramanga que, en el desarrollo de su acción *Lombriz de tierra* (2009-2014) ha zurcido con hilo quirúrgico partes de su cuerpo en diversos eventos y ciudades de América Latina. Al decir *orar* pienso, de una manera amplia, en el trabajo de María Teresa Hincapié y su búsqueda persistente de diálogo con lo sagrado.

Y cuando digo *cantar* pienso en una performance de largo aliento que titulé *Matrimonio y mortaja*, que me permitió explorar el canto, los resonadores corporales, los mantras y los cantos melismático, chamánico y gregoriano durante más de dos años

(2004–2006). Cuando digo *cocinar* y *comer* pienso en otro trabajo gracias al cual exploré, de varias maneras y durante más de cinco años, esos dos verbos, en una performance que titulé *Dieta para un artista pintor* (1994–2000).

### III. Atormentados por nuestros agujeros

¿Qué hace el sabio? Se resigna a ver, a comer, etc., acepta a pesar suyo esa «llaga de nueve aberturas» que es el cuerpo según el *Bhagavad-Gita*. ¿La sabiduría? Sufrir dignamente la humillación que nos infligen nuestros agujeros.  
Émile Cioran

Pero no solo sorprenden la voracidad y ambición de la performance al desear cubrir la totalidad del accionar humano como campo de trabajo. Tampoco es realmente sorprendente que quiera hacerlo, justamente, en el contexto de esa ilusión, de esa ficción e institución llamada arte. La performance trae los pugilistas al museo y quiere que el museo se expanda hasta el cuadrilátero, pero no para que se convierta en una expansión del gimnasio. De alguna manera es estratégicamente esencial que los boxeadores en el museo continúen percibiéndose desde ese contexto simbólico-estético, es decir, político, que presupone ese fantasma del arte. La performance quiere vender bananos en la calle (pienso aquí en el artista brasileño Paulo Nazareth) pero no como acción económica, o ni siquiera literalmente política (como crítica al desempleo, a la informalidad de grandes sectores de población en América Latina, por ejemplo) sino como acción que, de alguna manera, reclama el contexto del arte como marco de referencia.

Lo más sorprendente, entonces, es que a menudo la performance haga todo eso proclamando el fin de la institución arte y sus funcionarios, en el contexto del desmonte crítico de su institucionalidad; y sosteniendo la pretensión de esa fe denominada arte de ser el agente de control y regulación de lo estético, lúdico, simbólico, innovador y desregulador que el arte mismo supuestamente constituye. El discurso es antiguo, lo sabemos: data de las vanguardias históricas que buscaron unir arte y vida. Autores como Peter Bürger proclamaron luego el supuesto fracaso del proyecto. El orinal entró al museo y tiene hoy el mismo estatus de obra de arte que la *Gioconda*; el arte continúa siendo arte, la vida continúa siendo vida, los nuevos y continuos *remakes* de la vanguardia solo pueden llover sobre mojado, repitiendo como comedia lo que ya sucedió como tragedia.

Hal Foster y Jacques Rancière nos muestran, cada uno por caminos diferentes, el transcurrir discontinuo y complejo de esos diálogos entre modernidades, posmodernidades e institucionalidades. Las diversas maneras como esas líneas de tiempo y de fuerza presuponen las propias clasificaciones y divisiones entre tradición, modernidad y posmodernidad, o entre institución e insurrección, son mucho más complejas que la simple polaridad de un sistema binario (tradición versus innovación,



Jorge Torres, *Lombriz de tierra*, 2011.  
Foto: cortesía del artista.

premoderno versus posmoderno, cultura acartonada versus cultura viva, etc.); pero ese, ciertamente, no es nuestro tema. Interesa aquí, justamente, la manera como las prácticas que llamamos performáticas quizás constituyan un lugar privilegiado para esos diálogos y paradojas. Su no-lugar es, justamente, el del límite: el de las porosidades y las fronteras no solamente entre el arte y el no-arte, entre el museo y el mundo, sino también el de los límites y posibilidades del cuerpo mismo del individuo ejecutante.

Estas fronteras constituyen, evidentemente, el tema central de amplios segmentos de lo cultural-antropológico, e incluso varias artes tienen en esos límites (físicos, expresivos, éticos, morales) su razón de ser y eje articulador. El circo, los deportes, la danza, el canto, la gimnasia, el teatro o la sexualidad... muchas prácticas rituales y religiosas forman, educan y desafían ese cuerpo. El penitente en la Semana Santa, el yogui ayunando, el soldado ejercitando, el alpinista escalando, el amante practicando las enseñanzas del *Kama Sutra* y el adolescente usando éxtasis en la discoteca exploran, todos, esos límites. El performer también, pero, ¿de qué modo, en qué tipo de intervalo diferencial que, de alguna manera, le asegura una compleja autonomía a la práctica?

Volveré una vez más a Rancière, pero esta vez al Rancière de *El destino de las imágenes* (2011): las imágenes tienen múltiples usos, funciones, destinos y articulaciones. El campo del arte tal vez es precisamente un terreno de negociaciones en el cual esa multiplicidad de finalidades, usos y mediaciones pueden ser distanciadas, liberadas de los automatismos unidireccionales que le imprimen sus teleologías particulares. Pintar nunca fue, por sí mismo, un arte; hoy mismo no lo es, en una inmensa mayoría de los casos. Eso lo saben muy bien los decoradores, los pintores de paredes y vallas publicitarias, los productores de imágenes paisajísticas cuyo destino es una pared tras un sofá en la sala de un apartamento, y también los productores de los millones de coloridas chivitas<sup>2</sup> que vende anualmente el mercado artesanal colombiano.

Unir los bisontes de Altamira, un ícono bizantino, la *Monalisa* y las Marilyn Monroe de Warhol bajo la misma denominación de «pintura» es solo un encubrimiento estratégico inventado por la modernidad en la segunda mitad del siglo XIX para poder historiar (esto es, dotar de unidad narrativa, homogeneizar) un fenómeno que es, en esencia, disperso, multiforme y heterogéneo. *Pintar* no es solo untar pigmentos en una superficie, así como *soporte* no es solo el nombre de la madera, tela, muro o pergamino que recibe el pigmento: cambiar de soporte, como lo demuestra el grafiti urbano contemporáneo, no es simplemente pasar de una superficie a otra. Es una relocalización política de la pintura lo que está en juego: unos modos de articulación de la imagen —del arte— con lo social y lo económico, una pregunta sobre los límites entre

---

2 Las reproducciones artesanales en miniatura de la «chiva», colorido bus popular decorado folclóricamente, constituyen uno de los íconos turísticos nacionales.

lo público y lo privado, sobre el arte y su relación con el espacio urbano, con lo real y con la vida cotidiana.

Siempre se pintó, siempre se esculpió o dibujó, pero la «era del arte» es un período reciente que se produjo y se sostiene, como bien nos lo muestran varios autores (el Malraux citado antes es apenas uno entre muchos), al interior de una serie de pliegues culturales ocurridos en el seno de Europa y en su versión contemporánea, expandida, de Occidente, con toda la carga histórica, social, geopolítica y económica que eso implica.

La reciente ejecución, sangrienta, extrajudicial, de doce hacedores de imágenes (caricaturistas en este caso) de la publicación satírica *Charlie Hebdo* en París por parte de fundamentalistas musulmanes, franceses de nacionalidad y árabes de origen, muestra muy bien la complejidad de esas «negociaciones» simbólicas entre Occidente y Oriente, entre una imagen y su función, entre una representación simbólica y el universo político o discursivo en el cual ella se inserta. Porque al decir *negociación* no quiero sugerir que estamos hablando, necesariamente, de acuerdos y de paz. Las guerras entre iconoclastas e «iconófilos», que dieron pie a asesinatos en masa y a exterminios auténticos en el seno del Imperio bizantino, continúan generando varios tipos de pequeños y grandes incendios. Ellas fueron, también, parte de esas complejas negociaciones por el derecho a existir, o no, de una imagen o de su hacedor.

Y si esas negociaciones simbólicas son complejas, tratándose de algo que es externo, que está fuera de nuestros órganos y nuestra corporeidad como una pintura o una escultura, ¿qué decir de aquello que somos, que es tan nuestro como nosotros mismos, tan indiscernible de nuestra persona, como lo es nuestra propia carcasa biológica? Humanos somos, y para nuestra epifanía y condenación, desgracia y exaltación, celebración y sufrimiento, goce y tortura, tenemos un cuerpo... con nueve agujeros, cuatro extremidades y una cabeza, con órganos genitales, ano, venas y estómago; un cuerpo que es sinónimo de *ser humano* y de *persona*; un cuerpo en el cual, por el cual y a través del cual se experimenta la vida y se está en el mundo. Por lo tanto, es en este cuerpo donde se cruzan, viven y escenifican todas las guerras simbólicas, religiosas, morales, políticas y económicas: la lucha por la legalización o la condena del aborto, por el derecho o no de colocar en él sustancias declaradas lícitas o ilícitas, por permitir o restringir formas de placer consideradas normales o anormales, deseables o indeseables, por el pan, el agua y el dios que le dan vida y sustento... Hablamos de un cuerpo biológico, que necesita una cierta cantidad de proteínas, de un grado de humedad, temperatura ambiente de un hábitat definidos; un cuerpo moral que, ya sea desde el veganismo, el activismo LGBT, el Opus Dei o el Estado Islámico, vestimos, educamos, llevamos por el mundo y exhibimos, puesto que con él y en él vivimos aquello que llamamos vida; un cuerpo jurídico que castigamos, torturamos, ejecutamos o encerramos en prisiones como la de Guantánamo, privándolo de todo derecho procesal; un cuerpo que lanzamos a la hoguera o al placer hedonista, al adulterio en la cama de un motel o a la mesa de operaciones del cirujano plástico.

Biología, género, economía, sexualidad, sacrificio, éxtasis, necesidad, estoicismo, castigo... Todo lo que hay de humano y de divino pasa por esa llaga y por esa exaltación llamada cuerpo. Parte de él y en él acaba. La *burka* o la tanga no son únicamente los nombres de dos prendas para uso y abuso del cuerpo femenino, ni los nombres de dos fantasmagorías exacerbadas para vivirlo y deseirlo. Son los nombres de dos mentalidades divergentes, de dos universos enfrentados en complejas guerras simbólicas.

El *hippie* y el rastafari, el monje y el punk, el ejecutivo y el *junkie*, el «hombre de familia» y la *drag queen*, el *nerd* y la zorra, el «harlista» y el fisiculturista hacen parte de las muchas tribus con que nos enfrentamos diaria y calladamente (y a veces no tan calladamente) en las eternas guerras simbólicas de la definición, erosión e invención constante de nuestros modos de vida: mentalidades y valores que se *encarnan*, que, literalmente, *toman cuerpo* en el cuerpo, en la apariencia, en el *look*, en la invención y ficción político-estética de nuestra propia figura, identidad y persona.

Y son también esas guerras simbólicas las que la performance ha escogido como material de trabajo: las de la biología, las de la sexualidad, las de la economía, uso, significación y construcción simbólica del cuerpo y su estar-en-el-mundo, y en el mundo actuar y accionar; y por ende, también las de las propias nociones —sociales, jurídicas y políticas— de *ser humano*, ciudadano o persona: sus definiciones, sus límites, los micro- y macrosistemas simbólicos y estéticos en los cuales ellos se construyen.

#### IV. Cuando la pintura era un verbo

En su diario, Blanca se hace la pregunta en términos más amplios, cuando especula si los momentos decisivos lo son desde el instante que acontecen o si, por el contrario, solo se vuelven decisivos a la luz de lo que ocurre después y a raíz de ellos.

Laura Restrepo, Delirio.

Con esta cita de la novelista Laura Restrepo vuelvo al tema del origen. Pero vuelvo a él de otra forma: la performance antes de la performance. En su acepción básica, como ejecución, acción e interpretación, que viene del verbo *to perform* en inglés: desempeñar, ejecutar, interpretar, llevar a cabo. Y existe, también en esa lengua imperial, una división para aquellas artes que necesitan ser desempeñadas e interpretadas para poder existir: *Performance Arts*, o artes interpretativas en nuestra lengua, por oposición a una categoría que nadie usa en español: las *artes estatutarias*, aquellas que producen estatuas, o figuras materiales, físicas. En las artes «performáticas» no hay separación física entre obra y realizador como la hay en el caso del cuadro, de la escultura, del edificio, que sí están, por así decirlo, *fuera de él*, que tienen existencia material propia. Danzar o cantar son eventos inmateriales, verbos, que necesitan de la ejecución por un bailarín o por un cantante, para suceder, para existir como acontecimiento en el momento de su interpretación.

Hubo un tiempo, no tan lejano históricamente, en el que escuchar música era equivalente a estar en el lugar en el cual la música era *performada* por unos músicos-ejecutantes. Y un actor dramatizando su papel, *performándolo*, o una bailarina llevando a cabo su acto de danzar, eran acciones sinónimas y concomitantes de un estar *aquí y ahora*, con un *allí y en aquel momento*, en el cual la acción era ejecutada por el actor-intérprete. Las técnicas de registro lo cambiaron todo: se consiguió capturar y reproducir por medios mecánicos, electrónicos, fotoquímicos, y hoy digitales, las ondas sonoras y las imágenes producidas durante el *allí y en-aquel-momento* de la acción.

Pero antes que la música o las artes interpretativas en general, también la pintura y la literatura pasaron por ese proceso. Todas las tradiciones literarias nacieron en la oralidad, en la performatividad de la palabra cantada, hablada, recitada, declamada, y continuaron de ese modo su existencia en grandes regiones del planeta hasta fechas muy recientes, llegando a sobrevivir hasta hoy al interior de algunas culturas en que la tradición oral continúa viva y operante. Homero, si existió, perteneció a esa cultura milenaria de la *palabra performada*. No fue un escritor en el sentido moderno del término, ni mucho menos un «cantante», en el sentido que tiene hoy la palabra. Fue un bardo, un aedo, rapsoda o poeta-compositor-cantor. La «literatura» era un verbo que ninguna de las acepciones modernas de escribir, componer, cantar, declamar o recitar expresan por sí cabalmente.

Y lo mismo sucedió con la pintura: varias prácticas de ejecución e interpretación pictórica, de *pintura performada*, sobreviven hoy en algunos contextos culturales específicos: las pinturas rituales realizadas con arenas y tierras coloridas por los indios navajos del suroeste norteamericano son un ejemplo; así como el *rangoli* (también conocido como *kolam* o *muggu*), que consiste en pinturas decorativas hechas directamente en el suelo utilizando materiales como arroz granulado, harinas secas teñidas y otros materiales orgánicos y minerales. Su práctica es amplia en la India, donde se ejecuta en el contexto de eventos auspiciosos y sagrados como el Diwali, el Onam, el Pongal, el Makar Sankranti y otros festivales. Sus bellos patrones y diseños de geometrías coloridas son considerados benéficos y por ello también se emplean en zonas sagradas dedicadas a las deidades del panteón hindú.

La pintura, como la hemos conocido en la era del arte, fue una invención tardía, y específicamente occidental. Mucho antes del cuadro, del óleo, de los soportes sólidos y permanentes como la madera o la tela, *pintura* fue pintar. Y pintar, como en el caso de las mandalas tibetanas, es también orar, meditar, equilibrar el conocimiento de sí mismo, armonizar. Y todavía más: la destrucción final de la mandala, luego de días o semanas de paciente labor comunitaria, es un ejercicio de desapego, un entrenamiento para aprender a espantar la codicia por el resultado de los actos. La pintura es allí, literalmente, su ejecución y destrucción, no solo la imagen producida entre esos dos procesos.





Incluso cuando se realizaba sobre soportes sólidos, y con materiales no perecederos, como grutas o cavernas, la función ritual-performática de la pintura habría estado fuertemente presente a través de su reactualización cíclica. Es lo que nos sugiere el antropólogo y documentalista francés Jean Rouch, en su gran ciclo documental (1966–1973) sobre las ceremonias del Sigui realizadas por el pueblo Dogón de Malí, en el África Occidental. En el último de sus viajes, en 1974, durante su visita a las grutas decoradas con pinturas rupestres en las que culmina el ciclo de celebraciones de aquel festival realizado cada sesenta años, a Rouch le informan que dichas pinturas son «refrescadas» cíclicamente por los celebrantes ligados al desarrollo de la festividad ritual. Tal vez no haya nada más ajeno a nuestra mentalidad y a nuestra forma de concebir la pintura: imaginemos por un minuto que los visitantes del Museo del Prado, o del Hermitage, fueran invitados a «refrescar» las pinturas que allí se exhiben...

Esa performatividad de lo literario o de lo pictórico fue uno de los espacios específicos abiertos por las vanguardias para el arte durante los inicios del siglo XX en el contexto de la cultura occidental. Un espacio que permitió reinventar, «refrescar» —en el *action painting*, en el tachismo, en el expresionismo abstracto, en los diferentes tipos de gestualismos y accionismos— las nociones del momento de realización y del ejecutante que realiza, acciona y se mueve, independientemente del objeto residual que produce su hacer.

La palabra (hablada, cantada, gritada, susurrada) o el gesto músico-verbal, han sido asimismo explorados sistemáticamente por la poesía concreta y por el concretismo (brasileño y de muchas otras latitudes), por diferentes tipos de poema-acción o por poesías fonéticas o sonoras. Meredith Monk, por ejemplo, ha explorado por décadas esa poesía «verbal-sonora-musical», o esa música «fonético-accional» en sus ejecuciones «en medio de»: entre performance, concierto, representación escénica o musical y cine, sus piezas multimediales exploran una poesía que es palabra-sonido siendo ejecutada, berrido, aparato fonador y cuerpo resonador más allá o más acá del lenguaje, el significado o el discurso.

Dije antes que la performance había ayudado de varias maneras a expandir el campo y las posibilidades del accionar estético más allá de unos pocos verbos como pintar, filmar, bailar, fotografiar o interpretar, que parecían restringir a un número reducido de acciones el abanico de posibilidades de la expresión y el campo de la experimentación estética. Quiero ahora, por medio de los ejemplos citados —de la «pintura-accionar», de la «poesía-fonación», de la performance «poético-verbal-musical»—, señalar que también los verbos aparentemente «tradicionales», más decantados como prácticas artísticas sedimentadas (cantar, tocar un instrumento, dibujar), fueron profundamente trasladados y sometidos a reestructuraciones de sus propios fundamentos. Y esto no solamente en sus aspectos «externos» como pintar en público o incorporar el berrido al universo de la música; también en su aparente autonomía, en el relativo enclaustramiento de sus saberes profesionales y disciplinares (de la música, la danza, el teatro), estas artes han sido convidadas por el auge de la performance a

concebirse igualmente como *prácticas*. Y se han visto impelidas a revisar sus fundamentos y zonas de contacto con otros saberes: con lo ritual, lo chamanístico, lo político, lo cotidiano, lo banal, lo sagrado... es decir, sus relaciones con otros campos de lo social, lo antropológico y lo cultural.

Hasta el propio teatro, el arte performático por excelencia, ha sido empujado en esa dirección: los varios tipos de teatralidades que podríamos situar en esa amplia categoría denominada *teatro posdramático* han explorado diversos caminos que les permiten salir de la caja mecánica de la narrativa, de las convenciones espaciales, literarias y dramáticas impuestas por siglos de tradición ligada a la narración de historias y a los modelos espaciales «auditorio» y «palco italiano».

En otro sentido, ha sido realmente la irrupción de la performance la que nos ha hecho mirar, vivenciar y producir esas prácticas y artes «tradicionales», ya sedimentadas, de otra manera: las hemos vuelto a pensar y actualizar desde esa luz arrojada por su naturaleza como acciones, como eventos temporal y espacialmente localizados. Es así que el origen de la performance es entonces, radicalmente el *ahora*. Ha sido a través de su auge que hemos podido constituir su genealogía. La pintura siempre fue el acto de pintar, pero lo habíamos olvidado de tanto mirar los objetos-cuadro. El arte siempre fue función, pero esa conciencia estaba adormecida por la espesa capa de «obras de arte» que nos separan de su acontecer. El futuro es un juego de anticipaciones, y el pasado únicamente puede ser visto a través de los espejos retrovisores que el ahora construye. Los momentos decisivos tal vez «solo se vuelven decisivos a la luz de lo que ocurre después y a raíz de ellos», como escribe en su diario la Blanca de Laura Retrepo.

#### **V. Ex-centricidades, acciones al margen y «lateralidades acciomáticas»**

En charla reciente presentada en Belo Horizonte, Brasil, a propósito de su curaduría y coordinación de Manifesta 9, el investigador mexicano Cuauhtémoc Medina comparaba dos mapas geopolíticos del arte. Uno de ellos era el mapa tradicional que hasta los años ochenta establecía la centralidad del arte en ciudades como Nueva York, París o Londres; estas metrópolis ejercían (y de varias maneras continúan ejerciendo) un papel hegemónico en la toma de decisiones sobre quién es quién y qué está siendo valorado o merece tener visibilidad en el campo. El otro mapa era el del espacio atomizado de bienales, trienales y eventos en los que hoy se fragmenta el acontecer del arte global: Estambul, Shanghái, São Paulo, Seúl, Sídney, Johannesburgo, La Habana, Kassel, etc. Obviamente, la cosa no es tan simple como decir que el mundo globalizado es el paraíso poshistórico de Fukuyama: un universo de igualdad en el que las viejas divisiones entre centro y periferia, metrópoli y colonia han sido desmontadas. Pero también es claro que ha habido y continúan dándose importantes reestructuraciones en los vectores y campos gravitacionales de la geopolítica del arte. Hablo aquí de esas *ex-centricidades* porque creo que son de la misma índole que aquellas que cultiva la performance; o, mejor, que constituyen otro de los vectores en ese remolino que ha hecho que la performance se fortaleciera como práctica estética a lo largo de

las últimas décadas. Mona Hatoum es libanesa de origen palestino; Marina Abramović es serbia; Coco Fusco y Tania Bruguera son cubanas. Paulo Nazareth, por su parte, es uno de los artistas brasileños que ha refrescado la práctica en la última década; Nazareth no solo es negro-mestizo y habitante de la periferia suburbana de Belo Horizonte, sino que ha construido su obra y su carrera jugando constantemente con la ambivalencia de sus múltiples marginalidades (es considerado negro en Brasil, aunque muchas veces no sea aceptado como tal en los países de África donde ha desarrollado parte de su carrera y su obra del último lustro... allí es demasiado mestizo).

De otra parte, festivales importantes en torno a la práctica transcurren en Bangkok (Asiatopia: International Performance Art Festival) o Quebec (Riap, Rencontre internationale de art performance). Para nosotros Canadá puede estar lejos de lo que se consideraría una periferia, pero los quebequenses saben muy bien lo que es estar arrinconado en las márgenes de un país anglófono, e incluso dentro de un mundo francófono centrado sobre su eje simbólico de París y su Île de France. Quebec es allí poco más que una lejana provincia de ultramar.

En Colombia el certamen de más envergadura, duración y permanencia ha sido el Festival de Performance de Cali. De nuevo, si bien Cali no es exactamente una periferia, está lejos de tener la centralidad institucional de Bogotá o Medellín en el contexto nacional. Algunos de quienes dimos en un momento visibilidad fuerte a la práctica en el país, a comienzos de los años noventa, como Alfonso Suárez (y su arte de la visita inesperada de San Gregorio Hernández) o yo mismo, veníamos justamente de lo que en Colombia se conoce con el odioso nombre de «provincia» (Mompo y Bucaramanga, respectivamente). Una ciudad como la mía, eterna marginal entre las grandes ciudades de Colombia, centro de la zona oriental de un país que es básicamente centro-occidental, ha venido desarrollando de forma lenta dos eventos que le permitan generar sus propias dinámicas. Uno de ellos es, justamente, el Festival de Performance Acciones al Margen, el otro, una bienal (organizada por el artista plástico y performer Jorge Torres) que con su nombre, «Desde Aquí», le apuesta ya a esa ex-centralidad de la cual hablo: una conciencia política del *locus* marginal desde el cual se produce.

Mujeres, negros, latinos, minorías étnicas o sexuales, todas ellas identidades marginales y problemáticas, han encontrado en la performance un campo fértil de trabajo y de experimentación. Pero las marginalidades a las que me refiero son incluso mucho más amplias. Pienso en lo que llamaría, usando un juego de palabras inofensivo (en el sentido de que no tengo la pretensión de proponerla como categoría epistemológica «fuerte»), una cierta «lateralidad acciomática».

Explicaré este híbrido entre *axioma* y *acción* a partir de un ejemplo: el artista colombiano residente en México, Yury Forero, realizó en su performance *Caja fuerte* (2006-2010), la acción de pedir limosna en lugares públicos, vestido de saco y corbata y subido en una caja fuerte en la que iba guardando las monedas obtenidas. El mendicante desplazaba con esfuerzo su pesada caja fuerte y se movilizaba por



Yury Forero, *Caja fuerte*, 2010. Versión del performance realizada en el contexto de Ciudadanías en Escena, evento del Instituto Hemisférico de Performance y Política, en Bogotá. Foto: cortesía del artista.



calles y plazas al encuentro de diferentes públicos en el cambiante escenario urbano. El *axioma* social del traje completo, como equivalente sine qua non de la formalidad, y la caja fuerte como *axioma* del atesoramiento, de la riqueza, contrastaban de manera chocante con la *acción* de mendigar. Pero, además, la absurdamente pesada y sólida caja fuerte discrepa cómicamente con el modo de vida nómada, portátil, liviano por necesidad, del habitante de la calle.

Ese quiebre, ese trabajo de investigar los códigos, accionares, signos y usos sociales establecidos como axiomas me parece uno de los trabajos continuos de la performance. Es una de sus fortalezas esenciales en un mundo en el que la globalización, la industrialización, la occidentalización casi absoluta del planeta estandarizó del todo nuestros modos de vida; un universo en el que la dictadura de los economistas hace ya más de siglo y medio tradujo todo a estadísticas micro- y macroeconómicas.

Las distancias, el aislamiento, las dinámicas económicas y políticas divergentes, los modos de producción local y seculares permitieron por milenios el desarrollo de incontables contextos culturales en las cuales la moral, la ética, las costumbres, los valores, tenían que ser inventados y reinventados por y para usos internos. Igualmente, diversos tipos de estrategias y mecanismos fueron creados para permitir o prohibir, combatir o incentivar la irrupción o la posibilidad de la diferencia. Las estructuras de parentesco endogámicas o exogámicas establecidas por diferentes culturas, por ejemplo, dan cuenta de esas invenciones sociales que, de varias



Wagner Rossi, Campos EXUSIAI Benção e Mergulho, 2013. Festival Acciones al Margen, Bucaramanga. Foto: cortesía del artista.

formas controlaban o incentivaban el contacto con lo diverso. En un universo cada vez más uniformado, esos laboratorios culturales de invención de formas de vida y usos sociales han sido ahogados bajo el peso de la homogenización de los modos de producción, costumbres y modelos políticos globales.

Esta es una de mis convicciones básicas sobre la performance: ella constituiría uno de los laboratorios que hemos tenido que inventar para llenar el vacío de aquellos que han sido asfixiados por el peso de la estandarización —microespacios (políticos) en los cuales pueda darse la posibilidad de que surjan semillas para la invención y práctica de nuevos modos de vida—. La hemos tenido que forjar para preservar y salvaguardar, desde ese campo simbólico-estético que llamamos arte, la antropodiversidad planetaria.

## VI. Autonomías estratégicas

Al igual que esencialismo, autonomía es una mala palabra, pero tal vez no siempre sea una mala estrategia; llamémosla autonomía estratégica.  
*Hal Foster*

Decía en el primer apartado de este texto que tal vez los remolinos que le han dado vida y auge a la performance en las últimas décadas pueden ser los mismos que la amenazan de banalización y pérdida de su fuerza disruptiva. Y si cito, de nuevo, a Foster como guarda tutelar, es porque recuerdo algunos de los peligros que trabajó en sus artículos esenciales. Referí aquí la manera como cierra uno de ellos, sus «Antinomias del arte moderno», en el cual subraya uno de los riesgos de la teoría crítica contemporánea: subsumir el campo de las artes visuales al campo generalizado de los estudios de la imagen, o estudios visuales, y negarle así cualquier autonomía al campo (fantasma, fe, institución) que llamamos arte. Eso en el contexto de un libro que, como *Diseño y delito*, es, desde su título, una alerta sobre los múltiples deslizamientos que amenazan al campo del arte, cooptado —incesantemente y por las más diversas razones— por un sinnúmero de otros campos. El primero que mencionaría son las macroeconomías que, como la moda o el diseño, están estrechamente entrelazadas con la producción de valores simbólicos agregados, de gran rentabilidad económica, ligados a su prestigio alegórico del buen gusto, el refinamiento, el *goodwill* de la distinción y la cultura. Pero hablo también de la cooptación de las industrias culturales y las propias economías del arte (y del «museo como empresa») en el contexto de la hegemonía global del capitalismo terciario, modelo económico en el cual, por definición, las áreas de servicios constituyen el sector esencial de producción de valor; y, en tercer lugar, de los estudios culturales y todo el dispositivo socio-etnográfico de tantas investigaciones y prácticas estéticas que, en justa reivindicación del arte como práctica cotidiana, arriesgan la posibilidad de su cooptación e instrumentalización por los más diversos agentes.

Ese es también el argumento de Claire Bishop en «Antagonismos y estética relacional»: estas prácticas pueden deslindarse tanto del campo «arte» que acaban siendo fácilmente instrumentalizadas por agentes sociales o políticos, en detrimento de la acción real desde lo social y lo político, y en detrimento también de una posibilidad real de evaluar su éxito o fracaso como «buen» o «mal» arte (como buen arte, ¿debe ser medido de acuerdo con su efectividad social? O viceversa: aquello que es exitoso en términos sociales, ¿es necesariamente buen arte?).

Autonomía, claro está, es una mala palabra, como nos recuerda Foster y como yo mismo he declarado de varias formas a lo largo de este artículo. Ningún campo es per se autónomo, y ningún campo tiene definido a priori su manual de competencias y funciones: ni el deporte, ni la política, ni la religión, ni la economía. Pero también el esencialismo es una mala palabra: nada es «per se arte». Todo esencialismo, como lo demostró Kant hace ya más de dos siglos, es una fantasía heredada de la ontología medieval. La percepción de una mandala o de una escultura románica como arte es arbitraria, o mejor, es producto de la combinación de varios elementos en un campo de fuerzas, el resultado de una sedimentación arqueológica y de un archivo (en sentido foucaultiano). Ninguna figura tridimensional o de bulto tiene garantizado, por el hecho de ser una «escultura», el título de obra de arte (mucho «arte público» de pésima calidad está ahí para probarlo). Igualmente, muchas cosas de las que nadie tenía la más mínima idea de que serían adoradas como obras de arte figuran en todas las enciclopedias de «Arte» (toda la tradición del *ready-made* está ahí para probarlo).

Pero la autonomía del campo es estratégica: prefiero vivir en una sociedad en la cual las caricaturas puedan ser vistas como caricaturas y no como ofensas a cobrar con sangre por quien se sienta aludido. Prefiero vivir en una sociedad en la que el crítico de cine, por pedante o ineficaz que sea, pueda opinar sobre los filmes de Fellini y no en una en la cual el sacerdote, el juez, el mullah, las Damas Rosadas o el jefe de partido, por excelentes personas que sean y por loables que sean sus intenciones, decidan sobre lo que podemos y no podemos ver en las salas de cine. Los últimos tres siglos de la historia de Occidente han pagado un precio muy alto para ganar esa autonomía estratégica.

Toda esta perorata filosófico-estética para decir solamente una cosa: la performance se mueve en un delgado campo de inestabilidad, en tenues y gruesas líneas de contacto con lo social, lo político, lo sacramental, lo cotidiano, etc. Esa es su gran fuerza: la totalidad del *accionar* humano le incumbe, como afirmé antes. Pero esa es también su gran fragilidad: puede ser fácilmente engullida por todo tipo de instrumentalizaciones político-simbólicas, inclusive la del museo, o la de su prestigio como campo *chic*, de moda, etc. Es esencial entonces que, estratégicamente, la performance (su práctica, sus estudios), mantengan a la vista sus relaciones con el campo «arte» como eje articulador —con todos los riesgos y amenazas que esto implica—. Pero es igualmente esencial, a mi modo de ver, que tampoco encuentre en el universo del arte el lugar cómodo de un «género» o «técnica» codificados, como



pueden serlo el paisaje, la marina, el retrato, el bajorrelieve, la escultura de bulto, etc. Algunas de las propuestas más sólidas de la performance han venido de artistas que, como Marina Abramoviç o María Teresa Hincapié, han sabido caminar ese riesgo: entre la práctica artística y el ritual, entre el museo y la vida. Viviendo, literalmente a veces, en tres mundos: en la sala de exposiciones, en el templo y en la propia casa; en el espacio museográfico como templo y como casa propia.

## Referencias

- Arendt, Hannah. 1993. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume-Dumarã.
- Basch, Victor. 1927. «Essai critique sur l'esthétique de Kant» en: *Bibliothèque d'histoire de la philosophie*, 2º ed. Paris: Vrin.
- Belting, Hans. 1994. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: Chicago University Press.
- Benjamin, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
- Bishop, Claire. 2004. «Antagonism and Relational Aesthetics.» In *October*, n.º 110, Fall, pp. 57–79.
- Bürger, Peter. 1984 [1974]. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw (trad.). Minneapolis: University of Minnesota.
- Cioran, Emil. 1997. *Silogismos de la amargura*. Rafael Panizo (trad.). Barcelona: Tusquets.
- Derrida, Jacques. 2009. «Cette étrange institution qu'on appelle la littérature», en: *Derrida d'ici, Derrida de là*, T. Dutoit y P. Romanski (eds.) Paris: Gallilée.
- Duve, Thierry de. 1998. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Foster, Hal. 2002. *Design and Crime and Other Diatribes*. London: Verso.
- Foster, Hal. 2005. «O Artista como etnógrafo», en: *Arte & Ensaios Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, n.º12, pp. 137–151. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Foster, Hal. 2014. *O Retorno do Real: A Vanguarda no Final do Século XX*. Célia Euvaldo (trad.). São Paulo: Cosac Naify.
- Grenoble, Ryan. 2013. «This Photo is (Probably) the World's First Selfie.» In *The Huffington Post*. Available at: <[http://www.huffingtonpost.com/2013/12/05/worlds-first-selfie-1839-robert-cornelius\\_n\\_4392804.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/12/05/worlds-first-selfie-1839-robert-cornelius_n_4392804.html)>, accessed June 23<sup>rd</sup>, 2015.
- Kadaré, Ismaíl. 2001. *El Expediente H*. Madrid: Alianza.
- Malraux, André. 1951. *Les Voix de silence*. Paris: Galerie de La Pléiade.
- Rancière, Jacques. 1994. *Los nombres de la historia*. Viviana C. Ackerman (trad.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, Jacques. 2004. *Malaise dans l'Esthétique*. Paris: Galilée.
- Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível: Estética e política*. Mônica Costa (trad.). São Paulo: Editora 34.
- Rancière, Jacques. 2011. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Restrepo, Laura. 2004. *Delirio*. Madrid: Santillana.
- Wikipedia. 2015. «Jean Rouch», biografía y filmografía disponible en: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Jean\\_Rouch](https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Rouch)>, consultado el 28 de junio del 2015.

REPRESENTACIÓN.  
APUNTES SOBRE  
TEATRO, PERFORMANCE  
Y POLÍTICA

José Alejandro Restrepo

Opciones

Atrás



Samuel Weber plantea que el teatro no es un medio; el medio es la *teatralidad* (2004). Partiendo de esta premisa podría analizarse desde la teatralidad una serie de propuestas performativas fuera del mundo de las artes escénicas, como la sociedad humana (*Theatrum Mundi*), la guerra (*Teatro de Operaciones*), la religión católica (*Theatrum Sacrum*), la filosofía (*Theatrum Philosophicum*), los medios de comunicación y el entretenimiento (*Home Theatre*), y la criminalística (*Teatro de los Acontecimientos*). El teatro y sus efectos se conectan con todas las manifestaciones contemporáneas de la sociedad del espectáculo, incluida, por supuesto, la política.

\* \* \*

¿Todo acontecimiento tiene (demanda) su teatro? ¿Todo teatro encierra su acontecimiento? El teatro se entenderá en ese caso como condición de visibilidad, de aco- tación, de inteligibilidad, de lugar. El acontecimiento *tiene lugar*, sucede en un lugar. El lugar, por su parte, también puede provocar el acontecimiento. Por eso es tan difícil determinar la veracidad de los acontecimientos que suceden en el *no-lugar* de la web o del ciberespacio.<sup>1</sup>

El carácter relacional del espacio escénico como lugar tiene una cualidad física y visual que permite y provoca un encuentro entre las miradas. Este encuentro varía según el tipo de teatralidad y de teatro. En el teatro a la italiana y en el anfiteatro de disec- ción, el público es quien ejerce la distancia y la visibilidad desde la penumbra. El actor no mira a los ojos del público. Su mirada va dirigida a la cuarta pared. Esta asimetría de las miradas hace del escenario teatral un espacio privilegiado para el sacrificio (también la corrida de toros, el circo o el *peep show*). ¿Qué relación hay entre sacrificio y tea- tro? Además de la tensión entre presentación y representación, ambos comparten un dispositivo pensado para la *exposición*. En *El origen de la tragedia*, Nietzsche insiste en que espectáculo y espectador se necesitan mutuamente, y señala una cierta inclinación de parte del público hacia la dureza, el horror y la incertidumbre en ese intercambio.

\* \* \*

Pero no se trata aquí de una representación del sacrificio. Se trata del sacrificio real. El espectador, secretamente, ansía presenciarlo. Como el funámbulo de Jean Genet, el actor debe saber que el público lo juzga e, indolentemente, aguarda su caída. Observando a la famosa equilibrista Camila Meyer, ese era justamente el rol del funámbulo:

—¿Y tú —me dice él— qué hacías?

—Miraba. Para ayudarla, para saludarla porque había llevado la muerte al borde de la noche, para acompañarla en su caída y en su muerte.

(Genet 1979, 18).

---

1 Sería interesante indagar qué tipo de acontecimientos generan / albergan, el *fuera de lugar*, el *no ha lugar*, el *lugar de lugares*, el *lugar común*, el *lugar equivocado*...

En su texto *Sobre el arte trágico*, Schiller se preguntaba por qué sentimos tanta fascinación por lo horrendo, por un teatro del horror.

Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible [...]. Anima al espectador, con más o menos fuerza, un deseo curioso de prestar vista y oído a la expresión de su sufrimiento (del condenado a la tortura) (citado en Eco 2007, 220).

\* \* \*

### **Sacrificio (variación n.º1)**

Ningún documento escrito da cuenta de la conversación que tuvo Dios con Abraham antes de interrumpir el sacrificio de su hijo. Según Derrida, Dios pudo haberle dicho: «Pero ante todo, ¡sin periodistas!» (2004, 35); solicitud iconoclasta que apela a la confidencialidad y al pacto secreto. Cualquier traición habría hecho del sacrificio un evento público. Y si hablamos hoy del sacrificio de Isaac es porque en efecto alguien filtró la información, porque el sacrificio (al menos el intento) se hizo público, salió de la esfera del *performance* privado para hacerse espectáculo multitudinario; porque los medios lo hicieron *tele-visible*, es decir, visto a la distancia, en directo o en diferido. Las imágenes *dan fe*. Sin embargo es bien sabido que el «directo» como tal, no existe. Siempre hay un retardo (*delay*) de milisegundos por razones técnicas o mucho mayor, por razones políticas. Este retardo convierte al acontecimiento en una re-presentación en el tiempo diferido. Este retardo es el tiempo prudencial que permite la interrupción del acontecimiento indeseado y facilita la intervención ideológica de la re-presentación por parte de los medios de comunicación.

### **Sacrificio (variación n.º 2)**

Kafka propone una variante al sacrificio de Isaac: Abraham no acude a la cita con Dios. No porque haya dejado de creer, no porque dude de la necesidad del sacrificio, no por desobediencia, sino porque no se considera digno de acudir debido a su mal aspecto y a la suciedad de su hijo (véase Calasso 2000, 216). No están «presentables» para un rito que será visible, *tele-visible*; un rito del que se hablará durante siglos y siglos. «Presentable»: traído al presente, traído al presente de la presentación. La presentación y el presente suceden en el espacio de lo *performativo*. El tiempo ejerce aquí una presión, la presión del presente: *the pressant*, decía James Juice (sic). El opresente. La *presencia* y el *presente* son problemas centrales para la (re)presentación: en palabras de Jean-Luc Nancy, la *presentación* de la *presencia* serían eventos paralelos y consustanciales a la *activación* de la *acción* (Lacoue-Labarthe y Nancy 2013, 69).

### **Sacrificio (variación n.º 3)**

«En el teatro, al final, Isaac, Abraham y el cordero se levantan y saludan».<sup>2</sup> Al final resulta que todo era teatro. Una larga tradición occidental considera al mundo como teatro y al teatro como emblema moral de una sociedad; la vida es una pantalla total

---

2 La cita es de Daniel Mesquich (*L'éternel éphémère*, 2006) en Derrida 2013, 357.

en la época contemporánea, la realidad, un *reality show*. Aún el sacrificio *real* no acontece sin un mínimo de teatralidad. Pero, ¿es posible hablar de sacrificio, fuera de la escena teatral? ¿Conserva el sacrificio todavía alguna conexión con lo sagrado? Hoy en día, el sacrificio se confunde con el crimen. La ritualidad dentro de las masacres en Colombia está emparentada con el teatro en tanto desbordamiento y exposición; sin embargo, a la vez es un teatro que toca el fin de la *representación*. Lo que sucede en una masacre es una *presentación real* del acto de destruir un cuerpo, en lugar del acto mítico y afirmativo de hacer un cuerpo. Teatro didáctico del horror para que el público aprenda la lección y no olvide; ritual cuyo proceso o resultado final (aún después de la muerte) tiene que saltar a la vista: como texto, teatro y exposición.

La destrucción de los cuerpos durante las diferentes violencias que ha vivido el país pasa siempre por una meditada puesta en escena para potenciar sus signos en escritura. El cuerpo es el espacio gramatical de lo visible y lo legible. El cuerpo es un lugar de inscripción, pero también de *excripción*, expulsión y excreción violenta de sentido. Sentido *excrito*, dice Nancy (Restrepo 2005, 20).

\* \* \*

El arsenal retórico del Barroco incorporó una combinación de formas de lucha contra la iconoclastia protestante: imágenes, sonidos, olores. Espectáculo que no era solo artístico sino también político, pues los sentidos son un botín muy codiciado.<sup>3</sup> Las técnicas de la retórica textual pueden transponerse a la escena y a la imagen para potenciar su eficacia y su capacidad de persuasión. La retórica es una técnica del poder y del discurso; es el paso de la batalla de los cuerpos a la batalla de los signos.<sup>4</sup> En la famosa retórica *Ad Herenium* se insiste en la necesidad de producir imágenes fuertes, que se *adhieran* a la memoria por largo tiempo, para establecer conexiones que sorprendan y construir imágenes *activas*, que no sean corrientes sino «de excepcional belleza o de fealdad singular»; imágenes y procedimientos de la imaginación que serán de especial utilidad para conquistadores y evangelizadores y que, por supuesto, los misioneros en América llevaron a la práctica.<sup>5</sup> Puestas en escena teatrales como las procesiones y los oficios litúrgicos, además de emplear ayudas y técnicas parateatrales como la composición de lugar y las imágenes mnemotécnicas,

---

3 El jesuita Lorenzo Ortiz tiene un título muy didáctico al respecto: *Ver, oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral*, del año 1687 (véase Sebastián 1981, 31).

4 Sor Juana Inés de la Cruz habla de pasar de las armas «corporales» a las armas «intelectivas».

5 En su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Bernal Díaz del Castillo relata un episodio elocuente: para asustar a sus enemigos, Cortés envía al frente del batallón a un soldado con la cara cruzada de cicatrices horribles, tuerto y cojo «Como sois mal agestado, creerán que sois ídolo», le dice (citado en Le Clezio 1992, 33).

buscan impresionar hondamente al nativo con imágenes sobrecogedoras «De los varios modos de fingir ídolos o fantasmas que han de ser recordados».<sup>6</sup>

\* \* \*

Una mirada directa y recíproca se da en situaciones como el *performance* o el *strip-tease*. Aquí las miradas se cruzan y se sostienen (incluso pueden dar lugar a un efecto petrificante, el *efecto Medusa*) abriendo un espacio político para la confrontación no violenta entre el público y el *performer*. Estas relaciones de miradas permiten la circulación de sentido, la «transitividad» en términos de Levinas,<sup>7</sup> o propician el encuentro con el «destino», para Rilke.<sup>8</sup> En su texto «Sobre el teatro de marionetas», Von Kleist refiere la historia de un esgrimista que se enfrenta a un oso amaestrado. Todos los ataques del esgrimista son repelidos fácilmente por el oso. No solamente está en juego la rapidez instintiva del animal sino también otro factor decisivo, la mirada fija:

No era solo que el oso parase mis golpes como el mejor esgrimidor del mundo [...] Con los ojos fijos en los míos, como si en ellos pudiera leerme el alma, estaba allí de pie, la zarpa levantada y pronta, y cuando mis golpes no iban en serio, él no se inmutaba. (1962, 10)

Hay miradas que matan. Hay un tipo de mirada maléfica responsable del «mal de ojo», capaz de llevar enfermedad y muerte:

El ojo del diablo es el *fascinum* (hechizo, encanto); es el que tiene el efecto de detener el movimiento y, literalmente, matar la vida. Es precisamente una de las dimensiones en las que el poder de la mirada se ejerce directamente. (Jacques Lacan citado en Foster 2001, 144)

Benjamin detecta otra mirada muy distinta, aquella que no se sabe bien de qué lugar proviene ni a quién pertenece, que está a la espera de una respuesta. Sentir el aura de un fenómeno es concederle el poder de levantar los ojos. Así sucede cuando nos sentimos observados y alzamos la mirada.

\* \* \*

La repetición no es solamente un problema formal de diseño o reiteración de motivos, sino que se trata de una fuerza que tiene que ver con estructuras y movilizaciones de la historia y de la temporalidad misma. El carácter teatral y repetitivo de la

---

6 Título de uno de los capítulos de un manual para predicadores de 1528 (véase De la Flor 1995, 120).

7 «En su transitividad no-violenta se produce la epifanía misma del rostro» (Levinas 2002, 75).

8 «Esto se llama destino: estar de frente y no más que eso y siempre enfrente» (Rilke 1986, 81).

Windows Live™

Principal Perfil Contactos Correo Fotos Más. MSN.  


Hotmail

Nuevo | Eliminar Correo no deseado | Marcar como - Mover a - |

Messen

Band. entrada ...

Correo no dese...

Borradores (1)

Enviados

Eliminados (54)

Administrar carpetas

Agregar una cuenta  
de correo  
electrónico

Lugares relacionados ,

Hoy

Lista de contactos

Calendario



Responder Responder a todos Reenviar |

## FW: ENTREVISTA PARA CARACOL NOTICIAS TV

From: mcaicedo@caracoltv.com.co

To: restrepojose

Date: Tue, 15 Sep 2009 09:37:21 -0500

Subject: ENTREVISTA PARA CARACOL NOTICIAS TV

Cordial saludo profesor

Mi nombre es Mónica Caicedo, soy periodista de la Unidad de Informes Especiales de Caracol Noticias. Me encuentro trabajando en un informe especial sobre el Performance, por esta razón quisiera hacerle una entrevista para que me hable sobre este tipo de arte, en qué consiste y explicar si el performance atenta contra la vida humana, esto último es una polémica generada a partir de la publicación del video del performance sobre la droga la semana pasada.

Quedo atenta a su pronta respuesta, ya que la entrevista sería entre hoy, mañana o el jueves en la mañana.

Gracias por su colaboración.

**MONICA N. CAICEDO ANGULO**

Periodista

Unidad Investigativa

CARACOL NOTICIAS

Tel: 6 430 430 ext. 5050

Cel: 315-8405416



historia, según Marx, se manifiesta así: los eventos de la historia del mundo suceden dos veces, una vez como tragedia y otra como comedia. En sus palabras:

La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Cuando se disponen a crear algo nuevo, los espíritus del pasado toman prestados los nombres, las consignas de guerra, los ropajes, para representar la escena de la historia universal. (Marx 1974, 23)

La performatividad actoral de los políticos es una especie de eterno retorno de citas y citabilidades; el presidente Chávez hablaba como si fuera Bolívar; Bolívar hablaba como si fuera Napoleón; Napoleón, como un emperador romano, y el emperador romano, como representante de Dios.<sup>9</sup>

\* \* \*

«En el nombre de Dios» es el encabezado más o menos constante de las diferentes constituciones políticas a lo largo de la historia de Colombia: «En el nombre de Dios, autor y legislador del universo» (1821), «En el nombre de Dios, supremo legislador del universo» (1830), «En el nombre de Dios, autor y supremo legislador del universo» (1832), «En el nombre de Dios, Padre, Hijo y Espíritu Santo» (1843), «En el nombre de Dios, legislador del universo y por autoridad del pueblo» (1853), «Bajo la protección de Dios, autor y supremo legislador del universo» (1858), «En nombre y por autoridad del pueblo de los Estados Unidos de Colombia» (1863), y «En el nombre de Dios, fuente suprema de toda autoridad» (1886). Los matices en su redacción dan cuenta de los debates subyacentes acerca de un Estado católico o un Estado laico, y acerca del representante de «Dios» o el representante del «Pueblo».<sup>10</sup> Esta discusión

---

9 Otro representante de Dios sobre la tierra (que no es el Papa), fue Michel Campdessus, tres veces director gerente del Fondo Monetario Internacional (FMI), quien aseguraba que «ese instituto era el instrumento de Dios para la salvación de los pobres». (*El Viejo Topo* 2004, 75). El capitalismo también está fundado en su teatro, y las nuevas formas de capitalismo inventan nuevas teatralidades más rápido, seguramente, que las vanguardias artísticas.

10 Esta dicotomía es apenas una simplificación. En realidad, advertimos un largo *rosario* de perversiones en el sistema de representación. Después del 11 de septiembre de 2001, el presidente Bush confiaba en que su misión estaba avalada e inspirada por las fuerzas del «Bien»: «confío en que Dios hable a través de mí». Cuando le preguntaron al general estadounidense Norman Schwarzkopf si perdonaría a los terroristas, su respuesta fue: «Yo creo que la tarea de perdonarlos corresponde a Dios. La nuestra es simplemente la de promover dicho encuentro». Promotores, intermediarios, agentes, emisarios, representantes legales y divinos... Un gran espectro de representaciones y de tareas asociadas. En el año 2008, el pastor Enrique Gómez, máximo jerarca del Centro Misionero Bethesda, asumió una curul en el Congreso de Colombia, a nombre del partido Colombia Viva (varios de cuyos miembros han sido condenados por paramilitarismo). En una entrevista afirmó: «La política y la ley fueron establecidas por Dios», «El país no necesita de política sino de cristianos». (*El Tiempo* 2008, 1–5). Un aparente representante del pueblo (elegido así en el contrato social de la democracia de representación) es trocado y trucado así por un representante fundamentalista de Dios, que tiene por misión política (de misionero) acabar con el sistema laico de representación que lo eligió.

teológico-política ejemplifica claramente una tesis de Carl Schmitt: la imagen metafísica del mundo corresponde a una forma política y a una particular idea de la representación.<sup>11</sup>

Para la Constitución colombiana actual, de 1991, las primeras discusiones al respecto fueron tan intrincadas y largas que se decidió dejarlas para el final. Al consultar a Gabriel García Márquez sobre el embrollo teológico-político, él sugirió una solución: «En nombre de todos los dioses de Colombia». Pero el llamado panteísta no tuvo acogida. Después de largos debates el preámbulo quedó así: «El pueblo de Colombia, en ejercicio de su poder soberano, representado por sus delegatarios a la Asamblea Nacional Constituyente, invocando la protección de Dios...». El constituyente conservador Mariano Ospina Hernández dejó una constancia: «¡Que Dios nos libre de la tentación de borrar su nombre de la Carta de navegación del pueblo colombiano!» (citado en Alarcón 2011, 112).

«We, the people of the United States» («Nosotros, el pueblo de los Estados Unidos»), así reza el preámbulo de la Constitución de los Estados Unidos de América (1787). Pero, ¿quién es ese «nosotros»? ¿quién es «el pueblo»? ¿Quién, cómo y por qué alguien (en este caso los firmantes del documento) se declara representante de otros y se permite hablar de esta manera? ¿Cuál es la legitimidad y cuál es el mecanismo riguroso y exhaustivo que así lo permitiría? Para Judith Butler, el *nosotros* nunca representa la totalidad del pueblo de forma equitativa y total, en realidad «la soberanía popular consiste entonces en un modo de instituir un pueblo por medio de un acto de auto-designación» (2014, 50). La palabra *pueblo* sería más un *acto de habla* que una realidad concreta, un acto de habla que produce performativamente una pluralidad social diversa y heterogénea. *Nosotros, el pueblo* «parecería ser más bien un acto mágico o, por lo menos, un acto que nos obliga a creer en la naturaleza mágica del performativo» (Butler, 2014 51). Lo performativo del *nosotros* no es solamente el acto de habla de autoproclamarse pueblo; también es el encuentro, aquí y ahora, de cuerpos reales de ciudadanos. Estos encuentros performáticos en lugares y momentos concretos, se manifiestan de formas más o menos reguladas y con alcances políticos de distinto aliento: tomas, ocupas, indignados, primaveras... No todos estos eventos son progresistas; pululan también las performances fascistas que se reclaman como pueblo y aclaman a sus representantes.

\* \* \*

---

11 Carl Schmitt define lo «teológico-político» como la constatación de que detrás de todo secularismo hay un principio teológico. Ya lo había dicho Kierkegaard: «Lo que tenía un aspecto político y creía ser político, un día se descubrirá como movimiento religioso».

Después de Artaud, el teatro se piensa como fin del teatro de «la representación», fin de la política de «la representación», fin de la mimesis (Derrida 1989, 318).<sup>12</sup> Es claro que estos límites no son solo asunto del teatro, pues incumben a la representatividad de la religión, de la política, de la filosofía, del derecho. Todos ellos comparten la supremacía y el carácter público de la palabra, una puesta en escena, una división jerárquica del trabajo, acatamiento de las órdenes del director, un público pasivo, aparatos de visibilidad y difusión mediatizadas...<sup>13</sup> Este modelo de democracia es el de la «democracia representativa», entendida como suplencia y delegación de los derechos y acciones políticas en otros: en el nombre del Padre, en el nombre del Hijo, en el nombre del Espíritu Santo, en el nombre de la patria, en el nombre del partido político, en el nombre de la raza, en nombre de la congregación, en el nombre del equipo...

\* \* \*

El 21 de agosto de 1989, durante el entierro de Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia de Colombia, ocurrieron dos abusos: uno de lenguaje y otro de confianza. Su hijo Juan Manuel, aún estudiante de bachillerato, dijo en el discurso fúnebre:

[...] y quiero pedirle al doctor César Gaviria, *en nombre del pueblo* y en nombre de mi familia, que en sus manos encomendamos las banderas de mi padre, y que cuente con nuestro respaldo para que sea usted el presidente que Colombia quería y necesitaba. Salve usted a Colombia. (Gaviria 1989; énfasis mío)<sup>14</sup>

Y así fue: Gaviria se hizo candidato y luego presidente. Pero, ¿«en nombre del pueblo»? ¿Es esto solamente un abuso de lenguaje? ¿Cuándo se le consultó al «pueblo»? O, mejor, ¿es un abuso de confianza? Está claro que el referendo o la consulta popular no dejan de ser, también, estrategias de los totalitarismos y caudillismos. Aquí se trata de la usurpación de la democracia «representativa», de la crisis de la

---

12 Es importante señalar que el concepto de mimesis no es unívoco (como una simple semejanza), como tampoco lo es la dicotomía presencia /representación (la presencia como transparencia, la representación como fardo de códigos). Sobre esta última relación, Rancière propone una *trenza* que complejiza la noción de representación vinculándola con un vasto campo de maneras de hacer, modos del habla, formas de lo visible y de lo inteligible (2003, 85 y ss).

13 La escena del teatro jurídico incluye: sala de *audiencia*, estrados, graderías para un coro silente, alegatos de los actores, togas reminiscentes de la antigua Roma para los actores principales... Toda una parafernalia de teatro solemne que se presta fácilmente a confusiones de género. De hecho, cuando se implementó el sistema penal acusatorio en Colombia (2005), uno de los primeros detenidos (un delincuente callejero) compareció ante la majestad del juez, quien vestía su toga negra. Después de leerle sus derechos, pregunta el juez si entiende lo que se le ha dicho, a lo que responde el sindicado: «Sí, Padre».

14 Algo similar le dijo Bolívar al general Rondón en la batalla del Pantano de Vargas (1819): «Coronel, ¡Salve usted la patria!». Cita de cita, de cita, de citas que se pierden en el tiempo de las referencialidades.

representación en la vida política. No hay verdadera responsabilidad política porque el representante se unge a sí mismo autorrepresentante, y solo responde a encuestas, sondeos, cálculos de votos, asesorías de imagen, es decir, a la suma de la estetización de la política. Asistimos a una doble fetichización: la del «pueblo», como entidad abstracta e instrumentalizada por todos los populismos, y la de la «voluntad política», como decisiones respaldadas únicamente por el poder autocrático y la soberanía voluntariosa.<sup>15</sup>

Muchos años después, el hijo de Galán recuerda el episodio referido:

Pasamos a la oficina del director del hospital, me senté en el escritorio y empecé a redactar el discurso para mi papá en el que con un final, *improvisado* en el cementerio, sorprendería a mi mamá, a mi familia, pero, sobre todo, a César Gaviria y al país, que en homenaje a su esperanza asesinada terminó eligiéndolo presidente de la República. (Galán 2014; énfasis mío)

Hilos del poder en el teatro de la historia patria, que entre *improvisación* teatral y designios divinos, entre espontaneidad y cinismo, confirman la naturaleza de las dramaturgias políticas. El soberano *improvisa* con la naturalidad que le otorga heredar y ejercer el poder como algo natural. La naturalidad del que cree que *lo que se hereda no se hurta*. La confianza del que se cree representante de la historia y que puede actuar por derecho propio en cualquier *estado de excepción*.

\* \* \*

### La politización de los sentimientos \*

**Gloria Gaitán** La noche del 8 de abril [1948], mi papá tenía la defensa del teniente Cortés; y él cuando tenía un discurso o una defensa no iba por la tarde a trabajar, sino que descansaba, se ponía a leer y se quedaba dormido en la poltrona, y jugaba conmigo. Su descanso era jugar conmigo y les hacía discursos a mis muñecas; no se preparaba; era más un descanso físico. Porque él era un actor, con todas las cualidades de un gran actor, de esos actores ingleses que duran años presentando *Hamlet*, por ejemplo.

---

15 Ernesto Laclau reivindica la importancia del populismo como un modo de construcción de lo político, y lo asocia al concepto polisémico de «significante vacío» (Laclau 2005). Para Enrique Dussel, «pueblo» es una categoría política imprescindible, pese a reconocer su ambigüedad, «pero su ambigüedad no es fruto de un equívoco sino de una inevitable complejidad» (2006, 90). Esta ambigüedad es quizá la misma a la que se refiere Giorgio Agamben: «Todo sucede, pues, como si lo que llamamos pueblo fuera, en realidad, no un sujeto unitario, sino una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos: por una parte, el conjunto Pueblo como cuerpo político integral, por otra, el subconjunto pueblo como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos» (2003, 226). ¿Qué relación habría entre populismo y otras nociones como multitud y comunidad?

\* Fragmento de una entrevista con Gloria Gaitán, hija del asesinado líder Jorge Eliécer Gaitán, en Bogotá, el 20 de noviembre del 2013.

**José Alejandro Restrepo** ¿Esto viene de la formación italiana con Enrico Ferri?

**GG** Mi papá aprendió a impostar la voz y aprendió los ejercicios para ampliar el tórax y hablar con el diafragma y no con la garganta. Se hizo operar los dientes para tener un eco mayor de la voz y una modulación más exacta. Y también los tabiques, y descubrí después por qué. Pero él utilizaba su cuerpo como un Stradivarius, él hacía ejercicio todos los días.

**JAR** ¿Cómo desarrolló esa conciencia del ser actor?

**GG** Esta conciencia era algo que tenían los socialistas y que Mussolini toma también y que después hace toda una mímica de ella, pero era muy distinta de la de mi papá y de la de Ferri. Como en ese momento las defensas públicas tenían tanta importancia, ser un gran orador era fundamental. De hecho, mi padre aprende dos cosas en Italia que fueron básicas en su lucha política. Primero, se especializó en psiquiatría, porque Enrique Ferri obligaba a estudiar el comportamiento del delincuente. Había la discusión sobre si lo biológico era fundamental en las estructuras neuronales, pues tenemos descargas químicas que nos hacen propensos a ser románticos o a ser asesinos. Por otro lado, la oratoria. Inclusive el Partido Socialista tomó de Roma las estructuras de partido, porque si Roma pudo vencer a los bárbaros que iban en hordas, los romanos descubren las legiones, por eso las organizaciones gaitanistas se llaman «legiones».

**JAR** Su padre toma cursos de manejo de la voz, ¿con quién?

**GG** Sí, los tomó en Italia. Llegó con la formación, con la impostación de la voz, porque Ferri, de una manera precursora, planteó lo que hoy Antonio Damasio (que tiene un libro que les recomiendo a todos, *El error de Descartes*) dice categóricamente: «es la emoción la que produce las ideas». Además, mi papá afirmaba que «no existe el libre albedrío; que no actuamos movidos por la razón, sino movidos por el subconsciente».

**JAR** Volviendo atrás, ¿cuál es la conexión entre la entonación de la voz y la movilización de la emoción?

**GG** Él dudó mucho entre ser escultor o abogado, y me parece muy importante eso. Su oficina estaba llena de fotografías de esculturas griegas y romanas. Además, esa es una imagen que utiliza mucho, la de escultor... en el sentido de modelar la conciencia. Para él, el escultor modela la materia. Bueno, en lo que se parece mi papá a Bolívar es que ninguno quería un cambio de gobierno, sino un cambio de sistema. Entonces, mi papá quería acabar con la democracia representativa e instaurar una democracia directa. Decía que no bastaba una reforma constitucional, sino que era necesario cambiar la cultura: es necesaria una cultura participativa y no delegataria, como la que tenemos.

**JAR** Toda esta parafernalia actoral tan importante en Gaitán, ¿era utilizada solamente por él o también por sus contradictores?

**GG** Bueno, había cosas en mi papá... Él desde los once años sabía qué quería hacer. Un día no se podía dormir y mi abuela le pregunta: «Jorgito, ¿qué te pasa?», Y él responde una frase que lo radiografía: «no me puedo dormir, porque los hombres

que vamos a cambiar la historia de este país tenemos mucho que pensar». Él lo que buscaba, gracias a la psiquiatría que aprendió, era que sus discursos politizaran los sentimientos, no solamente la razón. No solo concientizaba sino que trabajaba la politización de los sentimientos.

**JAR** ¿Esto era absolutamente racional, calculado?

**GG** Absolutamente premeditado. Pero independiente de todos esos mecanismos científicos, tenía otras cosas extrañísimas, porque no hay quién haya ido al Teatro Municipal que no me lo contara, entre ellos mi mamá. Mi papá era muy bajito, medía 1,62 m de altura. Cuando llegaba al teatro, la gente lo veía bajito. Pero comenzaba a hablar y la gente lo veía engrandecer hasta tocar esas cortinitas altas en el escenario. Hernando Durán Dussán y Gustavo Balcázar me contaron que ellos habían ido al Teatro Municipal para ver cuál era la magia de Gaitán, por qué la gente salía levitando. Entonces dijo Hernando, que había llevado una libreta de taquigrafía para anotar lo que decía mi papá, que de pronto se despertó y se dio cuenta de que había vuelto confeti la libreta y la estaba botando desde un balcón.

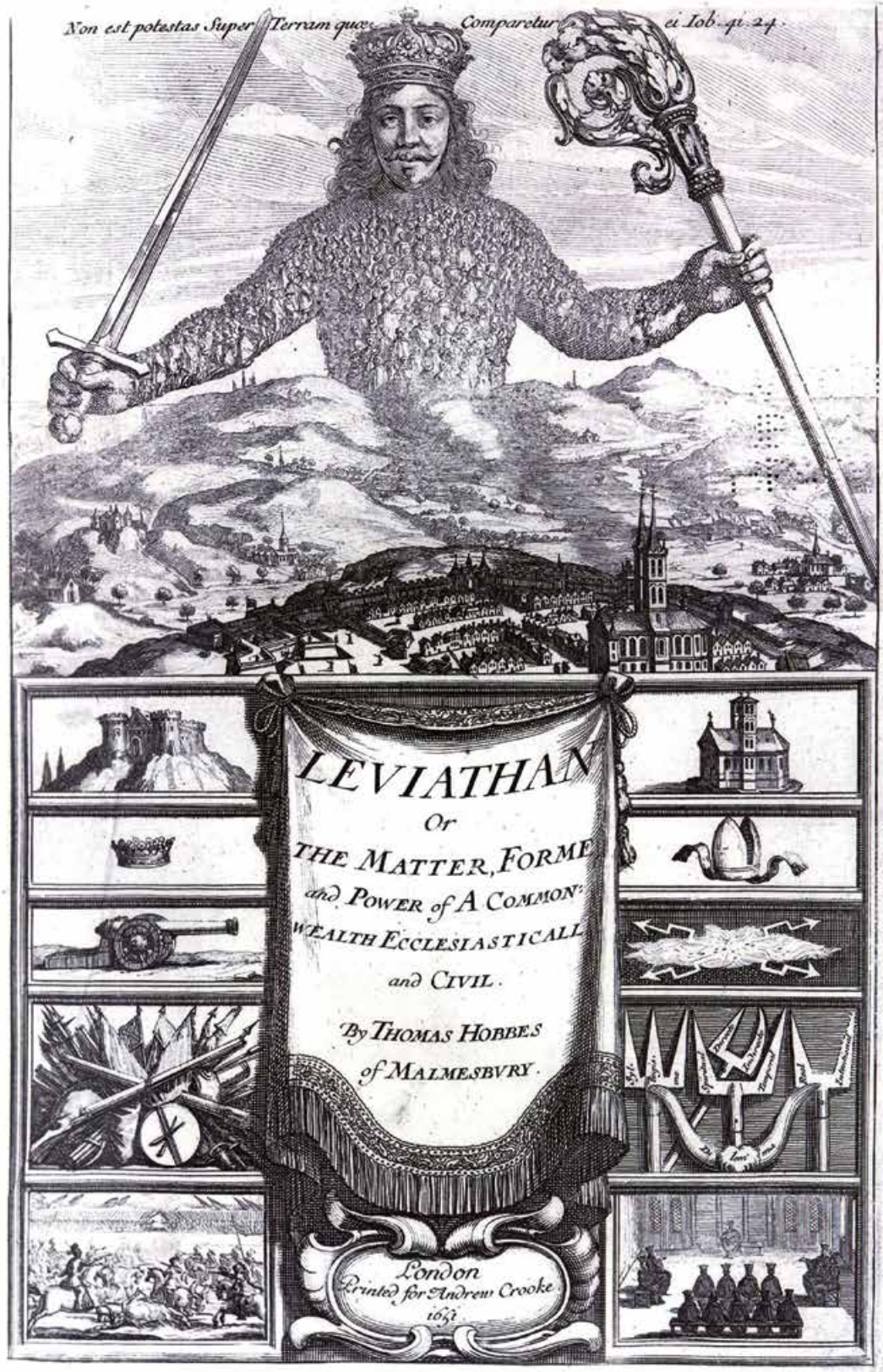
\* \* \*

Como el Leviatán de Hobbes, la democracia es un monstruo marino gigante, compuesto de hombres corrientes: es una multitud que se convierte en una persona única y poderosa cuando los representa y reúne. Este monstruo es a la vez una gran máquina, un autómatas cuya alma es suministrada por el representante de turno. Pero sucede que la representación real es suplantada por un principio (y un efecto) de representación técnico, unas piezas de engranaje del aparato de Estado. En muchos casos, el orden de la representación democrática se invierte autocráticamente: los seguidores son los representantes de la voluntad de los caudillos. Los seguidores representados, siguiendo la metáfora de la arcilla (la mismísima utilizada por Dios para la creación de sus creaturas), son modelados según la voluntad del líder. «Nosotros nos sentimos como artistas a los cuales les ha sido confiada la elevada responsabilidad de formar, partiendo de la masa bruta, la imagen sólida y plena de un pueblo», decía Joseph Goebbels (citado en Lacoë-Labarthe 2002, 77).

En todos los casos, la representación política es, ante todo, representación teatral donde los ciudadanos son figuras (figurines) jurídicas que constituyen el público espectador. Esta pasividad de los representados se parece a la de los espectadores del teatro tradicional descritos por Brecht: sentados todos juntos, adormecidos pero con sueños agitados, con los ojos abiertos pero sin ver, contemplan la escena como embrujados, fascinados, petrificados.

Carlos Jiménez (2008) nos recuerda que dos actores de cine, Reagan y Schwarzenegger, encabezaron la revolución conservadora en EE. UU., y que en ese mismo escenario ocurrieron dos desplazamientos muy sintomáticos y con fuerte tendencia a la imitación en todo el continente: de *pueblo* a *público* y de *ciudadano* a *consumidor*.

Portada del libro *El Leviatán* de Thomas Hobbes. Grabado de Abraham Bosse, 1651. Imagen de dominio público obtenida de Wikimedia Commons.



La dramaturgia del Imperio se renueva vertiginosamente, igual que su arrogancia. En el 2002, Karl Rove, el principal estratega político de George W. Bush y asesor del Tea Party, lo explica así a un periodista:

Somos un Imperio ahora y entonces actuamos. Creamos nuestra propia realidad. Mientras ustedes están estudiando esa realidad, nosotros actuamos de nuevo, creando otras realidades, que también pueden estudiar y así es que las cosas pasan. Nosotros somos los actores de la Historia, y ustedes solamente pueden estudiar lo que nosotros hacemos. (Ciapuscio 2005)

Ellos (para retribuir la utilización mayestática del *nosotros*) son los actores de una obra que llaman Historia. La *realidad* es una construcción, una creación (¿literatura, cine?). Los que estudian esa realidad (periodistas, intelectuales...) siempre están en retardo frente a lo que pasa, lentos y miopes, nunca en sincronía. La creación de otra realidad siempre se ofrece benévolamente, *a posteriori*, a los que quieren interpretarla. Esa es la única tarea que les es permitida mientras *ellos* siguen actuando, siguen escribiendo los guiones (*Non Stop Theatre*).

\* \* \*

En *El culto de los héroes*, Thomas Carlyle sostiene que la Historia es la historia de los grandes hombres. Estamos entonces frente a una gran puesta en escena, una narración de gestas individuales dramáticas y melodramáticas, escenario de guerras y batallas, de buenos y malos, héroes y villanos. La historia precisa de efectos (y *After-effects*) de realidad, requiere de efectos especiales en su dramaturgia; le es necesaria una coherencia del montaje según un tiempo lineal y teleológico, según una lógica de los acontecimientos en presentación, nudo y desenlace (así sea en una post-sincronización de eventos). La historia como un proyecto dramatúrgico y político, tal como Napoleón lo quería: «dirigir monárquicamente la energía de los recuerdos» (Debord 1999, 103).

¿Pero será esta la Historia, o solo se trata de la *escritura* de la Historia? ¿O una versión infocomercial estilo *History Channel*?<sup>17</sup> Umberto Eco se pregunta por qué pensamos que la vida se parece más a *Los tres mosqueteros* que al *Ulises* de Joyce

---

17 *History Channel Latin America* hizo la producción de *Unidos por la historia* (2010) apoyado económicamente por la marca Colombia es Pasión y por el Ministerio de Relaciones Exteriores (véase Orozco 2013). En el 2013, realizó el programa «El gran Colombiano», donde por votación se elegía al colombiano más representativo, en este caso, el presidente Álvaro Uribe Vélez. El programa homólogo de esta cadena en Estados Unidos había elegido a Ronald Reagan. El portal *Confidencial Colombia* (2013) reveló que uno de los socios del canal era News Corporation, en cuya junta directiva figuraba casualmente el ganador, Álvaro Uribe. Esta es la Historia escrita por las corporaciones. La Historia como entretenimiento ideológico. La Historia como infocomercial. «Los infocomerciales de éxito requieren de expertos en *marketing* de contenidos que conocen perfectamente la psicología de la venta y los principales conectores con la mente, tal que se genere una acción de compra», dice un experto en mercadotecnia (Yuvalia 2014).



(Eco 1984, 222). ¿Por qué pensamos la Historia como una producción hollywoodense y no como una película de Tziga Vertov, por ejemplo? También Borges tenía sus sospechas: a su parecer, lo que creemos historia, «con notable influjo de Cecil B. de Mille», no es sino periodismo. «Yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa, y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas», dice Borges (1960, 166).

La Historia no solo la escriben los vencedores sino que la han escrito según modelos literarios, primero, y cinematográficos posteriormente. También nos quieren mostrar la vida y la muerte como un ejercicio de teatro y de representación, con un director, guion y actores.<sup>18</sup>

\* \* \*

Para el nacionalsocialismo hitleriano, el arte y la propaganda deben congregarse las multitudes, y para esto han de apelar al sentimiento y no a la razón. Esta es la estetización de la política que se canaliza en los espectáculos masivos, monumentalismos en obras públicas y arte, movilización de masas y embriaguez colectiva alrededor de ídolos (música, deporte, arte...). Deleuze se refiere al *catolicismo del cine* (1985, 222) como ese relevo técnico en la canalización y manipulación de las experiencias sinestésicas después de la catedral católica. Religión y cine también comparten el acto de fe (ver para creer) y la movilización de emociones (la sociedad del espectáculo como reconstrucción de la ilusión religiosa). Parafraseando a Feuerbach, diríamos que el colmo de lo ilusorio es el colmo de lo sagrado. No es casual que tanto la Revolución rusa como el nacionalsocialismo alemán lucharan por hacer de la industria cinematográfica una empresa ideológica de Estado. Religión y revolución saben de movilización de masas. Lenin comprendió que el cine era la más masiva de todas las artes, y, por tanto, su control y censura demandaban más energía que la literatura o el teatro. El cine y la radio fueron herramientas esenciales para el gigantesco laboratorio social soviético. Trotsky publicó en 1923, en el periódico *Pravda*, un ensayo titulado, «Vodka, la iglesia y el cine», donde se promueve al cine como la más democrática forma teatral, e invita a implementarlo en el lugar de la iglesia y de la taberna. «No se puede acabar con viejas creencias pero se pueden suplantar con nuevas formas de vida, diversión, teatro. Este [el cine] es un instrumento que debemos apropiarnos a toda costa» (véase Spira 2008, 185).

\* \* \*

---

18 Durante la misa por la muerte del actor de teatro y televisión Alberto Valdiri (21 diciembre 2014), el sacerdote católico en su sermón explicó a la congregación: «Dios nos hace *casting* para realizar el papel de la vida. Podemos escoger, armar los parlamentos. Si lo hacemos bien ganamos la vida eterna. Si no, perdemos el papel de la vida».

Guy Debord habla de *la transformación policial de la percepción*. Se trata de la concreción del capitalismo en imagen en su aspiración permanente a convertirse en espectáculo, en una reconstrucción de la ilusión religiosa. En el caso del capitalismo contemporáneo, como en la época del nacionalsocialismo, se moviliza toda una serie de pasiones colectivas, de espíritu gregario, de espíritu de cuerpo, de identificaciones y empatías. Y ellos derivan en pseudoconceptos potencialmente fascistas, como equipo, partido político, patria o raza, entre otros. Todos los espectáculos multitudinarios tienen una puesta en escena audiovisual, un *sensorium*, una cualidad sensorial capaz de *fascinar*. «La técnica de la hipnosis no sería más que un efecto de esta técnica fascinadora en la que el espanto desembocaría en la obediencia de la víctima, o, como mínimo, volvería a sumirla en comportamientos infantiles, catalépticos, pasivos, subyugados» (Quignard 2005, 87).

Algunos autores se han referido al proyecto hitleriano como un proyecto fundamentalmente teatral. Una superproducción. Lacoue-Labarthe lo llama el *nacionalesteticismo*: un teatro fundamentado en conmover al público, en buscar la identificación con los héroes, en propiciar experiencias mágicas y no críticas, discursos moralizantes y «con actores cercanos al párroco», como decía Benjamín (1999, 27). Esta función identificatoria se vale de imágenes, símbolos, figuras y relatos heroicos. Para el fascismo, los recursos teatrales y la teatralidad son herramientas conscientes. Por eso necesitaba a su servicio de grandes escenógrafos y arquitectos (Albert Speer), escultores (Arno Breker) y cineastas (Leni Riefenstahl). En aras de la eficacia, la escultura es preferible a la pintura; las avenidas y los grandes espacios públicos son mejores que las salas de exposición. Es ahí, en las calles, donde se logra cristalizar todo el sentido teatral del espectáculo monumental, una concreción del *arte total*. Obra de arte total, no solo en términos estéticos sino también en cuanto a movilización de fuerzas míticas para lograr la totalización política, el totalitarismo en la identificación.

Aquí también los personajes y sus papeles son fundamentales. Bertolt Brecht reseña que Hitler había tomado lecciones de actuación con Basil, un reconocido actor en Múnich: dicción y emisión de voz, silencios y manejo de tensiones, técnicas para caminar en la escena según la circunstancia y según la necesidad, ya sea majestuosa o despreocupadamente, qué hacer con las manos y brazos, y otras técnicas y lenguajes representacionales (Brecht 1970, 160).

\*\*\*

Barthes escribe en 1955, sobre el vestuario de *La Madre* de Bertolt Brecht:

Escénicamente no se significa (significar: señalar e imponer) el desgaste de una prenda sacando a escena una prenda realmente usada. Para manifestarse, el desgaste debe ser *augmentado* [...] dotado de una especie de dimensión épica: el buen signo siempre debe ser el fruto de una elección y de una acentuación. Brecht ha dado el detalle de las operaciones necesarias para la construcción del signo del

desgaste: su inteligencia, su minuciosidad, su paciencia, son de lo más notable (tratamiento de la prenda con cloro, quema del color, frotación con navaja, maculación por medio de ceras, lacas, ácidos grasos, agujeros, remiendos). (1983, 73)

Veinte años después, parece pensar diferente y escribe:

Brecht hacía poner trapos mojados en la cesta de la actriz. Para que su cadera tuviese el movimiento justo, el de la lavandera alienada. Esto está muy bien, pero también es estúpido, ¿no?, pues lo que pesa en la cesta no son los trapos, es el tiempo, es la historia, y ese peso, ¿cómo representarlo? Es imposible representar lo político: este se resiste a toda copia, por más que uno se afane en hacerla cada vez más verosímil. En contra de la creencia inveterada de todas las artes socialistas, donde comienza lo político cesa la imitación. (Barthes 1992, 164)

Ni vestido, ni desvestido. Tampoco el desnudo es el grado cero de la representación. Todas sus variantes están cargadas y signadas ideológicamente: el desnudo artístico / edénico, el desnudo naturista / buen-salvaje, el desnudo erótico / pornográfico, el desnudo activista / performance, el desnudo tortura / terror, el desnudo anatomía / fisiología...

\*\*\*

La propaganda política parte del supuesto de que para ser popular es necesario adaptarse a la capacidad intelectual del menos inteligente. Entre mayor sea la muchedumbre, menor el nivel que se exige. Dada la marcada tendencia al olvido de las masas es menester, entonces, limitarse a unos pocos puntos ojalá en forma de gritos de combate: «quien quiera ganarse a la masa tiene que conocer la llave que abra la puerta de su corazón» (Hitler c.a.1936).<sup>19</sup> La emoción colectiva es un rasgo esencial de todo proyecto populista; la emoción que *fascina*, el contagio *fascinante*. Para el grandioso desfile de Núremberg de 1936, Hitler indicó que debería «ejecutarse exactamente con la misma solemnidad y ceremonia que la misa católica» (Adam 1992, 82).

---

19 De manera similar, decía Donald Rumsfeld, Secretario de Defensa de Estados Unidos, en plena guerra de Irak (2006): «Más de la mitad de esta contienda se está produciendo en el campo de batalla de los medios de comunicación; estamos en una batalla de medios de comunicación y en una carrera por ganarnos las mentes y los corazones». En un video institucional del año 2015, el gobierno del presidente Rafael Correa explica que lo que se da en llamar *dictadura*, en su caso es lo que *dicta* el corazón. El *jingle* dice así: «Si esto es una dictadura nos estuvieron engañando; hasta hace poco yo creía que un dictador era un tirano. Yo lo que veo en las calles es un país que está cambiando, veo escuelas por todas partes y menos niños trabajando. Si esto es una dictadura es porque el corazón les está dictando. [...] Si esto fuera una dictadura sería la dictadura del amor, la dictadura del pueblo, patria y revolución, la del progreso y la educación. Si eso es una dictadura es porque el corazón les está dictando. [...] Si eso es una dictadura... un aplauso para el corazón que amor está dictando» (Somos Más Ecuador 2015).

Hay una profunda filiación entre lo teológico y lo político como problemas de teatro y de representación. Ambos operan en una escena de jerarquías verticales, representantes que mediatizan la experiencia directa, libretos que se deben seguir y público pasivo. Así como el poder puede analizarse desde los postulados del teatro, el Estado podría verse en consecuencia como una escenografía de cartón-paja.

## Referencias

- Adam, Peter. 1992. *El arte del Tercer Reich*. Barcelona: Tusquets.
- Agamben, Giorgio. 2003. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Alarcón, Óscar. 2011. *La cara oculta de la Constitución*. Bogotá: Planeta.
- Barthes, Roland. 1983. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix-Barral.
- Barthes, Roland. 1992. *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila.
- Benjamin, Walter. 1999. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Borges, Jorge Luis. 1960. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza Emecé.
- Brecht, Bertolt. 1970. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Butler, Judith, et. al. 2014. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Calasso, Roberto. 2000. *La ruina de Kasch*. Barcelona: Anagrama.
- Ciapuscio, Héctor. 2005. «El poder y la verdad», en: *Río Negro on line*. Río Negro, Argentina. Disponible en: <<http://www1.rionegro.com.ar/arch200507/04/o04n02.php>>, consultado el 25 de junio del 2015.
- Clézio, Jean-Marie Gustave Le. 1992. *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Confidencial Colombia*. 2013. «La relación de Uribe con History Channel», en: *Confidencialcolombia.com*, entrada del 29 de junio (material eliminado de la página; una versión recuperada está disponible en: <<http://stolpkin.net/spip.php?article1301>>, consultado el 12 de junio del 2015.
- Debord, Guy. 1999. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'image temps*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques. 2004. *Surtout pas de journalistes!* Paris: L'Herne.
- Derrida, Jacques. 2013. *Artes de lo visible*. Valencia: Ellago.
- Dussel, Enrique. 2006. *20 Tesis de política*. México: Siglo XXI.
- Eco, Umberto. 1984. *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Eco, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- El Tiempo*. 2008. «Pastor dice que echará al diablo de curul en Senado», 30 de marzo, Redacción política. Disponible en: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2878922>>, consultado el 12 de junio del 2015.

- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Flor, Fernando de la. 1995. *Emblemas*. Madrid: Alianza.
- Galán, Juan Manuel. 2014. «El día que mataron a mi papá, Luis Carlos Galán», en: *Soho*, junio 20, Disponible en: <<http://www.soho.com.co/testimonio/articulo/el-dia-que-mataron-mi-papa-luis-carlos-galan/34736>>, consultado el 24 de mayo del 2015.
- Genet, Jean. 1979. *Le Funambule. Oeuvres completes*. Paris: Gallimard.
- Hitler, Adolf. c.a.1936. *Mi lucha*. Alberto Saldivar P. (trad). Buenos Aires: Luz Ediciones Modernas.
- Jiménez, Carlos. 2008. «Elecciones en el teatro político americano», en: *Contraesfera*, entrada del 1º de diciembre. Disponible en: <<https://contraesfera.wordpress.com/2008/12/01/elecciones-en-el-teatro-politico-americano>>, consultado el 24 de mayo del 2015.
- Kleist, Heinrich von. 1962. «Sobre el teatro de marionetas», en: *Revista Eco*, n.º 27, julio. Antonio de Zubiaurre (trad.). Bogotá.
- Laclau, Ernesto. 2005. *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe. 2002. *La ficción de lo político. Heidegger, el arte y la política*. Madrid: Arena Libros.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe y Jean-Luc Nancy. 2013. *Scene*. Paris: Christian Bourgois.
- Levinas, Emmanuel. 1977. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Marx, Karl. 1974. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Medellín: Oveja Negra.
- Orozco, Cecilia. 2013. «La historia de History Channel y su gran colombiano», en: *El Espectador*, 2 de julio. Disponible en: <<http://www.elespectador.com/opinion/historia-de-history-channel-y-su-gran-colombiano-columna-431335>>, consultado el 24 de junio del 2015.
- Quignard, Pascal. 2005. *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula.
- Rancière, Jacques. 2003. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique.
- Restrepo, José Alejandro. 2005. *Cuerpo gramatical*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Riera, Miguel. 2004. *Idolatría en estado puro*, en: *Revista El Viejo Topo*, n.º 194, junio. Barcelona.
- Rilke, Rainer Maria. 1986. *Elegías de Duino. Octava elegía*. Caracas: Monte Ávila.
- Sebastián, Santiago. 1981. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza.
- Somos más Ecuador. 2015. «Si esta fuera una dictadura», en: *Youtube.com*, disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=sTuiHAYdAi4>>, consultado el 24 de junio del 2015.
- Spira, Andrew. 2008. *The Avant-garde Icon*. London: Lund Humphries.
- Weber, Samuel. 2004. *Theatricality as medium*. New York: Fordham University Press.
- Yuvalía. 2014. «Los infocomerciales en TV son la mejor escuela de ventas», en: *Yuvalía.com* entrada del blog de 14 de septiembre. Alicante, España.

# CONCEPTOS, FORMAS Y CONTEXTOS: ACTIVISMO POLÍTICO Y PERFORMANCE

Álvaro Villalobos

▼ Álvaro Villalobos, *Exploración. Bate-papo na cama*, 2013. Encuentro Hemisférico de Performance, Praça da República, São Paulo. Foto: archivo del artista.



**BUSCO  
PENSAMENTOS**



**BATE-PAPO NA CAMA**



## Conocimiento nómada

Lejos de querer iniciar o concluir con una definición precisa sobre la performance en este escrito, ni mucho menos enmarcar en un texto el abanico de posibilidades que existe para entenderla, pretendo, en esta ocasión, seguir la pauta trazada por la observación de algunas acciones que son de mi interés como artista con experiencia en su práctica. Para generar mis obras suelo desplazarme vagamente reconociendo los sucesos que conforman su historia, siempre con el ánimo de establecer relaciones entre las situaciones conceptuales, formales y contextuales que le dan lugar. A esa serie de relaciones quisiera referirme a continuación.

Existen diversas publicaciones con infinidad de términos que ayudan a definir esta práctica; además, bastante ha pasado desde que aparecieron sistematizadas las primeras performances en catálogos, manifiestos, notas periodísticas, entrevistas y testimonios. Y, sin embargo, después de muchas acciones, declaraciones de principios, videos, registros sonoros y fotográficos, festivales y exhibiciones en todo el mundo, las ideas sobre lo que puede entenderse como performance continúan transformándose. Las interpretaciones, exégesis y deliberaciones sobre su conformación son cada vez menos necesarias debido a su mutación continua. E incluso así, hay que pensar que se trata de un nuevo arte viejo, de conformación moderna, y que los cambios, fluctuaciones y novedades registrados en su ámbito de operación obligan a nuestras lecturas e interpretaciones ser acordes con las dinámicas de acción y movimiento que lo han delimitado en diferentes épocas. La misma condición formal propia del arte efímero de la acción localiza la performance en el ambiente del conocimiento móvil, nómada y viajero que obliga a los interesados a componer y recomponer su extenso *collage* de posibilidades, para crear una enunciación que se pueda adecuar a cualquier circunstancia. La performance es un apartado ágil y dinámico del arte que confronta al público, a los artistas y a las instituciones, motivándolos a que fabriquen conceptos y descripciones activas y laboriosas sobre los diferentes modos que adopta. Su condición de inestabilidad obliga a modificar las apreciaciones y a localizarlas como pensamiento artístico y a reconocer el carácter libre y especulativo que lo nutre.

Modelaré entonces algunas ideas con el ánimo de entender el desarrollo de situaciones específicas de la performance en las artes visuales, haciendo énfasis en contenidos que emerjen de hechos sociales y políticos como la violencia de género o las desapariciones forzadas permitidas por los gobiernos; hechos que se están dando actualmente en México y nos conciernen a muchos. Pero antes de entrar de lleno en el tema, acepto lo reiterativo de mis argumentos, en la mayoría de los casos fragmentarios, producto del constante roce entre las metodologías que utilizo para la investigación, y que, idealmente, puedan llevarme a producir obras y escritos.

Estos escritos contrastan con las disposiciones formales de las performances debido a que aparentemente se dan como hechos cerrados correspondientes a teorías específicas, mientras que la ejecución performativa siempre sucede en ambientes conceptuales intempestivos, proclives a que ocurran cambios durante



Álvaro Villalobos, *Caja negra*, 2009. Ayuno de 40 horas continuas. Encuentro Hemisférico de Performance 2009. Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá. Foto: archivo del artista



la presentación de las obras, algo que vemos ejemplificado en trabajos recientes de las artistas mexicanas Lorena Wolfffer, destacada en el ámbito nacional e internacional por sus desarrollos artísticos en torno a la violencia de género en México;<sup>1</sup> y en *Lavandera lava la bandera* (2014), de Edith López Ovalle, líder del colectivo H.I.J.O.S México y activista en torno a las desapariciones forzadas que viene sufriendo este país desde hace varias décadas.<sup>2</sup> Lo mismo ilustraré más adelante con dos obras personales en las que trabajé sobre problemas políticos de fácil entendimiento para el público, independientes de la aceptación o reprobación de los hechos, como la indigencia y las muertes violentas de civiles, que luego aparecen en fosas comunes.

Las ideas expuestas en adelante se fundamentan en el carácter híbrido y sincrético del ambiente sociocultural actual, también producto de la altermodernidad que

---

1 Lorena Wolfffer (1971- ) es artista y activista cultural con trabajos importantes sobre problemas políticos como el machismo aberrante y la violencia de género, ejemplificada en el denominado caso de las muertas de Juárez, que involucró asesinatos, violaciones, desapariciones forzadas y atentados contra los derechos fundamentales de la población civil, principalmente del sexo femenino.

2 Edith López Ovalle (1983- ), artista visual con importante historia de militancia política y activismo que exige la presentación de los desaparecidos en los casos conflictivos en los que el gobierno mexicano ha sido directamente responsable, tales como el conocido genocidio estudiantil en 1968 en la Plaza de Tlatelolco (que llevó al exilio de su madre en Cuba), y como la desaparición violenta de más de 43 estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa en el estado de Guerrero, en el 2014.

atraviesa el pensamiento contemporáneo, en el sentido de la mezcla de tradiciones, dogmas, comportamientos y filosofías. Algo que hoy por hoy no representa ninguna novedad pero que sí vale la pena señalar, porque en este modo aleatorio de vivir y de pensar se modela el carácter de la performance, nutrido por diferentes fuentes de conocimientos en continuo movimiento. Ese carácter móvil del pensamiento es necesario para trabajar en la conjunción de postulados, textos y acciones en las que un investigador elige dispositivos útiles para entablar relaciones con su objeto de estudio y con los contextos donde se desarrolla la performance, sean estos parte o no de los cánones artísticos o teóricos que la sustentan.

### **Relativización**

La relativización se asume como un método para producir y entender la performance, como una técnica, y en el mejor de los casos, como una poética (en el sentido de la creación de pensamientos y variables) y no como una estratificación fija. Como ejemplo, vale la pena decir, aunque en los sectores académicos y en circuitos de legitimación esto pueda estar sobreentendido, que el intercambio de posición y de roles entre público y artistas —es decir, que el público se pueda convertir en creador y el artista en público receptor— es la base para generar nuevas posibilidades de creación. Así como los conceptos que sustentan las obras son cambiantes y aleatorios porque el sentido del flujo de la comunicación pueden variar en la performance; es decir, su poder fluctuante sirve tanto para cambiar la dirección hacia donde van los conceptos, como para crear coresponsabilidad sobre ellos, alterando, por supuesto, los órdenes del entendimiento. En este caso, cuando el público se compromete con el contenido de la obra y se siente parte de ella, se hace responsable de la ejecución y de las críticas a la acción, como lo veremos más adelante.

Los artífices, creadores y perceptores están obligados hoy a continuar estudiando e investigando constantemente sobre los procedimientos de proyección y producción artística; incluso pequeños cambios registrados en la recepción influyen en gran parte de las visiones del mundo y en las renovaciones en las que se ejercitan los productores de este tipo de conocimiento. El público de la performance, ávido de entender sus características y sus modos de presentación, debe ir a la par del artista en su formación como observador, ya que se trata de un arte basado en experiencias vivenciales no solo del artista sino también, precisamente, del receptor; experiencias generalmente mediadas por imaginarios compartidos en contextos específicos, los cuales generan correspondencias mutuas que ayudan a comprender este tipo de obra de arte, sobre todo, en la misma movilidad con que se concibe y se presenta.<sup>3</sup>

---

3 La interacción entre la intención del autor de la obra y el receptor de la misma ha sido suficientemente desarrollada por Hans-Thies Lehmann en su libro sobre el teatro posdramático (2002), en el que pone de presente cómo lo performativo ha influido sobre las demás artes (literatura, teatro, música, por citar algunas) ayudándoles a representar menos y a buscar una presentación más directa.

### Humano demasiado humano

Los lenguajes directos y menos representacionales utilizados por la performance pueden entenderse básicamente como un tipo de comunicación que se establece por la diferencia entre el símbolo de una idea preconcebida (o una situación previa que genera cierta imagen o ícono), y la presentación de la existencia —en este caso, entendida esta como la vida presente y la experiencia directa de lo reconocible, al modo en que en la energía vital intervienen factores de inmediatez, azar e indeterminación que fluyen sin cesar—. La performance se constituye en una exploración continua del universo simbólico del sujeto cuyos resultados son elevados a categoría artística.

Se dice que la creación en este arte no se refiere a una copia mimética del mundo sino a una manera real de verlo y, por lo tanto, a una *creación* del mismo. «Los signos que generan símbolos en la comunicación no se reducen sino que se multiplican» (Lehmann 2010). Dado que la capacidad humana para generar símbolos de acuerdo con las experiencias del sujeto va en aumento, las grandes cantidades de información que circulan libremente en torno a las diversas situaciones de la vida obligan a la consecución de más espacios de pensamiento que puedan abstraerse, concretarse y sintetizarse en ideas y obras.

En la performance se enfatizan demarcaciones entre teorías de la comunicación porque, en términos del lenguaje, la denominación de esta disciplina proviene de allí; pero, en ese mismo sentido, hay que reconocer que la creación en la performance no se refiere a una ficción que tiene lugar únicamente en la mente, ni a una simulación de la realidad, sino al carácter presentacional de una situación que implica otra acción y muchas reacciones con las que el discurso se puede reducir o ampliar. Santiago Tarancón, aludiendo a Grotowski en relación al teatro, denominó este proceso crear «en función de un espacio referido a los hechos basados en la simplicidad en que los seres humanos hablamos y nos movemos» (2006, 105).

Un ejemplo de estas determinaciones es la obra de Lorena Wolffer *Mírame a los ojos* (2013), consistente en una serie de acciones desarrolladas en la Plaza de la Constitución Mexicana, el Centro Cultural Manuel Gómez Morín de Querétaro y la Universidad Autónoma de Monterrey, en Nuevo León. En ella, Wolffer incorporó testimonios de mujeres sobre la violencia de género a un gesto cuyo objetivo principal era transportar las identidades de las participantes al terreno de lo visible e inteligible. Como la denominó la artista, fue una experiencia colectiva de enunciación, conformada a lo largo de varias etapas a través de las voces directas de las participantes, que brindó la oportunidad para que las transeúntes en la calle se manifestaran abiertamente sobre los problemas de la mujer en la sociedad machista. Sus voces revelaron vidas, placeres y sufrimientos. Durante la acción, las participantes conversaron por igual con el público presente y con profesionales especialistas sobre los asuntos que las aquejaban. Finalmente se presentó una serie con fotografías de las mujeres y sus testimonios en el museo Ex-Teresa Arte Actual, en instalaciones del sistema colectivo



Álvaro Villalobos, *La caja negra o el espacio de Iván*, 2004. Acción con niños indigentes en la Alameda, México D.F. Foto: archivo del artista.

de transporte del D.F. y en el Museo de la Mujer de Costa Rica.<sup>4</sup> El proyecto, además de lograr gran relevancia, evidenció la necesidad de incorporar a los procesos de creación artística cada vez más a sectores de la sociedad que no provengan del ámbito artístico y cultural.

### **El cuerpo social**

A partir de las intersecciones y contactos entre autores y receptores deben surgir los parámetros de comprensión de la obra. En este tipo de arte el orden de la representación se está disolviendo cada vez más, debido, en cierta medida, a las infinitas posibilidades de vivirlo. Para ilustrar este asunto podemos pensar también en la debatida performance de Tania Bruguera durante el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, realizada en 2009 en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, un caso en el que la obra creció y se fortaleció (o se redujo), a efecto de los comentarios de una gran cantidad de personas que

---

4 Las tomas fotográficas exhibidas en la obra fueron realizadas por Guillermina Navarro. Otras generalidades del proyecto pueden consultarse en el sitio web de Museo de las Mujeres (2014).

se manifestaron por varios medios a favor y en contra. Algunos se ofendieron por el hecho de que Bruguera incluyera la distribución de cocaína entre miembros del público como parte de la performance, como si les hubieran metido el dedo en la llaga; o quizás porque aludía a la doble moral de muchos sujetos involucrados en este flagelo. Otros sencillamente entendimos la correlación de la obra con algo muy sencillo que la antropología social denomina «trabajar con los usos y las costumbres de comunidades específicas». Las bases conceptuales salieron de la artista y se desplazaron hacia sensibilidades externas del lugar, característica que al menos se pudo ver en los comportamientos y reacciones del público.<sup>5</sup>

En el plano de la comunicación, lo performativo se basa en convertir las vivencias ocurridas cotidianamente en una presentación que transforme sus contenidos en significados y significantes a la vez; se nutre al connotar las vivencias, señalarlas y enfatizarlas para que otros las hagan suyas, las personifiquen y las vivan. La labor del performer en este caso reside en la capacidad para orientar la atención del receptor, quien además debe esforzarse en su entendimiento para que coincida con sus propios pensamientos y acciones. Formalmente, este es uno de los principales factores que tipifican la performance: se trata de la habilidad de su gestor para modular los elementos conceptuales, formales y contextuales que tiene a su disposición, incluso para jugar con lo inesperado de una situación, para lo cual debe improvisar y trabajar tanto con su propia realidad como con las del público: hacer posible el modelado de las energías presentes, ser efectivo en su relación con los demás, manejar el tiempo, el espacio y los conceptos en los que se ejecuta la acción o, usando la expresión de Nietzsche, encargarse de lo «humano demasiado humano».

Durante mucho tiempo la performance fue apenas un medio para explorar el cuerpo, para estudiar sus dimensiones físicas y su poder creador, especialmente si revisamos los capítulos históricos del *body art*.<sup>6</sup> El también denominado *body performance* destacó el intimismo autobiográfico, visto por ejemplo en el reconocido caso de la artista inglesa Tracey Emin (1963– ), quien además inspiró a artistas mexicanas como María Eugenia Chelet (1948– ), entre otras representantes de la antropometría personal;<sup>7</sup> línea de trabajo en la que el creador expresa y comunica infinidad de

5 A mi juicio, sin pensar en la magnitud conceptual de la pieza y reduciéndola a lo material, quizás lo deplorable no estuvo en el uso del narcótico sino en la mala calidad del mismo; fallaron sus asesores porque, a decir de muchos, en Colombia se produce el mejor tipo de ese estupefaciente.

6 Amplía es la lista de referencias al tema desde sus primeras sistematizaciones; por ejemplo, desde el libro *Performance: Live Art, 1909 to the Present* (Goldberg 1979), hasta la compilación de ensayos críticos, documentos, manifiestos, entrevistas y fotografías que realizaron Tracey Warr y Amelia Jones a comienzos del presente siglo para la editorial Phaidon con el título: *The Artist's Body*. En ambos textos el cuerpo se presenta como el principal móvil de la creación artística.

7 Entre diciembre de 2012 y febrero de 2013 María Eugenia Chellet presentó en el Museo Ex-Teresa Arte Actual una retrospectiva autobiográfica que incluía registros de performances en videos, fotografías y arte objeto denominada «Bonita hasta la muerte»; un recorrido de más de veinte años de trabajo artístico sobre experiencias motivacionales de tono personal.

sentimientos convertidos en «mundologías» que generan reacciones de aceptación o repudio. Ahora el campo de acción de la performance es más extenso. Aunque tampoco se trata de ninguna novedad, su terreno activo se ha expandido a la exploración de otros cuerpos, prolongándose al espacio de los conglomerados sociales, al *cuerpo social*.

### Situaciones políticas

Algunos artistas han planteado en sus performances situaciones colectivas, en las que puedan verse comprometidos sectores más amplios y complejos de la sociedad, con temas que trascienden los aspectos psicológicos del plano personal del autor. La lista de creadores que enfatizan este tópico es larga, sin embargo, puedo sugerir una revisión de la obra *The Tijuana projection*, del polaco Krzysztof Wodiczko (1943- ), que significó un importante acontecimiento dentro del programa In Site 2000, del Centro Cultural de Tijuana. Por medio de una performance compleja reproducida en video, Wodiczko ventiló graves problemas civiles, al proyectar sobre un edificio público las caras con la voz delatora y directa de algunas trabajadoras de las maquiladoras de la frontera entre México y Estados Unidos dando testimonio de violaciones a sus derechos fundamentales por parte de jefes y empleadores. Estas personas denunciaron con sus propias voces (corriendo el riesgo de perder su empleo, mas no su dignidad) que habían sufrido constantes abusos o acosos sexuales por parte de sus patrones. Conocer esto, y reaccionar, implica pensar en lo político y su trascendencia en los pensamientos y los comportamientos de la población en el sentido amplio del término.

Como es natural, la realidad conlleva preocupaciones por los modos de comportamiento en los que se ve involucrada la colectividad, y dentro de estas inquietudes se encuentra lo político, entendido como una acción metódica inscrita en modelos gubernamentales que plantean estratégicamente dirigir las estructuras sociales por medio de una u otra doctrina. Para posicionarse críticamente, uno de los pasos más importantes registrados en la historia de la performance fue, justamente, el viraje que dio desde lo ritual hacia una concepción política y de compromiso social. Los artistas que trabajan lo político deben concebir la performance como una situación de compromiso eminentemente crítico con el estado político del colectivo social.

En términos generales, la política consiste en el manejo de los asuntos que conciernen a la gobernabilidad, no solo a nivel personal sino también público, y a las prácticas que implican diversos factores comunitarios que afectan a una población en diferentes niveles. Para comprender situaciones básicas del acto creativo en relación con lo político hay que analizar entonces los modos de pensamiento que conforman el universo simbólico personal y subjetivo, para compararlos con los factores colectivos que constituyen las bases de las relaciones sociales. Es decir, hay que ver el sentido en el que lo personal opera en función de lo colectivo y viceversa. Maurice Merleau-Ponty (1993), en sus teorías sobre la fenomenología de la percepción, relaciona lo personal en función de lo colectivo con el espacio próximo fenoménico, puntualizando

▼ Álvaro Villalobos, *Mientras todos comen*, 2013. Performance en la Plaza de Santo Domingo, México D.F..  
Foto: archivo del artista.





que hay una expansión lógica de lo inmediato y del lugar más cercano del espacio, donde se concibe el desplazamiento del cuerpo para establecer relaciones sociales.

### **La fuerza de la costumbre**

En un capítulo del libro *Sincretismo y arte contemporáneo latinoamericano*, refiriéndome a la fuerza de la costumbre convertida en ley, utilicé el fundamento de los estudios sociológicos de Pierre Bourdieu donde el *habitus* es un modo de sentir, pensar y actuar del sujeto localizado en función de lo social. Bourdieu presenta un tipo de sujeto cuyo comportamiento tiende naturalmente a rebasar los paradigmas colectivos y a desestructurarlos. Allí el comportamiento subjetivo humano está en función de lo social, se define por su interacción con los hábitos, que, a su vez, dependen del orden dominante de lo simbólico en conjunción con las relaciones de funcionamiento del mundo.

En ese argumento ideal de poder objetar el comportamiento social, criticar las leyes y generar propuestas desde lo individual que impacten en lo colectivo, se fundamentan las propuestas performáticas que podemos denominar acciones con contenido social y político; las cuales, siendo puristas, podrían ser todas y ninguna a la vez. Generalmente el deseo de cambiar el mundo se concibe como una condición natural del individuo, y los cambios que efectivamente puedan lograrse como acontecimientos simbólicos con grandes posibilidades de localizarse en el orden de la cultura.

Historias de performances como la de Wodiczko, o de otras artistas mexicanas como Rosa María Robles (1963- ) —quien trabaja a un nivel menos amarrado al mercado internacional del arte, vinculando a su obra el fenómeno creciente del narcotráfico en México en su faceta destructiva, gandalla y fratricida—, demuestran que una de las principales preocupaciones del género es la de vincular problemas políticos y sociales a la obra de arte. En lo formal, algunas obras se consagran a la necesidad de explorar el espacio con el cuerpo de manera real, y en ese sentido, desdibujar las fronteras del arte con la vida.

Actualmente los artistas de performance evocan el cuerpo como un instrumento de búsqueda considerando tiempo y espacio como complementos fundamentales en la concreción de la obra, pues es justamente en el cuerpo, que siente el paso del tiempo y penetra el espacio, que se desarrolla la vida. El cuerpo vivo en el arte ha sido siempre materia de introspección voluntaria, y no solamente en la performance, ya que en la danza y el teatro constituye el pilar de cualquier acontecimiento. Por eso el marcado interés en relacionar la performance con las demás disciplinas. Hans-Thies Lehmann (2002) denominó *teatro posdramático* a aquel basado en exploraciones y experimentaciones sobre el espacio temporal y conceptual de los acontecimientos que constituyen la vida y la obra de los artistas, en consonancia con sectores públicos en los que el conocimiento funciona con ideales democráticos de acceso a la información.



Lo político en sus diferentes versiones y aplicaciones figura como principal asunto del que tratan las obras de teatro posdramático que describe Lehmann. Una de ellas, quizás la más simple, consiste en que las prácticas del arte actual, en especial de las performances con contenidos políticos, están basadas en la necesidad del artista de alterar el *continuum histórico*<sup>8</sup>, planteando nuevas relaciones entre el pasado y el presente.

Las ideas de la creación artística se encuentran enfrentadas a la filosofía de la experiencia histórica y al pensamiento enmarcado por hechos e historias acontecidas en lugares, épocas y contextos específicos que han logrado significar colectivamente a una sociedad. Las obras de arte que se refieren a lo político desde lo conceptual tienen que ver con lo que Walter Benjamín llamó una interacción entre el pasado y el presente que enfáticamente considera la necesidad de un cambio; son planteamientos artísticos que coinciden con la expectativa del público en torno a las preocupaciones por un cambio social, derivado de la administración de los derechos públicos, que también los espectadores desean.

### **Artes performativas, activismo y denuncia**

El pensamiento actoral clásico se soportaba en formas dramáticas basadas en representaciones forjadas a partir del texto del dramaturgo, situación que hasta hace poco era la base de la crítica y brindaba un soporte funcional más o menos estable, configurándose desde la posibilidad de representar un texto elaborado expresamente para el hecho escénico. En los desarrollos posdramáticos, en cambio, el texto ha dejado de ser el elemento hegemónico y estructurante de la obra. Desde entonces la puesta en escena ya no está condicionada y comparte lugar con otros elementos de la obra, ubicándose estos al mismo nivel de importancia. En el arte performativo, como en el teatro posdramático, ningún elemento supedita ni subordina al otro; pero tampoco lo idealiza. Los planos de construcción de la obra deben ser transversales y longitudinales, nunca verticales, y pueden estar ordenados de diferentes maneras, sin jerarquías ni dependencias; deben, más bien, destacar las relaciones entre los elementos conceptuales, técnicos o contextuales que surgen en torno a las ideas que se busca abordar con la pieza.

El modo de actuar clásico dependía del guion y de las voces directrices basadas en estructuras dramáticas. El teatro y la danza contemporáneos, en cambio, trabajan en acciones cada vez más performativas, divorciadas de las formas modernas que emplean esquemas de belleza tradicionales, estilizados y forzados a parecer naturales. La danza contemporánea, como el teatro posdramático, presenta un sujeto creador complejo y un público receptor como modelos no unificados, moldeables por los sucesos que abordan en procesos constituidos por pequeños momentos dramáticos y espontáneos. La danza, el teatro, la literatura, la música y las demás artes que

8 Consideraciones más amplias sobre este concepto se encuentran en el artículo de Luis Antonio Cifuentes «Dialéctica artística como dialéctica histórica» (2003).



aspiran a lo performativo se valen ahora de seres humanos como entes totales, en términos de lo individual y lo colectivo, reconocidos en lo social, sujetos que piensan en lo compuesto; que respiran, caminan, viven y sobre todo conviven con otras personas, lo que, por supuesto, tiene implicaciones de todo tipo inmersos como estamos en un mundo natural, social y político a la vez.

En ese marco de ideas, el arte contemporáneo subraya cada vez más la necesidad de acciones presentacionales con contenidos políticos. Este efecto emancipador consiste en que cuerpo y mente, como un solo bloque, estén inmersos en las realidades compartidas del artista y la sociedad. Los mecanismos del arte, cuando operan de manera directa, son útiles para borrar la carga ficcional que existe en la concepción del otro. El arte se utiliza aquí para personificar los conocimientos de sí mismo y del otro dentro de la obra, en función de lo colectivo. Este es el sentido de lo posdramático a la manera de Lehmann, que aprovecha los viejos conceptos de Antonin Artaud en torno al escenario, el cual no solo se concibe como un espacio abierto, sino que es el punto de partida de la creación. Además de tener lugar en cualquier calle, barrio, parque, fábrica o mercado, el escenario deja de ser el sitio de la mera representación para convertirse en aquel donde se reflexiona y opera la propia acción sobre una temática específica que cocierna a muchos: el sitio donde se *per-forma*.

Lo posdramático se convierte entonces en un lugar para reflexionar y accionar en colectivo todas las circunstancias de la obra, desligado de la dramatización de la escena.

Lo anterior puede ejemplificarse en el activismo político del colectivo H.I.J.O.S. México, en performances como *Lavadera lava la bandera* (2008–2014), una serie de manifestaciones artísticas en las que un nutrido grupo de jóvenes, liderados por Edith López Ovalle, convocaron a la gente por internet a reunirse frente a la Corte Suprema de la Justicia de la Nación, en el centro histórico de Ciudad de México. La acción se cumplió sistemáticamente una vez por mes, del 2008 al 2014, y consistió en lavar colectivamente banderas mexicanas en recipientes con agua del color de la sangre, al tiempo que los artistas arengaban al público desprevenido que circulaba por el lugar, lo invitaban a sumarse a las acciones de denuncia por las desapariciones forzadas de civiles.

Aunque lavar la bandera como acto simbólico es una práctica que otros grupos artísticos o población civil han realizado en diferentes países, vale resaltar que en esa ocasión los ciudadanos participaron de manera entusiasta. En ese sentido, la obra activó un mecanismo catártico fincado en el dramatismo de un gesto en torno a las desapariciones forzadas y violentas con diferentes móviles.<sup>9</sup> En esa acción puede verse cómo la diferencia entre la representación dramática y la performatividad es radical. En las artes escénicas, hasta hace poco, el espacio de representación de la obra correspondía al punto de llegada de la creación y en él se desarrollaba una realidad preexistente de forma mimética. Ahora se modelan realidades del colectivo social como punto de partida, una actitud que involucra una postura política del mismo arte, aun cuando nunca se sepa dónde y cómo termina la acción.

### Niveles perceptivos

En el arte de la performance deben diferenciarse al menos tres niveles perceptivos que, sin embargo, nunca están separados: primero, el de la dimensión técnica que implica el arte vivo en su condición efímera; segundo, la dimensión presentacional que corresponde a la relación espacio-temporal de facto; y, por último, la dimensión conceptual que la obra lleva consigo, es decir, la temática a la que se refiere. En la conjugación de los tres niveles está aquella suerte de arte de la acción y del movimiento que implica para el receptor una orden activa de vivencia inmediata.

El primer nivel se manifiesta como la producción de conocimientos en presencia, en tiempo y lugar específicos, improvisando y explotando la realidad del momento en todas sus dimensiones; este lleva al segundo nivel, entendido como esa condición

---

9 Dramatismo que nunca más crudo que la realidad mexicana: las estadísticas señalan que al terminar el sexenio del gobierno del presidente Felipe Calderón Hinojosa, en el 2012, las muertes violentas derivadas de la guerra frontal contra el narcotráfico en toda la república ascendieron a más de treinta mil.

que diferencia lo presentacional de lo representacional,<sup>10</sup> y que enlaza con el tercero, que implica el entendimiento conceptual de dicha vivencia. Entonces para la performance el denominado *acto de presencia* le sirve como opción crítica, por complejo y difícil de exponer y activar que sea. Las vivencias de los artistas y del público, así como su presencia inmediata, constituyen efectos de conciencia práctica por medio de los cuales se reconoce el estar ahí, patentando los términos que hacen posible ese acto de conocimiento leal al instante en que se vive.

Actualmente bastantes performers, entre los que me incluyo, experimentamos con sobrepasar los propios límites del arte para llegar a las demás disciplinas. Por ello la pregunta sobre la legitimidad del arte es cada vez más una cuestión filosófica y política —y, si se quiere, lingüística y literaria— que objeta las maneras de pensarlo. Puedo aquí recalcar que los ideales formales y conceptuales de mis performances giran en torno a lo político, al menos como posibilidad de señalar de manera crítica los problemas generados por los modos de producción dominantes que se han convertido en esquemas soberbios de gobierno.

Al respecto, el 23 de mayo de 2008, en el festival de performance Híbrido, de Faro Tláhuac<sup>11</sup> en Ciudad de México, presenté una pieza basada en las crónicas urbanas que emanan del lugar mismo del evento. En distintas visitas al sitio, varias personas argumentaron que los organismos oficiales habían tirado allí escombros con restos humanos del terremoto que azotó a México en 1985. Otros me dijeron que ahí fueron enterrados los desaparecidos del conflicto violento con el que se quiso disolver al movimiento estudiantil de 1968, en una época luctuosa en que las fuerzas armadas al servicio del gobierno mexicano asesinaron brutalmente a muchos estudiantes y atropellaron a miles de ellos. Por sentido común, las imágenes del conocimiento público se asocian con la obra de arte de la misma manera que el arte saca elementos de la cultura popular para introducirlos en los discursos visuales contemporáneos.

Evocando la sombra de muerte que revestía el lugar entonces, decidí cavar una fosa en el terreno del Faro Tláhuac para que dos policías del Distrito Federal me enterraran al comienzo de la jornada artística. Yo cavé la tierra y ellos me enterraron y me sacaron cuatro horas después. Soportar el peso de la naturaleza, recibir la tierra, enterrarse, sepultarse, son actos simbólicos utilizados por diferentes comunidades con varios

---

10 Al respecto, Derrida propone (1989) que para la filosofía no hay una presencia absoluta como tal y, por lo tanto, el sujeto nunca puede salir del terreno de la representación: una vez que empieza a pensar se está representando y está recurriendo a imágenes y signos del pasado. Para el pensamiento, según este autor, la presencia constituye solo una ilusión momentánea fincada en el tiempo en que se activa el imaginario de quien la posee. La dificultad estriba en que al expresarnos utilizamos siempre el lenguaje, y el lenguaje siempre parte de imágenes concebidas por el intelecto en tiempo pasado.

11 Ubicado en el parque del mismo nombre, un baldío regenerado por el gobierno local, donde está ahora el centro cultural Faro Tláhuac, dependiente de la Secretaría de Gobierno de la Ciudad, en una de las zonas más deprimidas de México en los niveles económico y social.

significados, en especial asociados a la muerte y el olvido. Mediante recursos de la acción y el lenguaje corporal, esta pieza utilizó un asunto ordinario de los conflictos armados: que los sectores involucrados entierren cuerpos inertes en terrenos baldíos, convirtiendo al campo en un cementerio de fosas comunes donde se reducen los cadáveres al fin último, la transformación de la materia. Someter mi cuerpo a la fuerza de voluntad de otros y coartar mi movimiento con el peso de la tierra en un tiempo y lugar específicos, constituyó el pilar de este ejercicio artístico.

### **Conceptos y contextos**

Mi trabajo ha consistido persistentemente, así, en obras caracterizadas por lo político, con el ideal de que opere como organismo de crítica simbólica de la realidad. Para que en la obra se unan los pensamientos que pueden expresarse de manera icónica, verbal o escrita con las acciones de mi propia práctica artística debo ser consciente de involucrar diversas informaciones de los sistemas de gobierno, al menos en sentido crítico, a la par que tomar distancia. Así el arte puede cumplir con la función de dirigir la mirada hacia donde la gente no lo hace comúnmente. En mi práctica es importante entender desde lo conceptual y trabajar performativamente modulando la realidad, armonizando el contacto con el público espectador para generar la obra de acuerdo con las interacciones resultantes en ese espacio y tiempo donde se conecta la conciencia de los receptores.

El tercer nivel referenciado es uno de los más importantes: los conceptos que la obra busca develar. En este sentido, no basta con desarrollar la intención del autor o los infinitos temas que él pueda plantear; se trata de entrar en campos del conocimiento comunes, con referentes compartidos por diferentes públicos. Ellos tienen que desarrollarse en contextos específicos y con un sentido estratégico que los haga comprensibles; deben basarse preferiblemente en construcciones sociales que partan de un entorno de pensamiento aterrizado en el que, tanto el creador como el público, puedan tomar partido. Las obras que tienen contenidos políticos no constituyen actividades neutras, ya que connotan siempre una posición política en pro o en contra de situaciones específicas derivadas del entorno ideológico elegido. Cuando de lo político se trata, idealmente la obra debe ser directa y tener la mayor cantidad posible de adeptos, en pro o en contra, funcionando en un contexto histórico dado.

### **Ente activo: el valor del espectador**

El mercado del arte, como institución predominante en su desarrollo material, plantea una disyuntiva que radica en una óptica del éxito medida por el impacto mediático; un hecho ejemplificado por la abundancia de ferias comerciales como Artbo, Fiac, Art Miami o Zona Maco, por nombrar las más cercanas a México, en las que proliferan las ventas de los registros de performance en formatos de video y fotografía. Las obras que a pesar de no obtener un gran éxito mercantil han mostrado a la sociedad sus debilidades y fortalezas, producen luego formas de entendimiento más duraderas a la vista de los investigadores, al contrario de obras exitosas en los circuitos comerciales que únicamente son reconocidas por ello. Aún así, las noticias sobre la

popularidad y el éxito comercial de una obra y su autor predominan en los medios publicitarios. Deslindarse de ese hecho debería ser un impulso político del arte para consigo mismo cuando la fama y el triunfo económico se han convertido en el máximo móvil de muchos artistas.

Este es un problema central para los performers, cuya producción artística no es en principio comercial: el ejemplo más claro en México lo representa la obra de Melquiades Herrera (1949–2003), quien durante toda su carrera artística y hasta a la fecha de su muerte permaneció totalmente desligado del ámbito comercial de su trabajo. O también artistas cuya obra tiene mucha vigencia en campos intelectuales y académicos como Víctor Muñoz (1948– ), de una generación intermedia; o Roberto de la Torre (1967– ), ya consolidado en circuitos alternativos. La lista de artistas performers no posicionados en el mercado de ferias, galerías y comerciantes particulares es inmensa, y como no predomina en ellos el acoso por las ventas, o las tendencias del gusto de los clientes, pueden preocuparse más genuinamente por el tipo de arte que le están ofreciendo al espectador y por el tipo de espectador que desean que se involucre con su obra.

Es claro el contraste de su producción con obras carentes de una dinámica de integración entre el público y la profundidad conceptual de las mismas, donde ni siquiera se puede saber si el público entiende o se interesa por los conceptos propuestos. En efecto, una de las variantes de la performance en la escena actual se fundamenta en un asunto de vital importancia: el lugar del público. Allí surgen diversos cuestionamientos, como ¿cuál es, en esencia, el sitio del espectador? ¿Cuál es el valor del cuerpo presente del otro?, ¿cuál el del cuerpo social? En conclusión, uno de los principales asuntos de la performance actual es la importancia que adquiere el público que está vive la obra en un mismo lugar con los artistas.

Hubo una época de apogeo en México de festivales de performance como Performagia, del Museo del Chopo, o el Festival Internacional de Ex-Teresa Arte Actual (el primero de los años 2000 y el segundo nacido a principios de los noventa y perdurando hasta nuestros días), que sentó las bases para el ambiente contemporáneo de la performance mexicana, donde había un auge de presentaciones «posporno», acciones de artistas transgénero o de corte feminista, que trabajan fuertemente por la reivindicación de temas relacionados con la violencia de género en esta cultura machista. Aquí podemos incluir muchas obras biográficas y autorreferenciales como las del fallecido Armando Sarrigana (1954–2000), o de generaciones jóvenes como la de Jerry Transgerarda, de la colectiva Piernas Abiertas (1988), además de una extensa lista de artistas cuya promoción y difusión aparece constantemente en las redes sociales e Internet.

Puede afirmarse que las preocupaciones del artista por cautivar al público con los conceptos que maneja constituyen en la actualidad una fuerza mayor que sus motivaciones comerciales u objetivos personales. En el arte performativo actual gran parte



Álvaro Villalobos, *La facción*, 1993. Acción con indigentes en la calle del Cartucho en Bogotá.  
Foto: archivo del artista.



de la producción de sentido la debe tener el espectador, quien toma el significado de la obra y lo ordena para sí mismo, y recrea la acción a partir de su propia percepción. Ahora el público desprevenido se involucra en un tipo de acciones que algunos sectores de la crítica han dado en llamar *arte relacional* por su vinculación con sectores de la sociedad que antes no tenían acceso al mismo. De esta manera se crea una concepción artística que podemos identificar también como lo performativo del receptor, que consiste en la participación en la obra sin tapujos ni engaños, compartiendo la responsabilidad de su gestación con los artistas durante la ejecución. En el arte performativo actual el público ya no debe ser un ente pasivo, sino alguien que se sincroniza con la obra para generar una nueva modalidad de recepción basada en lo que antes se veía como un poder exclusivo del artista (en performances autorreferenciales esta categoría activa no le pertenecía a los espectadores). La creación consiste aquí en un fenómeno dialéctico, compartido por otros agentes activos, quienes aprovechan la presencia directa y la vivencia inmediata para crear situaciones y experiencias de cooperación en las que público y artistas interactúan. En una obra que realicé en 1993 en la antigua «calle del cartucho» en Bogotá (carrera 11 entre calles 6 y 12), una época cuando aparecían reiteradamente indigentes muertos, baleados y tirados en la calle, me reuní con algunos indigentes consumidores de

marihuana y basuco. El motivo, además de las muertes de sus compañeros de andanzas, fue generar una acción de denuncia, ya que se comentaba que los asesinos anónimos que se dedicaban a matar a quienes encontraran a la madrugada consumiendo droga en el lugar y así «limpiar la zona», eran financiados por comerciantes, políticos y exmilitares de la época. Los indigentes que participaron en esta acción se dispusieron a realizar una lectura de poemas por megáfono en el terreno baldío donde días atrás habían aparecido los cadáveres de sus compañeros sobre un tiradero de basura. Al lugar arribaron más personas desprevenidas que pasaban por ahí, y algunos invitados. Los asistentes ayudaron a los indigentes a pegar algunos carteles sobre los muros, en forma de cruz, a manera de réquiem por sus amigos asesinados. En los carteles impresos en serigrafía, con tinta negra y roja sobre papel *kraft*, se leía: «En el mercado de la indolencia la muerte está demasiado barata».

### **El público generador de circunstancias**

Una característica importante de las relaciones entre creadores y receptores en la performance actual es que al rotar el lugar del público (hacia la ejecución de la obra) para darle la palabra, la responsabilidad de la creación deviene compartida; y la crítica que surja de ahí también se comparte y se convierte en catalizadora de ideas sobre la obra, representando el pensamiento de ambos.

En el pensamiento contemporáneo se conjugan lo antiguo con lo heredado de procedimientos modernos —el carácter mítico del pensamiento indígena con procesos de desarrollo económico, político y social— generando formas sincréticas de percepción y acción. Esta particular mezcla de razonamientos móviles y fluctuantes es reconocida en el ambiente sociocultural actual y aprovechada dentro de lo que Hardt y Negri llaman *altermodernidad*, en el contexto de lo decolonial. Nos sirve para abordar el conocimiento relacionalmente, donde todas las mezclas posibles, lo sincrético, lo híbrido y lo ecléctico, se convierten en virtudes metodológicas con resultados propositivos útiles, pues en ellos se encuentran azarosamente lo tradicional con las novedades, con la indeterminación, el carácter procesual y los demás elementos relativizantes del pensamiento provechosos para abordar críticamente conceptos que nos competen por igual a productores y receptores.

Así, también podemos concluir que los comportamientos tratados en la performance deben conjugar la intención del artista con las informaciones contenidas en el imaginario<sup>12</sup> del receptor. Lo que el artista hace en profundidad es hacer emerger situaciones de la realidad al plano de la obra para que el receptor establezca relaciones con ellas desde su propio entendimiento. El plano de la realidad y el de la obra de arte son paralelos, aunque plenamente diferenciables, y el arte performativo aprovecha las diferencias entre la imaginación, los deseos y los anhelos contenidos en el receptor para compararlos con los sucesos inmediatos surgidos del mismo desempeño, cambiándolos de posición, combinándolos y conjugándolos de diversas maneras.

---

12

Para ampliar el tema de los imaginarios, véase Domínguez Sánchez-Pinilla (2000).



El imaginario, en sentido psicológico, es todo aquello que pervive en la memoria y la imaginación del sujeto, derivado de una experiencia previa de contacto con el mundo sensible. Es pertinente vincular la imaginación al proceso por el cual los seres humanos manipulamos la información que está dentro de nuestro conocimiento. En el contexto de la performance, el factor de diferenciación entre la realidad y la co-creación de la misma por parte del receptor es indispensable para su comprensión. Es decir, ambos deben compartir informaciones básicas para que entren en juego todos los soportes de la obra descritos en los niveles perceptivos citados.

## Referencias

- Artaud, Antonin. 1978. *El teatro y su doble*. Enrique Alonso y Francisco Abelanda (trad.). Barcelona: Edhasa.
- Benjamin, Walter. 2001. «El autor como productor», en: *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Bolívar Echeverría (trad.). México D.F.: Contrahistorias.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2012. «Tratado de nomadología: la máquina de guerra», en: *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. José Vásquez Pérez y Umbelina Larraceleta (trad.). Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Mauricio Peñalver (trad.). Barcelona: Anthropos.
- Domínguez Sánchez-Pinilla, Mario. 2000. «La imaginación y el problema del imaginario», en: *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, n.º 2, julio a diciembre. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Foucault, Michael. 2002 [1968]. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost (trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Goldberg, Roselee. 1996. *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Hugo Mariani (trad.). Barcelona: Destino.
- Hardt, Michael y Toni Negri. 2011. *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal.
- Lacan, Jacques. 1971. *Escritos*. México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques. 2009. *El Seminario. Libro 16: De un Otro al otro*. Buenos Aires: Paidós.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Paris: Arche.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- Museo de las Mujeres. 2014. «Mírame a los ojos, por Lorena Wolffer», Costa Rica. Exposición en el Centro Ex-teresa Arte Actual en México D. F. Disponible en: <museodelasmujeres.co.cr/2014/04/mirame-a-los-ojos-por-lorena-wolffer/>, consultado el 22 de julio del 2015.
- Roca Jusmet, Luis. 2010. «Lo simbólico como el orden necesario del lenguaje y de la ley», en: *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, n.º 70. Madrid: Sociedad de Estudios Filosóficos.
- Tarancón, Santiago. 2006. *Teorías del teatro*. España: Esperia.
- Villalobos, Álvaro. 2011. *Sincretismo y arte contemporáneo Latinoamericano. Performances de Tania Bruguera, Carlos Zepa y Rósemberg Sandoval*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

**dossier**

# LA CUESTIÓN POLÍTICA, ABREVADERO INFINITO PARA EL ARTE ACCIÓN

Katnira Bello

México, 1976

hoyosdegusano.blogspot.mx

I  
Dentro de la diversidad de disciplinas artísticas, el arte acción-performance ocupa un espacio paradójico y contradictorio. Es al mismo tiempo alternativo, *mainstream*, poético, conceptual, teórico y visceral. Es una disciplina que ha logrado el reconocimiento de los museos de arte contemporáneo más importantes del mundo; un arte periférico; aleccionador y educativo hasta el cansancio; libre de intenciones evangelizadoras; poderosamente sutil; obligatoriamente escandaloso; camuflado en la realidad cotidiana; un parásito alimentado de la moda en turno; una disciplina autónoma; pocas veces central en las exposiciones museísticas; un tema sobre el que teoriza la academia; acotado a ejes temáticos delimitados;

abierto a múltiples lecturas; tan cercano a la vida como ajeno a ella.

Este conjunto de polos conforman un entramado de nodos que estiran de continuo la disciplina y en cuyos cruces se asientan numerosas prácticas; entre ellas el activismo político que se aborda desde diversas posturas. El gesto artístico político como puente de comunicación y protesta; como impartición adocrinadora de la verdad absoluta; como cuestión prioritaria en las agendas culturales internacionales del arte contemporáneo que dictan los temas preponderantes: como necesidad ante la apremiante situación social-económica-política-cultural del contexto local. El espíritu de la época que nos impele.

---

\* Texto presentado originalmente en el simposio The Shape of Things, en el marco de la 4ª Trienal de Auckland «Last Ride in a Hot Air Balloon», que se llevó a cabo del 12 de marzo al 20 de junio del 2010; y publicado en *Third Text* (2011, 447-457). Traducción de Viviana Mejía con el apoyo del equipo de *Errata#*.

El performance puede llevarse a cualquier lado, es tan portátil como el cuerpo mismo, por lo que resulta un medio idóneo para integrarse a la protesta. En México es una práctica común incluir en la protesta

Víctor Sulser, *Presidente de la República*, 2006–2012. El presidente presenta al Pollo que explicará la situación actual. Festival de Performance de Tlaxcala, México. Foto: cortesía del artista.



diversidad de actos<sup>2</sup> relacionados con el tema de la manifestación cuyas características los emparentarían con el arte acción, excepto porque no desean ser arte. A finales del siglo pasado los llamábamos *performances involuntarios*; pero no con demérito alguno, sino como muestra de nuestro innegable *espíritu performancero*.<sup>3</sup> Un caso paradigmático es

2 Llevar una piñata con la efigie del personaje contra el que se protesta para deshacerla a palos al finalizar; un muñeco de cartón de quince metros de alto lleno de pólvora al que se le prende fuego para luego verlo explotar; un burro que pasea disfrazado como personaje político; un toro en una camioneta; danzantes prehispánicos; curanderos con copal encendido; lanzamiento de cohetes; huelgas de hambre; entre muchos otros.

3 Ejemplo de ello son las peregrinaciones de rodillas a la Virgen de Guadalupe; la procesión de autoflagelación en Semana Santa; la representación de la crucifixión; las diversas celebraciones del Día de Muertos, que van desde limpiar los huesos del difunto hasta ponerle una ofrenda en el hogar; las estrategias de los vendedores ambulantes y los *merolicos*, así como el desaparecido teatro de carpa.

el Movimiento Nacional de los 400 Pueblos, quienes llevaban años protestando por incumplimiento de acuerdos y violación de derechos sin que la opinión pública reparara en ellos, apenas ocasionalmente conseguían una nota en el periódico de izquierda (las manifestaciones campesinas en la Ciudad de México son parte del paisaje). Un cambio radical sucedió en el 2001 cuando los manifestantes se desnudaron. Era una metáfora sobre la vulnerabilidad, un gesto imposible de ignorar; todos los periódicos y canales de televisión cubrieron la noticia. Habían dejado de ser invisibles. Los 400 Pueblos han agregado otras acciones a su protesta; usan como taparrabo fotografías de políticos y bailan cumbia por horas afuera de las instituciones gubernamentales.

En México las acciones performáticas de índole político han estado presentes en los movimientos sociales por mucho tiempo. Algunas surgen como estrategia de comunicación de diversas organizaciones; otras tantas, desde la década los setenta, son arte acción de protesta. Ambas son parte del activismo. Al mismo tiempo, durante casi veinte años los museos, curadores y artistas contemporáneos renombrados desdénaron las obras relacionadas con política. Podían perdonarlas si eran universales; la obra podía ser específica si se refería a temas internacionales como la invasión a Irak, pero jamás si versaba sobre conflictos nacionales.<sup>4</sup> Esta repulsión se explicaba con la frase: «es muy ochentas».<sup>5</sup> Aparentemente, en un universo paralelo, habíamos superado todas nuestras precariedades desde esa época; en paz y legalidad convivíamos en medio de la justa repartición de los bienes. A pesar de este ambiente general de bienestar, muchos artistas reacios insistían en abordar

4 Esta regla tenía su excepción con los artistas extranjeros, a quienes no se los acusaba de anacrónicos, y cuya producción siempre fue bien recibida por ser una mirada externa.

5 En cuanto la crisis económica invadió Europa (a mediados de los 2000) y con ella las protestas sociales, que entraron también al museo, esta frase no se volvió a escuchar. Por otro lado, las circunstancias nacionales actuales exigen una toma de postura imposible de postergar.

temáticas de corte político. Quiero mencionar a dos que, en distintos sentidos, han trabajado pertinentes piezas de largo aliento, desde una postura lúdica, donde el humor ácido es parte central de la obra.

Mónica Mayer detonó, en 2012, *La protesta del día después*, un performance / manifestación colectiva, cuestionando prejuicios sociales y religiosos en torno a la maternidad. Esta pieza aglutinó los resultados del proyecto *Una maternidad secuestrada es \_\_\_\_\_*, discusión abierta en redes sociales sobre la falta de garantías y libertad para que toda mujer tenga una maternidad voluntaria, gozosa y responsable. La protesta versó sobre justicia social; garantía de derechos reproductivos; educación sexual; vivir en Estado de derecho; y rescatar el Día de la Madre de la comercialización para convertirlo en día de acción y reflexión. Mayer trabaja el tema desde tiempo atrás tanto individual como colectivamente. *Madre por un día* (1987), acción del colectivo feminista Polvo de Gallina Negra, que Mónica conformó con Maris Bustamante, da al conductor de un popular programa

de televisión la oportunidad de experimentar el embarazo: le ponen una panza postiza, mandil y corona de reina del hogar, para iniciar un diálogo sobre la maternidad, que es transmitido en vivo por la única cadena nacional de esa época.

La noche de las elecciones presidenciales del 2006, dos candidatos se declararon triunfantes al tener porcentajes de votos casi iguales en los resultados preliminares; el Instituto Federal Electoral informó que pospondría dos semanas el resultado oficial.<sup>6</sup> A la mañana siguiente, Víctor Sulser se puso una banda presidencial autoproclamándose presidente de la república y salió a la calle; dando inicio a un performance continuo que duraría todo el sexenio. Si había dos presidentes, entonces podía haber tres. Al principio lo increpan tanto militantes de izquierda como

6 Dando continuidad al partido que se encontraba entonces en el gobierno, la presidencia se otorgó a la ultraderecha con un ridículo 0,58% de ventaja, en un proceso lleno de impugnaciones que jamás fueron resueltas.



Katnira Bello, *Apariciones*, 2010. Manta marcada con los cortes a las rosas. Perforación 1 a 7. Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México. Foto: Luz María Carmona.



de ultraderecha; pues ambos se han sentido atacados por las connotaciones de la obra. En la vía pública lo detienen policías y militares demandando que se retire la banda; responde que ninguna ley prohíbe traer una bandera.<sup>7</sup> La gente por la calle entra espontáneamente al juego: estrechan su mano, bromean con él, le piden empleo o mejoras para su barrio, lo presentan ante sus hijos como el presidente auténtico. Algunos espacios culturales le cancelan invitaciones tanto para presentar performance como para participar con ponencias en mesas académicas. Presenta performances presidenciales donde da discursos que parodian el habla del clásico mandatario mexicano mezclado con el de Cantinflas. La acción invita no solo a jugar sino también a tomar posición respecto a la obra. Sin la aprobación institucional, artistas y organizadores lo invitan a inaugurar eventos y exposiciones en complicidad con la obra; otras veces lo hace sin invitación. Alrededor de la pieza continuamente se generan diálogos, entre

---

7 Aunque sí existe en el país una ley que prohíbe portar una banda presidencial sin tener el cargo oficial.

los asistentes o entre quienes le ven pasar por la calle, acerca de temas como la situación política, la sucesión, la corrupción y el aumento de la violencia. El performance es un recordatorio constante sobre lo poco fiable de nuestra democracia.

## II

Los poco confiables procesos electorales mexicanos y su vacua propaganda fueron tema intermitente de mi trabajo por casi diez años. Durante la campaña electoral de 1997, propuse a algunos amigos hacer algo con la propaganda de pendones plásticos que tapizaba la ciudad. Charlamos sobre el gasto que significaba producir toda esta basura en contraste con múltiples necesidades urgentes no atendidas. Decidimos protestar al respecto afuera de las oficinas principales del Instituto Federal Electoral (IFE), organismo regulador de todo lo referente a las elecciones, incluyendo presupuestos y propaganda. Por las noches, clandestinamente,<sup>8</sup> recolectamos suficiente material

---

8 Es ilegal retirar estos anuncios.



Katnira Bello, *Pequeña promesa*, 2006. Modelaje de vestido a las puertas de la Asamblea Legislativa, Ciudad de México. Foto: Antonio Juárez.

de plástico para luego diseñar objetos relativos a temas en los que valdría la pena invertir esos fondos, como la atención a damnificados de desastres recientes y la educación. Por ello hicimos una mesa escolar con su silla y numerosos libros; colgamos sobre una cuerda de veinte metros diversas prendas de ropa y herramientas; y pusimos una gran tienda de campaña. Titulamos nuestra protesta–instalación–propuesta *El uso de los desusos, póngase buzo*,<sup>9</sup> e incluimos en ella carteles explicativos que fijamos en la pared del IFE. Los transeúntes se detenían a leerlos y a mirar nuestro tendedero. De las oficinas gubernamentales salieron a fotografiarnos; luego llegaron dos patrullas policíacas a preguntar cuáles eran nuestras demandas. Mientras anotaban la información parecía irles agrandando el proyecto. Tres de ellos pidieron libros y el serrucho como regalo. Accedimos.

*Tiendas de campaña* (2003) surge tras una invitación a realizar una acción conmemorativa por el sismo de 8 grados Richter que en 1985 destruyó varias zonas de la ciudad. Recordé la poca ayuda del gobierno para los miles de afectados, al igual que las promesas de atender a los damnificados a cambio del voto. Mi acción coincidía con un periodo electoral, así que quise colocar tiendas de campaña —hechas con material de propaganda— sobre la avenida donde estuvieron las tiendas de refugio para damnificados y servicios médicos en el 85. Invité amigos al largo proceso tanto de recolectar y limpiar las pancartas, como de confeccionar con ellas tiendas de diferentes tamaños. Luego nos sumamos a la instalación para charlar con los transeúntes sobre la situación política. Repetimos la pieza cada domingo, en diferentes puntos de la ciudad, dialogando con la gente que se acercaba a preguntarnos qué hacíamos.

Si bien estos proyectos resultaron muy satisfactorios, implicaban largos tiempos de producción al igual que dificultades de almacenaje y transporte. Razones

9 «Ponerse buzo» en el habla coloquial mexicana significa estar sumamente atento. Si eres o estás «buzo», no pueden engañarte.



Katnira Bello, *Insurgentes*, 2004. Lectura de la biografía de Josefa Ortiz de Domínguez en vagón del Metro, Ciudad de México. Foto: Leticia Olvera.

por las que en mi siguiente trabajo —con las pancartas políticas— busqué algo más portátil: un vestido de fiesta para pasear por la ciudad los dos meses previos a las elecciones de 2006. La pieza se tituló *Pequeña promesa* y tenía como fin detonar diálogos acerca de lo poco que sabemos de las propuestas, intereses y experiencia de los candidatos —cual contendientes en concurso de belleza, los candidatos solo se preocupan por sonreír para la foto—. La gente hablaba mucho durante la acción; que yo estuviera sola parecía animarlos más a preguntar y opinar; y los grupos se alejaban platicando del tema. Puesto que de las piezas anteriores prácticamente no había documentación, un día registré el recorrido jugando con el concepto de sesión de modelaje. Durante las fotografías muy poca gente se acercó a charlar conmigo, pues la cámara suele resultar intimidante en los espacios públicos.

*Insurgentes* (2004) fue una acción pensada exprofeso para la Glorieta de los Insurgentes y adaptada luego



para los vagones del metro. Vestida con uniforme escolar, cargaba las biografías de diez héroes de la Independencia dentro de una lonchera adornada con Las Chicas Súperpoderosas (bastante más famosas que los primeros). Subía a los vagones imitando el pregón de los vendedores ambulantes para ofrecer sus productos: *El día de hoy se va a llevar como una oferta, una promoción, de la historia de México, ¡un insurgente!* Luego procedía a leer la biografía y finalmente regalaba treinta ejemplares. Como no aclaraba su gratuidad, algunas personas me los devolvían excusando no traer dinero; entonces les decía: «la Independencia no se vende».

Me gustaba hacer piezas con temática social que tuvieran como botón disparador un giro sarcástico o absurdo, incluso una broma. Los últimos años resultó una característica muy difícil de mantener. Desde el 2010 he realizado *Apariciones*, una serie acerca de la violencia reciente y la lectura de esta como una aparición súbita, donde no había antes nada que la presagara; una fantasía que perpetúan los medios, el gobierno y el pueblo. Durante la acción se escucha de fondo *La Guadalupeña*, una muy conocida canción tradicional dedicada a la Virgen de Guadalupe,<sup>10</sup> en una versión instrumental modificada que solo tiene voz en la frase «eran mexicanos». Sobre una manta corto 144 rosas rojas con un cuchillo largo, doy numerosos tajos de golpe para luego cortar finamente los pedazos. Cuando las rosas son

solo pedacitos sacudo la manta y la cuelgo. La pieza es un juego de sentidos entre la aparición de la Virgen de Guadalupe en una manta y la desaparición de las rosas, destrucción y sacrificio sin sentido, para convertirse en numerosas marcas sobre la tela. Superpuestas e incontables huellas. La pieza hace alusión a las narcomantas<sup>11</sup>; a los criminales y las víctimas, todos ellos «eran mexicanos».

Contrapuesto a los problemas / soluciones del pretendido activismo *universal*, lo local me parece prioritario; aquello que puede resultar culturalmente incomprensible al otro lado del mar sin un preámbulo de al menos cinco minutos. Me parece urgente tratar la temática de nuestra autodiscriminación racial, un problema grave que nos importa poco. Los temas sobre los cuales es posible crear obra política y social son, tristemente, inagotables. Han sido parte importante de mi producción desde que me inicié en las artes; no sabría ni querría evitarlo por ningún motivo. A menudo me preguntan sobre la línea de mi obra, mi tema, en el entendido de que debiera tener uno solo, dos quizá. Haber sentado cabeza en estos veinte años. Monogamia creativa. Una postura que me resulta incomprensible. En cuanto al arte acción, tengo piezas sonoras, íntimas, crípticas, procesuales, rituales, participativas, poéticas, políticas, en espacio público, museos e incluso en video solo para Internet. Me interesa abordar el performance justo como el magnífico e inabarcable abanico que es.

---

10 Cuenta la leyenda que, en la época de la colonia, la Virgen de Guadalupe se apareció al indio Juan Diego para pedirle la construcción de un altar sobre el cerro del Tepeyac; el mismo lugar donde los mexicas adoraban a Tonantzin, su diosa madre. Nadie le creyó a Juan Diego, así que la Virgen le pidió recoger rosas en su tilma para llevarlas al obispo como señal suya, pues en invierno no crecían rosas; al llegar Juan Diego a ver al obispo y abrir su tilma para dejar caer las flores, había sobre ella una elaborada imagen: la efigie de la Virgen de Guadalupe. Este es uno de los mitos fundamentales en México, por lo que al templo donde está la imagen acuden cada año cientos de miles de peregrinos. La historia y la canción que la narra son conocidas por todos los mexicanos independientemente de las creencias religiosas que tengan.

---

11 Con el nombre de *narcomantas* se designan los carteles y mantas que colocan grupos criminales con mensajes para el pueblo, el cartel enemigo o el gobierno. Se trata de aclaraciones o amenazas; regularmente las ponen en la noche de tal forma que la gente las descubre por la mañana, a menudo acompañadas de cadáveres sin cabeza o solamente las cabezas. Las hay de todo tipo; desde un pequeño cartel hecho a mano hasta impresiones profesionales de diez metros de largo.

## Referencias

- Alcázar, Josefina. 2006. *Mujeres en acción. Serie documental de performance*. México: Conaculta -Fonca, Ex-Teresa, Citru.
- Círculo a. s.f. «"Grito de 15 de septiembre" de Víctor Sulser», en: *Círculo a.com*, Videoteca, Dossier. Disponible en: <<http://www.circuloa.com/grito-de-15-de-septiembre-de-victor-sulser/>>, consultado el 27 de septiembre del 2015.
- Hernández, Édgar Alejandro e Inbal Miller (eds.). 2013. *Sin límites. Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010*. México: RM - Cubo Blanco - Conaculta.
- Mayer, Mónica. 2013. «La protesta del día después un año después», en: *De archivos y redes. Un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivos*, domingo 19 de mayo. Disponible en: <<http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/94-la-protesta-del-d%C3%ADa-despu%C3%A9s,-un-a%C3%B1o-despu%C3%A9s.html>>, consultado el 27 de septiembre del 2015.
- Movimiento Nacional de los 400 Pueblos:  
[movimientonacional400pueblos.blogspot.mx](http://movimientonacional400pueblos.blogspot.mx)

# UNA ESCRITURA DEL DESEO

Jamie Ross

Toronto, 1987

Todos nacemos brujos.  
Todos nacemos con magia.  
Nos la arrebatan al crecer.  
*Madeline L'Engle*

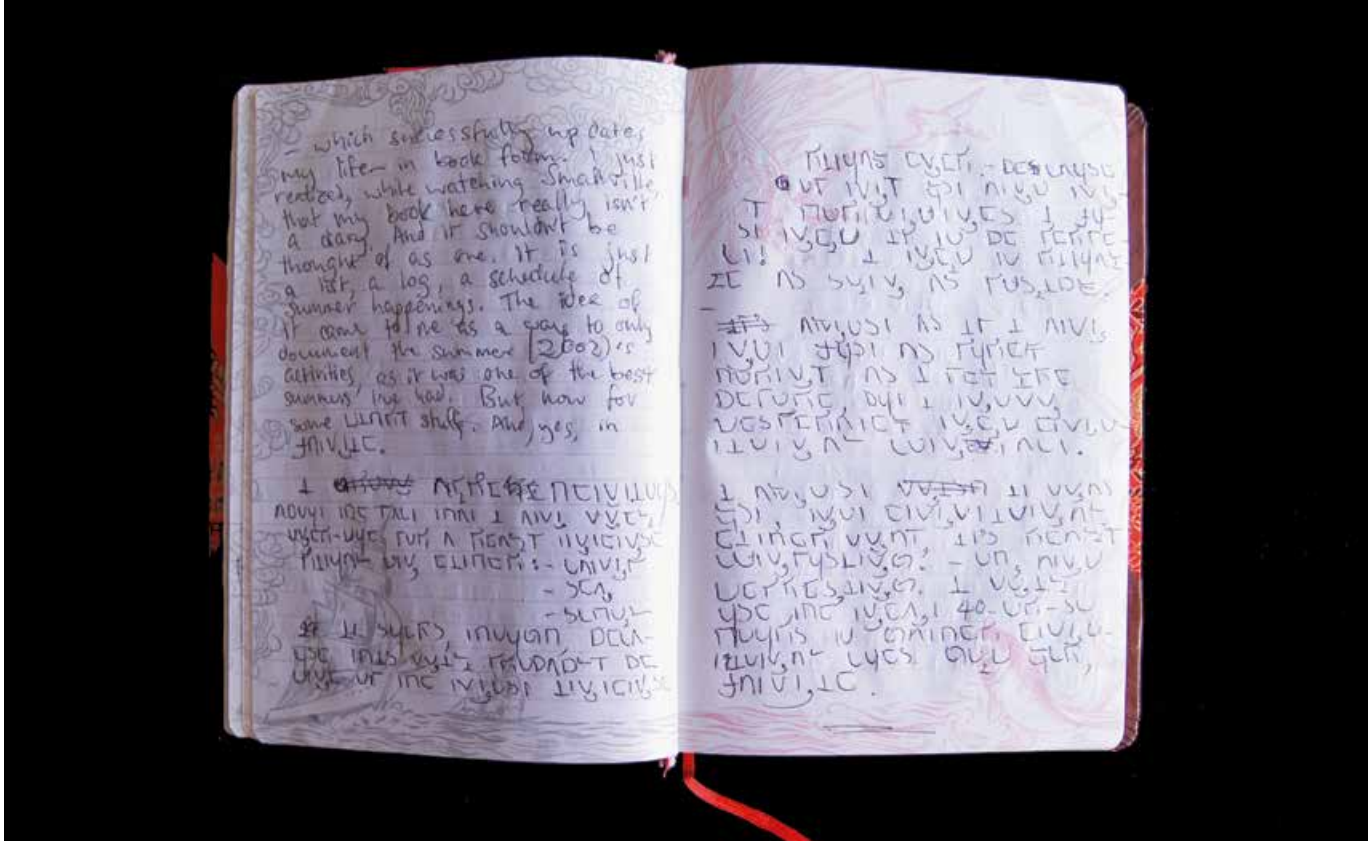
Nuestro objetivo es el desvelo,  
nuestro enemigo es dormir sin soñar.  
*Proverbio del Templo de la Juventud Psíquica*

I  
Una tormenta eléctrica trae un viento frío sobre la ciudad. Las ventanas están ya cerradas. Es el momento cumbre del año solar. En mi comunidad celebramos el solsticio haciendo círculos alrededor de hogueras, a veces en una colina boscosa, otras a la orilla de alguno de los ríos que se precipitan rodeando la isla-ciudad camino al océano. Guardo una pluma caligráfica en el bolsillo secreto de mi mochila. Solsticio de verano.

Este año he tenido problemas para permanecer en un lugar de veneración y celebración. Hay algo ominoso en el frío. La gente habla más abiertamente sobre el clima ahora. Un enorme oleoducto amenaza con cruzar

el río a cuyas orillas arde nuestro fuego. El oleoducto promete una venenosa carga de espeso betún en los próximos años. Las comunidades indígenas en las afueras de la ciudad ya han empezado a hablar de organizar una fuerte resistencia, pero la mayoría de la gente a mi alrededor se muestra indulgente con el hecho. Naturalmente, cuando me encuentro con otras personas que están vinculadas con este lugar desde lo espiritual, solo pienso en la hechicería: en un conjuro para despertar a Canadá.

Mi lenguaje es performativo; mi oficio son los símbolos y los gestos. Y hay una motivación sobre la cual puedo construir hoy: un fantástico incremento en el interés por la brujería entre las personas de mi generación y otros jóvenes con los que me encuentro. Como con cualquier manifestación colectiva de interés, esta tiene distintas tendencias y, por lo tanto, existe el temor de que la participación sea trivial. Sin embargo, en este país decenas de jóvenes han hecho al menos su primer hechizo de vela para seducir a un amor no correspondido, o están aprendiendo a invocar los cuadrantes en un ritual de luna llena.



Mi práctica performativa nació de una adaptación más pública de los rituales que llevo a cabo de noche con un procaz y díscolo grupo de *queers*, artistas y *freaks* en mi ciudad. En cierto modo, el éxito continuo de esta práctica performativa como magia ha significado su propia muerte. La hechicería no es una metáfora. Al comprender la necesidad de crecer en esta práctica, tomarla en serio y centrarme en la intención y los objetivos concretos, comencé a pedirle a la gente que no registrara los performances. Me resulta cada vez más difícil de entender qué estamos haciendo como arte performativo.

Mi uso de la magia comenzó hace largo tiempo. Hice mi primer hechizo con vela antes de entrar en la adolescencia, yo solo en mi habitación, una tarde después de la escuela, con información que había reunido en Internet, que recién se estrenaba entonces. Empecé a leer las cartas del tarot cuando tenía alrededor de once años.

El espacio psíquico de la adolescencia significó una gran carga de ansiedad para mí como joven *queer*.

Lo es para todos los niños en mi sociedad, sean *queer* o no. Sin embargo, lejos de ser algo universal, veo la ansiedad adolescente como un fenómeno en verdad reciente de nuestra era;<sup>1</sup> con todo y su supuesto progreso, nuestra cultura es increíblemente hostil para quien crece en ella. Pero los tiempos de estrés producen las semillas de una gran creatividad.

Mis diarios de adolescencia son la base de un nuevo proyecto: *A Script of Desire (Una escritura del deseo)*. De estos diarios surgió un alfabeto en clave, impelido por la necesidad de privacidad sobre todos los temas sexys y de brujería sobre los que sentía el impulso de escribir. No obstante, con los años, cuando me revelé *queer*, superé mi necesidad de mantenerlo en secreto. Además, me impulsaba la búsqueda de una comunidad con la cual pudiera expresar tanto mi

1 La sicóloga Jean Twenge reporta en sus estudios (2000) que el niño estadounidense promedio sufre de una mayor ansiedad que los pacientes psiquiátricos de los años 1950. Twenge atribuye este fenómeno a la falta generalizada de pertenencia en la sociedad, y creo que está en lo cierto.

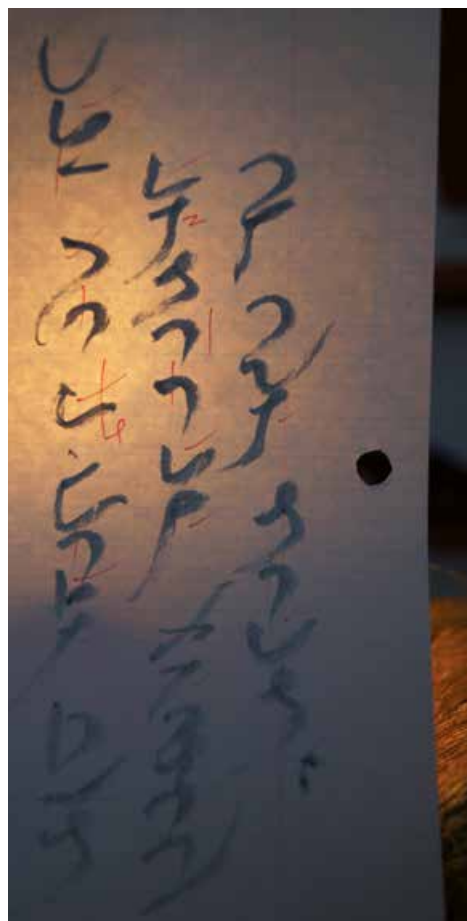
sexualidad como mi interés en la magia ritual. Al final terminé por dejar de usarlo, pero en 2012, en una conversación con mi yo más joven, aprendí de nuevo el alfabeto y desarrollé una caligrafía cursiva para recuperar de la vergüenza estos escritos secretos. Presenté una acción individual en La Plata (Argentina), titulada *Cien mil homos muertos: templo de los antepasados queer*. Del techo del templo colgué enormes pancartas caligráficas con los nombres sagrados de nuestros antepasados *queer* fallecidos. Esa fue la primera vez que mi escritura vio la luz del día. Y, para la Luna Llena del Maíz de septiembre, presenté esta escritura al público en la Galería 8-11, en Toronto, y desplegué su uso mágico, el último paso en la apertura de este nuevo hechizo.

*Para la mayoría de nosotros no hace falta mirar muy atrás en nuestras familias; siempre habrá alguna tía solterona de la madre de nuestra madre que se bañaba en el rocío aquella única mañana; sabía cómo amarrar la paja del modo como el santo lo enseñó.*

La pintura ritual de dieciséis metros de largo de Brion Gysin, *Calligraphiti of Fire* (1985), que salta de la abstracción a la casi legibilidad en una ardiente danza hipnótica de lujuria y deseo, es una chispa que enciende mi proyecto. La pintura se refiere a la teoría de Austin Osman Spare sobre los alfabetos inventados; él sostiene que con la escritura talismánica se pueden implantar deseos en el subconsciente del escritor para llevar a cabo cambios sobrenaturales en su vida. La obra de Elijah Burgher, un pintor radicado en Chicago, cuyo trabajo fue expuesto en la Bienal Whitney del año pasado, consiste en escritura de sigilos<sup>2</sup> con una técnica similar.

Más recientemente, en esta temporada he querido rediseñar este trabajo con un énfasis en la escritura

2 Del latín *sigillum*, «sello»: símbolo usado en magia, usualmente de tipo pictórico, que representa a un demonio u otra entidad. Hoy se usa especialmente en el contexto de la magia del caos, como representación del resultado que persigue el mago.



Jamie Ross, *A Script of Desire*, 2015. Tinta sobre papel.

automática; escritura del espíritu. Entro en un ligero trance e invito a los espíritus con los que trabajo a escribir a través de mí. Accedo al linaje del artista mago *queer* Ron Athey. Las técnicas raramente son nuevas; pero las revitalizamos con una vida continuada y un significado nuevo.<sup>3</sup>

Una de las cosas más fuertes que persigue la participación sincera en la brujería es una cierta sin-tonización, una sensibilidad particular. Terminan por

3 La estética de la brujería no sustituye la labor primigenia de sentir las fases de la luna en tus huesos e identificar las plantas medicinales silvestres que crecen cerca de ti y sus usos, solo por mencionar unos ejemplos. Me gusta leer sobre los métodos de adivinación utilizados en todo el mundo, pero también una parte importante de mis ingresos viene de la adivinación que hago para mi comunidad.

atraerte ciertas cosas, seducirte inexplicablemente distintos temas. Se hace más difícil ignorar las injusticias centrales y a las hipocresías de tu época y lugar. Esto fluye del trabajo interno, pero también desde tu entorno.

Hay una cantidad fantástica de fuentes antiguas que claman por recuperar su voz. Para la mayoría de nosotros, no hace falta mirar muy atrás en nuestras familias; siempre habrá alguna tía solterona de la madre de nuestra madre que se bañaba en el rocío aquella única mañana; sabía cómo amarrar la paja del modo como el santo lo enseñó. En la ciudad que está al final de la carretera, la ofrenda ritual de los habitantes rodaba por el borde del acantilado hasta el mar, hasta bien entrada la década de 1960. Algunos de los viejos aún recuerdan las canciones.

El mago Peter Grey escribe en su reciente libro *Apocalyptic Witchcraft*:

No hay pruebas de supervivencia de un sistema [mágico] complejo [en Occidente]; somos los herederos de huesos astillados, cruces derrumbadas y montículos de tumbas violados... Los retazos de folclor necesitan un conjunto completo de huesos que los respalden o serán simples harapos flotando en el viento. (Grey 2013)

Es crucial que estemos bien entrenados en las técnicas que facilitan la reconexión de nuestro pueblo con la fuente.

## II

El arte es la aplicación instintiva del conocimiento latente en el subconsciente.  
*Austin Osman Spare*

En este proyecto nuestro exactamente cómo abordar el uso de la caligrafía para provocar cambios en la vida de una persona. La necesidad de impartir información de manera didáctica sobrepasa la lógica confusa del arte contemporáneo y me aleja más del arte performativo. Me interesa mucho apoyar a los jóvenes *queer*, sobre

todo haciéndoles accesibles los sistemas de amistad y pertenencia *queer*, y presentándoles de modelos de conexión social significativa. Les muestro generación tras generación de antepasados *queer* marginados que ya nos tenían en mente. De hecho, gran parte de los jóvenes con que hablo ignoran su participación en nuestras innumerables historias colectivas. Ellos creen que no tienen antepasados. Muchos de nosotros perdemos los rituales del ciclo de la vida y, en particular, es clara la ausencia de la ceremonia de ingreso a la mayoría de edad. Además, en la última década, desde que el matrimonio gay es legal en Canadá, se ha impuesto la imagen de la familia gay homonormativa, adinerada y racista.

Esta primavera lancé un nuevo libro: *Rousings: A Luminous Brotherhood (Incitaciones: una fraternidad luminosa)*. Para el evento, artistas de todas partes de las Américas —incluyendo los colectivos colombianos Street Jizz y Le Petit Justine Teatro— aceptaron mi invitación a realizar rituales eróticos invocando a los espíritus de los antepasados *queer* en sus cuerpos, a través del eros como principio unificador que nos acerca. Creo que sufrimos sin los rituales que hagan concreta nuestra pertenencia a algo estable, y creo que este trabajo puede servir como un antídoto a la desgracia de no tener sentido de pertenencia, de carecer de linaje.

Y tengo que ser claro sobre una cosa en particular: las herramientas que comparto con ellos no son el producto de una sabiduría personal, sino que son técnicas de éxtasis ancestrales y avaladas por la historia. Son magia: la ciencia y el arte de efectuar cambios en consonancia con tus deseos.<sup>4</sup>

4 El Templo de la Juventud Psíquica (mejor conocido por su acrónimo inglés TOPY), un grupo de trabajo mágico especialmente popular en los años ochenta (que manejaban los músicos y artistas de Psychick TV, liderado por Genesis P-Orridge), estaba más interesado en la *concentración* y la *disciplina* como claves metodológicas. Según un manual de 1982: «Es un método utilizado por el individuo para abrir paso hacia su conciencia más profunda, en donde residen las fantasías, las ambiciones y los deseos reales, el lugar donde todos los sueños se encuentran».



Las claves de mi obra son de lo más simple. Y tengo que decir, con una sonrisa, que la gente por lo general se sorprende al descubrir de repente que realmente funciona. Pero hay que empezar a trabajar para lograrlo:

Necesitamos tener tierra bajo las uñas y que el humo endurezca nuestro cabello. Que la sal se seque en nuestros pechos con cueros de becerro desgarrados por la zarza. Tenemos que quitarnos los anillos de los dedos y tirarlos al lago. Tenemos que entregarnos a cuarenta días en el desierto, en lugar de a los cinco minutos de fama. La magia ha de volverse más salvaje si quiere tener algún significado en el mundo, algún poder. No hay que envolver los mitos en poesía, ellos provienen de la propia esencia de la tierra; esta es la máscara que hay que ponerse. Ser feroces con este entendimiento que echa raíces... No podemos permanecer enajenados, contemplando las ruinas del camino ante nosotros. Hay que curar la herida y no simplemente prepararse para la guerra, pero saber que estamos en el campo de batalla. Esto no es un

refugio idílico ni una granja de recreo. Esta es la naturaleza que rompe el concreto, agrieta nuestro casco, fortalece nuestras extremidades. Los crímenes contra ella son crímenes contra la Diosa, contra nosotros mismos, que claman por venganza sangrienta. (Grey 2013)

Ha estado lloviendo todo el día y toda la noche. Los permacultores que visité esta primavera estaban preocupados porque la siembra se había retrasado casi un mes. En California los ríos están comenzando a secarse por primera vez desde la Era del Hielo. Los científicos, cazadores y agricultores entienden que el clima está causando graves problemas en el sistema. En mi país los colonos comienzan a respetar mucho más a los miembros de las naciones indígenas, aquellos que durante mucho tiempo fueron los únicos dispuestos a poner sus vidas en peligro para evitar el desastre ambiental. Cada vez es más evidente la relación entre la colonización de la gente y la colonización ambiental, pero hay que sacudir aún a más personas para que tomen conciencia de ello.



Las cosas han empezado a derrumbarse a nuestro alrededor y, a mi parecer, una mayor precariedad es inseparable de su colapso. En lo que viene todos vamos a tener que asumir la responsabilidad de poseer al menos un oficio. Muchos de los artistas, los sensibles y los ingeniosos, serán llamados a hacer magia para sus comunidades. No todos tenemos que ser herbolarios, adivinos y curanderos, pero todos nosotros nacimos en un mundo animado por la magia. Y todos nosotros somos responsables del mundo en que vivimos y que nos necesita. No podemos quedarnos afuera. Tenemos que recoger las herramientas numinosas una vez más, y familiarizarnos y familiarizar a nuestras comunidades con lo que está en nuestras manos para tomar el control de la vida, para des-pertarnos de la pesadilla de la sociedad de consumo capitalista. Se trata de recuperar las tecnologías

espirituales sutiles para construir y recuperar la realidad. Es necesario que empecemos cuanto antes.

### Referencias

- Grey, Peter. 2013. *Apocalyptic Witchcraft*. London: Scarlett Imprints.
- Dupuis, Chris. 2014. «The Witching Hour». In *Daily Xtra Online*, available at: <<http://www.dailyxtra.com/toronto/arts-and-entertainment/the-witching-hour-92530>>, accessed September 25<sup>th</sup>, 2015.
- Twenge, Jean M. 2000. «The age of anxiety? The birth cohort change in anxiety and neuroticism, 1952–1993.» In *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 79, December, pp. 1007–1021. Available at: <<http://dx.doi.org/10.1037/0022-3514.79.6.1007>>, accessed September 25<sup>th</sup>, 2015.

# EL CUERPO HABLA: UNA LLAMADA AL PUEBLO

Medellín, 2009

cuerpohabla.blogspot.com

por Ángela María Chaverra

El Cuerpo Habla se ha pensado desde lo colectivo buscando indagar por el devenir de la fabulación que emerge de las rupturas y fragmentaciones de toda universalidad discursiva. La aparición de esta fabulación revela mundos alternos en la imaginación, la cotidianidad y el acontecimiento. El modo en que Deleuze alude al pueblo es el formato en el que aparece la fábula como hecho social, como alternativa para reinventar realidades y como territorio de alteridad. Por su parte, Paul Klee se refirió al pueblo como una ausencia: «ustedes saben, falta el pueblo».

El proyecto moderno ha evidenciado su crisis en la pérdida del aura artística anunciada por el poeta Baudelaire que luego mostró en detalle Walter Benjamin; en la ruptura del sentido histórico lineal; en las miradas hacia América, África, Asia y Oceanía surgidas en la posguerra; en la incapacidad de sostener el proyecto de la razón sin aceptar el hambre y la violencia; en la fuerza de la mujer que deja su lugar tradicional en la familia para volverse tejedora de su propia historia; en los modelos educativos

diseñados para la renta, y en la capacidad de algunas minorías para exigir sus derechos según su sexualidad, raza, etnia, religión o condición laboral. Estos aspectos hacen parte del debilitamiento de los preceptos históricos, éticos, estéticos y racionales hegemónicos que, en su fragmentación, han provocado un gran despliegue de la fabulación. En el proyecto de nuestro colectivo este se convierte en un amplio territorio de indagaciones donde es necesario preguntarse por el papel del arte y la vida en sus diversas manifestaciones.

El panorama de este proyecto es la pregunta por la función del arte y sus límites, sus expansiones, sus referentes, su relación con la historia, la crítica y la estética. Se trata de una mirada al arte en la que se comprenda su perspectiva política a través de las luchas, sueños y acciones de las personas, y donde múltiples alternativas de acción y expresión aparecen en la contemporaneidad. Pero hay una vía que nos llama poderosamente la atención, que tiene que ver con los trayectos del arte entre lo ético y lo político,

y que rastreamos en autores como Bergson, Nietzsche, Benjamin, Rancière y Deleuze. En todos ellos, de diversas maneras, el arte debe ser tenido en cuenta porque se despoja del egoísmo, de la inteligencia personal, de la vanidad que implica la razón del sujeto, para transformarse en una propuesta social, en una resistencia que permita «la pérdida del aura», la inserción de la obra de arte en la masa; en estos autores aparecen incluso matices del arte como ritual y como proyecto de transformación.

Retomando entre líneas a Deleuze y a Nietzsche, la fábula se presenta en la contemporaneidad como el llamado a un pueblo posible.<sup>1</sup> El poder del pueblo

1 «No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía» (Deleuze 2001, 365). De ahí proviene la fuerza del arte, pues en la fábula se constituyen signos y actos de habla que devienen en la intención de armar mundos, de crear realidades paralelas, de estar más presentes en la vida y el entorno; de fundar pueblos. «La fabulación no tiene por objeto lo imaginario; [...sino] un régimen de signos, un régimen nuevo, fabuloso, que busca poner a trabajar contra los regímenes hegemónicos instituidos» (Pellejero 2005, 8).

se da en la creación de posibilidades que rompen con un plan fijo e invitan al movimiento. El conocimiento es útil para la conservación del individuo, dice Nietzsche; no obstante, con la construcción individual que hemos propiciado en Occidente, desligada de toda conciencia colectiva, puesta en un vacío que no interactúa con el otro (ni con su entorno), el conocimiento separa al hombre del mito y de lo social. Occidente afianza el desplazamiento de los pueblos para engrandecer la soledad de los individuos. Frente a un panorama donde el hombre ha sido separado de todas las fuerzas de transformación y acomodado en categorías fijas, el lugar del arte, como lo concibe El Cuerpo Habla, es devenir en el otro y en *lo otro*. La llamada al pueblo es una estrategia tanto política como de vida, pero ella se desvincula del método tradicional en el que se concibe el arte (e incluso la vida), al plantear la quiebra de los discursos universales y comprometerse con las particularidades de cada sociedad, con sus devenires. Si, haciendo eco de las palabras de Paul Klee, el pueblo siempre falta, su llamado supondría la acción donde se conflagra esta ausencia. Y de allí se intuye, se recrea una manera de construirlo como



Colectivo El Cuerpo Habla, *Experimentación De-cápita*, 2013. Performance en el día internacional de los museos, MUUA. Foto: Sebastián Gil.

posibilidad, como pre-texto. «Y es en esta ausencia que se conjuga un potencial de virtualidad propiamente fabulador» (Barragán 2012, 5).<sup>2</sup>

Como grito, la fabulación rompe los tiempos lineales para jugar en brazos de Aión y Kairós: entre el eterno retorno y el devenir. Su presencia reclama un tiempo y un espacio que fracturan el modelo en el que se ha movido la historia, una invención que dé cuenta de un sujeto atravesado por la contingencia. Se trata de un umbral en el que se construye territorio, pero con la certeza de que este es variable, movable, virtual; un hipertexto que rompe la continuidad de los grandes relatos o historias hegemónicas y elabora imágenes abiertas a la construcción de diferentes agenciamientos<sup>3</sup> y sentidos. El devenir, el fabular, el inventar, declara al sujeto en pertenencia con un contexto, con una comunidad, con la tierra: lo invita a ser manada. Más allá del yo se genera una pregunta por la capacidad de mutar en animal, agua, tierra, otro; y en ese instante en que se da la acción fabuladora, el acontecimiento (en este caso artístico) apunta a la anulación psicológica de una identidad fija, del antropomorfismo, para entrar en otros estados.

Así, se tejen las construcciones con las que el colectivo artístico El Cuerpo Habla ha encontrado maneras para *Re-velar*, *Derretear*, *Vadear*, (erotizar) *De-cápita*, (celebrar) *Carnes-tolendas*, *Carga-montón*, entre otras, que además evidencian esa interacción entre personas que se reinventan al participar de la pregunta por el gesto y sus significados.

---

2 Gregg Lambert sostiene que la fabulación, contemporáneamente, no es cuestión de escapar del mundo que existe, ni a la creación de una verdad superior, sino de abonar el campo para que se dé la expresión de otros mundos posibles que alteren la forma como se construye la realidad que damos por verdadera.

3 Este *agenciamiento* es aquel que propone Deleuze: una multiplicidad que comporta varios géneros estableciendo uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, sexos y reinos de diferentes naturalezas.



Colectivo El Cuerpo Habla, *De-cápita*, 2013. Performance en el Taller de Artes y Oficios. Antigua estación del ferrocarril. Bello, Antioquia. Foto: Sebastián Gil.

En *Re-velar* (2011), diez performistas del grupo cuelgan de «nichos» de colores (telas) de las vigas de un centro cultural de la ciudad ubicado en una zona altamente vulnerable. Asumimos la metáfora de los nidos que cuelgan para generar un movimiento poético y espacialmente novedoso, que recordara el origen y nacimiento de la vida. En otra versión de este performance, *Derretear* (2011), seis performistas penden de las ramas de una Ceiba, ubicada en el centro de la ciudad de Armenia, a unos dos metros del piso. Durante las tres horas de duración, cada uno va sacando brazos, pies, cabeza, para deshacer el cuerpo de la unidad y mostrar también un cuerpo fragmentado, des-organizado. Cada uno tiene, además, un bloque de hielo que se va derritiendo con el calor corporal y genera un goteo constante de la telas, en una denuncia ecológica de comunicación con la tierra.<sup>4</sup>

---

4 Acciones presentadas en 2011, el Festival de Performance Comuna 4 y en el Festival de Performance Arte para la vi(d)a de Armenia, respectivamente.

Cuando vislumbramos la celebración pagana, la orgía, la fiesta o el carnaval como espacios de congregación, hurgamos en las memorias que de ellos quedan, en esa manera del olvido de sí, de un lugar en donde la comunidad deviene manada, instinto, pulsión, eros y comunión con la naturaleza. Es lo que se puede llamar la *exaltación dionisiaca* (celebración que derogaba anti-guamente todos los problemas sociales y devolvía al hombre su condición social): una detonación celebrante que abarca a todos en el éxtasis, en la bestialidad —proclama de liberación según Antonin Artaud—.

En ese festejo, en el arte, en el juego, se deshace el juicio de lo bello, lo moral o lo verdadero; y, por tanto, se descarta la redención, la justificación o moralización de la vida. La fabulación, como acto amoral, se resiste a definirse en categorías de lo bueno o lo malo, y busca más bien vivirse, encarnarse. Si lo que se propone en la fabulación es la creación de la manada, esta se apodera de fuerzas instintivas, que alientan la carne saltando del plano del fenómeno, de los juicios, para crear conjuntamente una resistencia frente a los poderes que atentan contra la vida de un cuerpo social. En ese festejo se juega la capacidad del hombre de deshacer las categorías con que ha sido clasificado en orden de «humanizarlo» para poder entrar en otros estados: devenires animales, vegetales, minerales, volverse mundo, multiplicidad de identidades que deshacen lo humano en orden de lo humano mismo.

El performace titulado *Vadear* —acción que fue posible gracias a la Beca de creación de la Alcaldía de Medellín, 2011— se desarrolla a partir de la sutura que se le hace a la quebrada Santa Elena en la primera mitad del siglo XX, en Medellín (cuando se canaliza su tramo y se crea la avenida La Playa que hoy la cubre). Recorrimos parte del cauce clausurado, vadeando, serpenteando, creando un movimiento idílico, lento, que recordara el agua que aún corre bajo el pavimento. Gritando su silencio, evocando toda su inmensidad, cómo fue parte del «desarrollo» de La Villa de la Candelaria y ahora de su olvido, 158 personas rodaron (vadearon) por tres horas y media sobre más de un kilómetro de recorrido de la avenida.



Colectivo El Cuerpo Habla, *Vadear*, 2011. Performance en la avenida La Playa, Medellín. Foto: Reinel Arango.

La propuesta que se cuece desde El Cuerpo Habla es, pues, asumida desde la capacidad de confrontar la tragedia de lo humano, entendiendo por tragedia su *sino*; desde la capacidad de asumir el destino y hacernos consecuentes con el acontecimiento de la vida. Una propuesta que a la vez busca reinventar la «realidad», asumiéndola como *poiesis*, porque fabular es devenir mundo: «No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo. Devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero» (Deleuze, 2001, 139).

En nuestras acciones el ejecutante<sup>5</sup> borra su nombre como lugar de la representación y pone su carne, que es tanto suya como la carne del mundo y la de la comunidad. Con ellas se intenta restablecer la conexión

5 Omitimos la palabra *artista* porque en algunas de las propuestas que realiza el colectivo la invitación a participar es directa hacia la comunidad, sin que medie un trabajo artístico previo.



cosmogónica y hacer un arte despojado de su «naturalidad» humana, y enfrentar al mundo desde la carne; porque la carne, a diferencia del cuerpo, es una deformación dada por la pérdida de su organización y atributos: un cuerpo sin órganos, a la manera que lo presenta Antonin Artaud. Y en esta pérdida de identidad, en la presencia de un cuerpo despojado y dispuesto a toda forma sensible, se permea lo colectivo, porque lo que pesa no es el egoísmo, sino las ganas de mundo.

El colectivo le apuesta entonces a una carne que se resista a las maneras de exclusión, de división o de clasificación en una serie de gestos políticos que crean comunidad. En otra de nuestras acciones, *Carga-montón*,<sup>6</sup> tres miembros del grupo jalan

---

6 El trabajo *Carga-montón* (2014) fue ganador del premio Sara Modiano para las artes en Bogotá.

una carreta por la ciudad, sobre la cual hay tendidos varios cuerpos desnudos arrojados, inmóviles. En países como Argentina, Uruguay, Costa Rica, Chile y Colombia es común aún hoy usar la carreta como medio de transporte para la movilidad de alimentos y personas, aunque no podemos obviar que también ha servido, en tiempos de peste y guerra, para transportar cadáveres. Así, en este caso, los cuerpos arrojados y sudorosos, cansados, además de carecer de identidad, se acumulan como desecho, residuo que se carga como mercancía, y también evidencian la fuerza vital, la capacidad de permanecer, de estar ahí a pesar de la muerte; el suave ondular de la respiración, el movimiento de acomodación, encuentro y mezcla de miembros que acentúa la rica gama de colores producto del mestizaje, de masas, de texturas; carnes que nos recuerdan la riqueza inmensurable de la diferencia y que se niegan a ser olvidadas o engullidas por las fauces de la ciudad.



Colectivo El Cuerpo Habla, *Re-velar*, 2011. Performance en el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia, Medellín. Foto: archivo del Cuerpo Habla.

Deleuze argumenta que el artista o el filósofo es el que llama a un pueblo con todas sus fuerzas. Pero para lograr esto se tiene que olvidar de su identidad como humano y crear otras sensaciones. Esa es la tarea: que el artista se convierta en ese provocador que llama a su pueblo, que lo invita a pensarse. En este sentido, el colectivo, a través de sus *encarna-acciones*, sus acciones de la carne, hace un llamado a ese pueblo inexistente, o al menos lo intenta. Por esto nuestros performances buscan el anonimato, porque es a través del gesto que se producen esas zonas de indeterminación. Para lograrlo, se requiere de «un fondo capaz de disolver las formas», para crear un intersticio en el que por un momento el humano se desconecte de sí; ese instante en que «no se sabe quién es animal y quién es humano porque algo se yergue como el triunfo o el monumento de su indistinción; como en Goya, o incluso en Daumier y en Redon».

## Referencias

- Artaud, Antonin. 2001. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Barragán, Óscar. 2012. «Filosofía como política, fabulación y cine en Nietzsche y Bergson», en: *Revista Nómadas*, n.º 37. Bogotá: Universidad Central.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Deleuze, Gilles. 2001. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Lambert, Gregg. 2002. *The non-Philosophy of Gilles Deleuze*. New York: Continuum.
- Pellejero, Eduardo. 2005. «La transvaloración deleuziana de la relación con el pueblo. Por una política de la expresión», en: *Filosofía crítica de la cultura*, Erik Avalos Reyes (ed.). Morelia: Jitanjáfora.



# LO ABSURDO, LO IMPREVISTO, LA EFICACIA DE LA ACCIÓN

Esther Ferrer

Donostia, España, 1937

[www.estherferrer.net](http://www.estherferrer.net)

**Errata#** Luego de varias décadas trabajando en las artes de acción y la performance, ¿de qué modo cree usted que subsiste el carácter disruptivo y confrontador de este formato de creación, en un contexto donde ha sido institucionalizado, curado, historificado y comercializado dentro del *mainstream* del arte? ¿Sobrevive hoy, o cómo ha mutado el carácter transgresor e independiente que sus precursores buscaron darle, cuando es incorporado como un nuevo tipo de objeto coleccionable o consumible como espectáculo?

**Esther Ferrer** Mientras la institución no se interesó por el mundo de la acción, y eran los propios artistas los que organizaban los encuentros, festivales, etc., se vivió un momento de gran exaltación y verdadera experimentación. No había límites; en el terreno artístico todo estaba permitido. Era una forma de hacer diferente, y esto «chocaba», «provocaba» al público. Pongo entre comillas estas dos palabras porque yo nunca he intentado provocar ni chocar a nadie; lo único que siempre he pretendido es hacer mi trabajo lo más sincera y libremente

posible. Que chocara o provocara, yo no lo tenía en cuenta.

Poco a poco, el público fue aceptando el mundo de la acción e interesándose en esta forma de hacer. Cuando la institución «sintió» que había un público, decidió interesarse en el mundo de la acción.

Las cosas cambiaron entonces: de ser un arte nómada —como dice Jean Jacques Lebel, «SDF», es decir, sin domicilio fijo, pues se hacía en cualquier parte, la calle comprendida—, la institución inmediatamente la «formateó». La institución tiene miedo de la calle como lo tiene también del accidente posible, o del mensaje político contestatario (en el mejor sentido de la palabra, no de fachada). Necesita saber lo que vas a hacer, cuánto va a durar, qué espacios vas a ocupar y, lo que es peor, considera necesario explicárselo al público, porque la institución cree que hay que «educar», «iniciar» al público para que «comprenda». Esto significa que todos van a comprender lo mismo de la misma manera, eliminando de un golpe



Esther Ferrer, *Inauguración de la Rue Marcel Duchamp*, 1993. París XII Arrondissement. Foto: A. Szafran.

toda la riqueza interpretativa que una performance puede generar. Tras el pensamiento único en política, pasamos ahora al pensamiento único en arte.

Luego está el fenómeno de la moda, naturalmente, pero ese es un problema de los artistas.

**E#** ¿Cómo percibe que se inserta la performance dentro de las ferias internacionales de arte hoy? ¿De qué modo contribuye o genera ruido en el proceso de creación o durante la acción, el hecho de presentar las acciones en ese marco?

**EF** Me remito a mi respuesta anterior. Las ferias internacionales se han subido al carro porque la performance y sus «productos derivados» han entrado en el mercado y se vende bien, y a veces muy bien. Cuando se entendía el mundo de la acción como una «situación» que el artista proponía y se desarrollaba como se desarrollaba, cuando no había ni fotografías, ni videos vendibles, la acción no les interesaba ni a galerías, ni a museos, ni a instituciones. Hoy hay un

mercado para todo ello, y se «expone» y se vende en el mercado que corresponde. Naturalmente, en este caso también hay un «tipo» de performances que interesan y otras no.

Nunca he hecho una performance en este marco de ferias internacionales. Pero pienso que si aceptas hacerla, habrá que aceptar también el resto. Personalmente tuve que trabajar una sola vez con un ruido espantoso imposible de eliminar, y tengo que decir que fue muy penoso, aunque lo acepté como una circunstancia más. De todas formas, si hubiera sabido antes que habría ese ruido, habría pensado en hacer otra acción que necesitara otro grado de concentración.

**E#** En la tendencia que se evidencia hoy hacia la performance enfocada en la agenda LGBTI o en la *queer*, en el posporno y en otras iniciativas de activismo desde la acción, se ha inclinado la balanza una vez más hacia un arte «comprometido» con un «mensaje», un poco como sucedió con el feminismo en los años

sesenta y setenta del cual usted fue una de las protagonistas. Usted se ha referido en el pasado a una tensión entre el discurso y el concepto de la performance: ¿cómo ve la solidez conceptual y decisiones formales de los performers hoy, cuando el discurso es tan preponderante?

**EF** Personalmente no creo que es suficiente el que una performance se inscriba en una dinámica *queer*, *posporno*, *feminista* u otra. Puede ser «políticamente correcta», pero «artísticamente nula», lo que a mi modo de ver le resta eficacia. Creo que en el caso de una acción «comprometida» es mejor ser eficaz. El concepto es la base de la acción, el punto de partida, pero luego está la forma «artística». Y pongo esta palabra otra vez entre comillas, porque creo que el mundo de la acción ha desarrollado, entre otras cosas, nuevos criterios formales que antes no eran válidos (eran marginales) pero que ahora lo son. Como bien escribió Restany, «en arte

es siempre la periferia la que cambia el centro», y no cabe duda de que todos estos movimientos activistas, en su vertiente artística, han renovado el lenguaje artístico y su discurso, al incluir en él temáticas que estaban perfectamente excluidas (y al tratar las que ya lo estaban) desde una visión *queer*, *posporno*, etc.

**E#** Pensando en la comunicación del performer con su público y en la capacidad de interacción real, tan buscada hoy, usted manifestaba en una entrevista con *El País*, a propósito de su acción de lanzar monedas de un franco francés a los espectadores: «La obra se habría cerrado cuando, años después, el público me lanzara aquellas mismas monedas. Pero vino el euro y la pieza quedó inacabada». A más de tres décadas de popularizada la performance, ¿cómo ve el hielo que separa al actor del espectador?... ¿Adelgaza cada vez más, se robustece, se derrite a veces? ¿Al final los espectadores lanzarán las monedas

Esther Ferrer, Al ritmo del tiempo, 1983. Festival de Performances, Teatro de la Bastille, París.



de vuelta, o parece que hemos de resignarnos a un público pasivo, poco menos que indiferente?

**EF** Es una acción que nunca he vuelto a realizar, pero si un día me parece que es oportuno hacerlo, por supuesto que la haré, aunque la primera no haya terminado ni pueda terminar. Me gusta pensar esto. El público es pasivo actualmente por varias razones: la primera, la televisión, la segunda, las performances en general hoy se realizan en un «centro artístico» o son organizadas por él. En consecuencia, todo el mundo «comprende» que es una obra de arte y como tal merece «respeto»; nadie se da hoy el derecho de «contestar» el arte, ni nada. La tercera, se han acostumbrado a verla, ya no les sorprende. La cuarta, cada vez se realizan más en «situaciones teatrales», por ejemplo, con el performer iluminado y el público en la penumbra; lo que significa que el público acepta su papel, se comporta como un público teatral que sabe que tiene que ser pasivo

y aplaudir al final. La quinta, la performance en los sesenta trataba de alejarse lo más posible de todo «lenguaje teatral»; se trataba de hacer «verdad», no de jugar con la «transposición». Hoy en día se acerca cada vez más al teatro; incluso he visto performances donde hay «personajes», como en el teatro clásico. Los extremos se juntan, y cada vez más en la performance se impone «la parafernalia teatral» con todo lo que eso comporta. ¿Cómo se puede hacer una performance en la calle si se necesitan luces, utilería, etc.? Además, si te los roban, ¡problema fatal! Pero cuando no necesitas nada, o casi nada, un vaso, o una silla, o un cenicero, si te los roban no pasa nada; eso se encuentra en cualquier parte. Hay que añadir, además, que en el primer caso, para que no te lo roben hay que poner guardianes, policías privados o no, y así entramos en otro terreno: todo debe estar bajo control, en este caso, el policial. La performance se ha «sedentarizado» con todo lo que esto supone para bien o para mal.



Esther Ferrer, *Mallarmé revisé o Mallarmé revisado - Homenaje a John Cage, 1992*. Centro Cultural Georges Pompidou, París. Foto: P. A. Sonnolet.



**E#** Y en esta misma dirección, hablemos un poco de las formas en que el público se apropia de la acción o la recibe... En particular, en la experimentación con el arte del absurdo, ¿en qué momento el absurdo se torna más en acto cómico, divertimento para quien mira, haciendo borroso su poder de crítica, su capacidad de mover a reflexión más allá de la emoción que provoca el gesto?

**EF** Por la cuestión del absurdo no puedo responder más que por mí misma. Yo trabajo mucho con el absurdo, simplemente porque esta sociedad me parece absurda y a veces pienso, quizás añadiendo más absurdo al absurdo se producirá como un efecto «vacuna» y podré comprender algo. Quizás el público reacciona de la misma manera. De todas formas, considero al público adulto y capaz de interpretar lo que ve utilizando su libertad. Normalmente no pienso nunca en el público cuando estructuro una acción; lo hago únicamente cuando la acción es una reacción a un hecho social (de tipo que sea) y quiero protestar porque lo necesito. Es como un grito de protesta. Si tengo una buena idea que fundamente la acción, mi principal preocupación es que los presentes comprendan el objetivo de la misma. En estos casos lo sacrifico todo a la eficacia, a la coherencia.

**E#** Sobre la reactivación de su archivo de performance en las exposiciones retrospectivas recientes, como la que tuvo en México, «Trans/acciones», en el 2007, o «El camino se hace al andar», en 2013 en Rennes, ¿cómo asume o cómo sintió entonces personalmente ese acto de exhibir los documentos de la práctica, todo este ejercicio de solidificar lo efímero o «preservarlo» colgado en la pared? ¿Hasta qué punto considera que el registro ha pasado a ser más importante para el público que presenciar la acción?

**EF** Para mí la acción es efímera, y lo que cuenta es la acción en el momento que la hago, pase lo que pase. Ocurre que ahora la gente o la institución hace videos, o fotos; antes no ocurría así. Algunas veces me las dan, muchas otras no. Para mí, las fotos, los videos, etc., son únicamente documentación, una



Esther Ferrer, *Dar tiempo al tiempo*, 2000. Galería Arsenal, Byalistok, Polonia.  
Foto: Galería Arsenal.

documentación muy «castrada», pues lo importante de la acción, que es esa tensión, esa comunicación o no, que se produce entre el performer y el público, eso no se ve en la foto. Lo que ocurre es que vivimos en la era de la documentación y muchas veces la gente prefiere ver el video de la acción (es más cómodo) que la acción misma, pero en esto también los artistas tenemos una gran responsabilidad.

La «sociedad del espectáculo» ha evolucionado hacia la sociedad del espectáculo televisivo. En ese caso, para qué desplazarse si se ve también en la televisión, y qué más da si el espectáculo, visto en estas condiciones (bueno o malo), queda «disecado», privado de su vitalidad primera. Todo esto destiñe sobre el arte; para qué ir a ver una performance si se puede ver el video, mejor y más cerca. Una consecuencia de todo esto también es que muchas performances se hacen únicamente para ser grabadas en video, y todo va dirigido a conseguir un buen efecto de imagen, haya

público o no. De todas formas, ya en el origen del mundo de la acción hubo artistas que las grababan en su estudio (la acción solo tenía este formato), pero tengo la sensación que en estos casos se privilegiaba el concepto sobre la «espectacularidad»; ahora me da la sensación que en muchos casos es la inversa.

**E#** Dentro de su práctica artística ha definido la performance como una cuestión de espacio, de presencia y de tiempo. Frente a la exposición del Mac/Val el año pasado, usted decía que su único compromiso, si hay alguno, es como persona y no como artista: «Soy una persona que defiende lo que

defiende: una cierta idea de la sociedad, de las cosas que me interesan en mi vida de todos los días, y mi vida de todos los días comprende el arte». En ese sentido, su trabajo no busca «llevar el arte a la vida», como muchas veces se entiende la práctica de la performance. Luego de tantos años, ¿sigue manteniendo aquella definición del performance inicial? ¿O cree que con la evolución de esta práctica algo ha mutado o se ha registrado algún desplazamiento esencial?

**EF** No necesito llevar el arte a la vida, porque el arte forma parte de mi vida desde siempre. Estas frases tan traídas y llevadas pocas veces me dicen algo.



Esther Ferrer, *Le chemin se fait en marchant*, 2002. Festival Street Level – Hertogensbosch, Holanda. Foto: Allard Willense.

Lo que digo a veces es que si la performance no está «atravesada» por la vida, no es nada. ¿Qué quiere decir esto?, pues que si no se crea una situación en la que el «accidente», es decir, lo imprevisto, sea posible, privamos a la acción de su elemento fundamental. Digo siempre: «yo sé cómo voy a empezar una acción, pero no sé como la voy a terminar». Justamente, porque no sé lo que puede ocurrir, y, en todo caso, quiero estar abierta a toda eventualidad. Todo lo que ocurra, para bien o para mal, formará parte de la acción.

Por lo que se refiere a la definición, sí creo que es el arte del tiempo, del espacio y la presencia, como muchas otras formas de expresión, solamente que en la performance están combinadas de una forma, y en la instalación, de otra. A veces la comparo con el agua: su fórmula es siempre  $H^2O$ , pero podemos verla corriendo en el río o en forma de hielo o de vapor: pasa lo mismo en el arte.

**E#** Últimamente, entre las muchas evidencias del auge de la performance está su entrada en los currículos académicos de las escuelas de arte. ¿Cree usted que es posible «enseñar» performance? ¿Cree que es deseable que él entre a sistematizar sus genealogías, sus prácticas, su historia, etc., para convertirse en una disciplina y un campo académicos?

**EF** Esta es una cuestión interesante. No tengo nada en contra, pero siempre me pregunto qué enseñan durante todo un año, cuál es el contenido de estos cursos. Supongo que analizan los diferentes «tipos»

de performances, etcétera. Para lo cual la han convertido en un «género» más. Una consecuencia de ello es, naturalmente, una cierta uniformidad en el resultado.

Personalmente defiendo la idea de una forma de expresión «inclasificable», que acepta todas las definiciones como válidas. Cuando hago un seminario, no enseño a hacer performances, en absoluto; no paso nunca videos de nadie, sobre todo, no mías, ni presento catálogos, etc. La performance no se enseña, sino que se practica, es la idea fundamental. Lo que pretendo simplemente es que al final del seminario los participantes sepan si es una forma de expresión que les va o no, y si la eligen como su medio de expresión, que ellos mismos decidan cómo hacer.

Parto de la idea de que la performance es el arte más democrático que existe; no necesitas nada para hacerla, solo, tener ganas de hacerla. A partir de ahí, si necesitas una técnica, una disciplina, una definición y una teoría, pues te las creas tú mismo.

¡Ah!, pero esto tiene muchos riesgos, me dicen a veces. Entre otros, que se meta en el saco de performances cualquier cosa, y que haya performances malísimas. Bueno, ¡y qué!, ¿o es que no hay películas malísimas, cuadros horribles, esculturas insoportables y poemas nulos, que vemos y oímos en los museos? Insisto: la cuestión fundamental es la propia responsabilidad del artista, cómo vive su creación, qué otros «intereses» le llevan a hacer performances, y un largo etcétera.



# CHIARA FUMAI, LA MUJER POSEÍDA POR LOS DEMONIOS

en conversación con Francesco Urbano Ragazzi \*

Roma, 1978 E. V.

[waterside-contemporary.com/artists/chiara-fumai/](http://waterside-contemporary.com/artists/chiara-fumai/)

[chiara.fumai@gmail.com](mailto:chiara.fumai@gmail.com)

Al ver de lejos a Jesús, ella corrió y se arrodilló  
ante él. Y gritó con todas sus fuerzas:  
«¿Qué tienes conmigo, Jesús, Hijo del Dios Altísimo?  
¡Por Dios, te ruego que no me atormentes!».  
Porque Jesús le había dicho: «Sal de  
esta mujer, espíritu impuro».

Entonces Jesús le preguntó: «¿Cómo te llamas?».  
«Me llamo Legión», dijo ella, «porque somos muchos».  
Y le suplicaba a Jesús una y otra vez que  
no los enviara fuera de aquella región.

Al pie de una montaña cercana estaba paciendo  
un gran hato de cerdos. Los demonios rogaron  
a Jesús: «Envíanos a los cerdos; permítenos  
que entremos en ellos». Jesús les dio permiso,  
y los espíritus impuros salieron y entraron  
en los cerdos. El hato, que contaba de  
unos dos mil cerdos, se lanzó pendiente abajo  
hasta el lago y se ahogó. Los que cuidaban  
los cerdos huyeron y dieron aviso del hecho  
en la ciudad y en los campos, y la gente salió

a ver qué había sucedido. Cuando llegaron  
hasta Jesús, vieron a la mujer que había  
estado poseída por la legión de demonios,  
sentada, vestida y en su cabal juicio; y se  
llenaron de miedo. Y los que lo habían visto  
le contaron a la gente lo que le había sucedido  
a la mujer poseída de los demonios, y le  
contaron lo de los cerdos también.  
Entonces la gente comenzó a rogarle  
a Jesús que se marchara de su región.  
(Marcos 5:9)

**Francesco Urbano Ragazzi.** Todas sus performances son interpretables como remixes, mezclas de textos escritos por otros: por la dramaturga y anarquista Valerie Solanas; por la crítica de arte y feminista Carla Lonzi, o por la periodista y terrorista Ulrike Meinhof, para nombrar unos pocos. ¿Su carrera como DJ ha influenciado su práctica artística también de otras maneras?

---

\* Francesco Urbano Ragazzi es un dúo curatorial fundado en 2005 cuyas líneas principales de interés son los estudios de género, la estética digital y las escenas del arte emergente.

**Chiara Fumai** Habíamos trabajado como DJ durante muchos años antes de dedicarnos completamente al arte contemporáneo, por eso hay tantos puntos en común entre esta práctica artística y las técnicas

# A MALE ARTIST IS A CONTRADICTION IN TERMS



Chiara Fumai, *Eusapia Palladino reads Valerie Solanas*, 2014, c-print.  
Foto: cortesía de of Prada / Cherstich collection

de mezcla de los DJ. Como artistas solo ensamblamos, seleccionamos, reeditamos, recontextualizamos y les damos ritmo a las obras de otras personas. Nos centramos en ciertos puntos que la cultura no ha digerido (todavía): la locura atribuida a Ulrike Meinhof, en comparación con la racionalidad de sus escritos y la coherencia de sus acciones (*Der Hexenhammer*, 2015); la brillante parodia de la cultura machista tan astutamente escrita por Valerie Solanas, que pasaba por un manifiesto real (*Chiara Fumai lee a Valerie Solanas*, 2013), y la represión del profundo pensamiento filosófico de Carla Lonzi / Rivolta Femminile y su reducción a teorías inútiles ya superadas (*Shut Up, Actually Talk / Cállate, habla más bien*, 2012)...

Este es un ejemplo de una pieza de performance que asimiló la estructura de la mezcla: la intervención en la Fundación Querini Stampalia en Venecia, donde escondimos un mensaje anónimo en la guía de su colección de arte histórico (*I Did Not Say or Mean Warning / No dije ni quise decir advertencia*, 2013).

Comenzamos diciendo que el mensaje oculto dentro de la pieza es un texto anónimo corto, impreso en un volante de los años setenta. Al parecer, alguien lo había dejado en un contestador automático, y nosotras lo encontramos muchos años después, cuando estábamos estudiando algunos textos sobre la relación entre feminismo y violencia. Leerlo nos puso la piel de gallina; fue como si de repente nos lanzaran al vacío. Es un mensaje cruento lleno de lirismo que habla en primera persona sobre subversión, tema ausente en la historia, y una amenaza inminente.

Nos gusta llamar a la autora «Mujer Invisible», e imaginarla como una especie de kamikaze, pero en realidad no sabemos quién es. A menudo somos irónicas, pero esta vez no: no nos inventamos ese mensaje.

Las palabras del mensaje seguían resonando en nuestras cabezas cuando nos ofrecieron la oportunidad de hacer una exposición en la Fundación Querini Stampalia en Venecia (*Premio de Arte Furla*, 2013).

El silencio de los salones de Venecia, los ojos de los retratos renacentistas expuestos en el edificio y la falta de información acerca de los modelos parecían elementos apropiados para crear un contexto oportuno para diseminar ese mensaje, y así amplificar, en una dimensión espacial, el vértigo que experimentamos cuando lo descubrimos.

Empezamos a estudiar entonces los retratos femeninos expuestos en el edificio, reconstruyendo las historias desconocidas de personajes como la Dogaresa Elisabetta Querini o Nicolosia Mantegna, y las de muchos otros rostros femeninos sobre cuya identidad solo podemos tener hipótesis. Las informaciones sobre sus biografías y sus contextos histórico-culturales contribuyeron a componer una guía para todos los retratos femeninos expuestos en la colección Querini Stampalia. En ciertos puntos de la guía insertamos partes del mensaje anónimo, frase tras frase, como un haiku. Mezclamos los dos textos hasta que quedó imposible distinguirlos, al igual que cuando un DJ pone dos piezas y las mezcla en una sola.

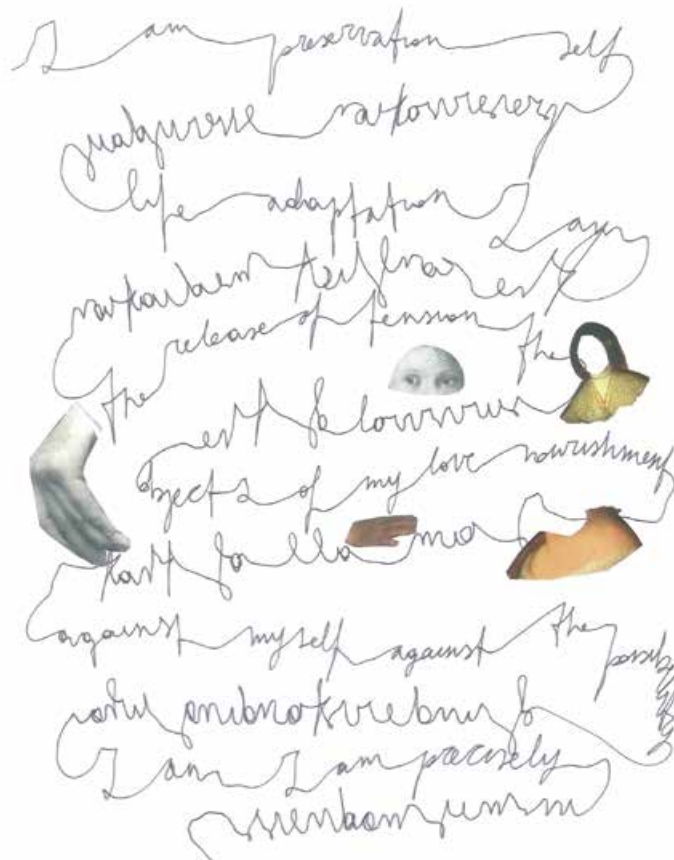
Algunas partes del mensaje eran demasiado cruentas para dialogar con un recorrido de historia del arte, y por esta razón les «pusimos un efecto», aplicando una especie de silenciador: aprendimos a declinar las palabras con las señas del lenguaje internacional de signos. ¿Ha visto cómo durante los picos de una mezcla el DJ baja el volumen y el público entra en éxtasis? En *warning* aplicamos el mismo efecto: al censurar algunas partes habladas amplificamos la emoción de su transmisión.

**FUR** A usted también le interesan las formas de «espectáculo» de finales del siglo XIX, como los *freak shows*, los espectáculos de magia y las sesiones espiritistas. ¿Por qué tiene fascinación por estos formatos? ¿Está intentando hacer una lectura alternativa de la modernidad?

**CF** Nos gustan las historias alternativas relacionadas con la práctica de la *performance*, es decir, la contracultura histórica del arte performativo. El arte permite que las personas trasciendan la historia y que le ofrezcan al mundo un completo «antimundo»,



Chiara Fumai, *The Book of Evil Spirits*, 2015. Captura de vídeo. Encargo de Contour 7. Foto: cortesía de la artista y A Palazzo Gallery.



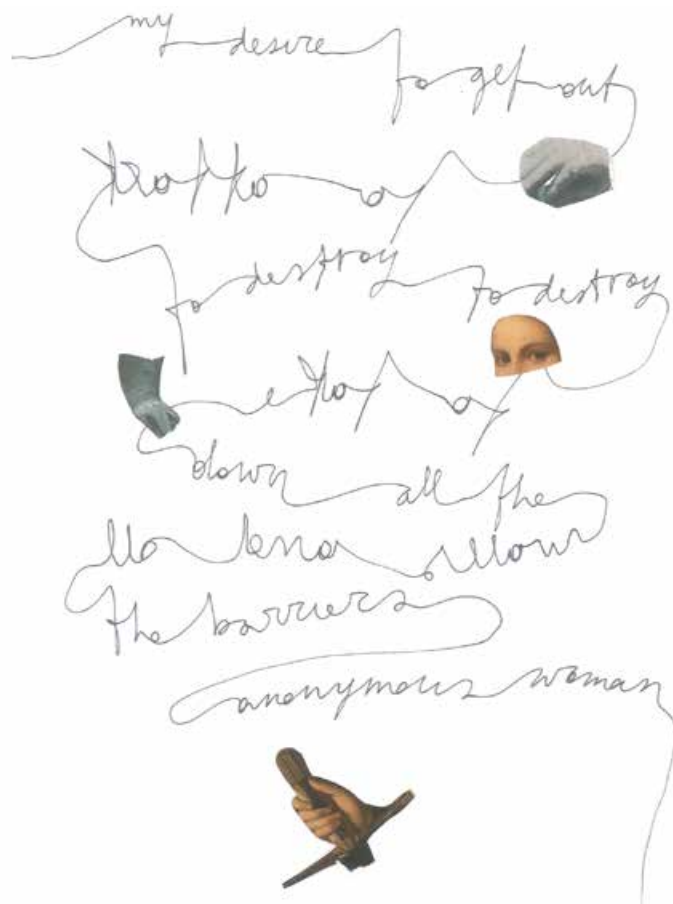
◆ Chiara Fumai, *The Invisible Woman*, 2013. Escritura automática y collage sobre papel, guion del performance 'I Did Not say or Mean Warning'. Foto: cortesía de la artista y A Palazzo Gallery.

y con ello no nos referimos a la idea romántica de una práctica artística alejada de las problemáticas y de los hechos reales. Debemos evitar el típico error del materialismo: subestimar el impacto que una obra de arte puede tener sobre el presente y el futuro, su capacidad de adelantarse a su propio tiempo, la posibilidad de que el arte haga preguntas que no se pueden formular a través de los alfabetos comunes de la cultura o la política. Desde un punto de vista estrictamente formal, podemos afirmar que hemos desarrollado, en cambio, una especie de fetichismo hacia algunos formatos performativos no contemplados por el arte contemporáneo, como los *freak shows* o las sesiones de espiritismo. Si uno presta atención verá que todas esas prácticas tienen un denominador común: muestran lo invisible pero sin usar la retórica del minimalismo, la misma retórica que le da valor a la ausencia, un discurso reiterativo en el arte

contemporáneo. Nuestra elección formal es, en otras palabras, una extrema declaración de amor por cualquier otra forma de arte inmaterial.

**FUR** Sus performances en vivo son siempre antiespectaculares, y los sentimientos que provocan, sobre todo en los hombres, son a menudo de frustración, vergüenza o incluso aburrimiento e ira. Uno tiene que ser un poco *queer* o *freak* o *punk* para entender el lado cómico de su trabajo. ¿Cómo enfrenta la relación con su público?

**CF** Estamos más interesadas en la dinámica espectacular —o, mejor, como usted bien lo ha definido, *anti-espectacular*— que en el público. Trabajamos sobre el método y el lenguaje, rompiendo las reglas preestablecidas en las que se basa la relación entre espectador y artista. Nuestras obras a menudo parecen ser



políticamente incorrectas; sin embargo, se insertan tan perfectamente en un contexto institucional que las apoya, que todo el mundo debería preguntarse cómo hacen para llegar hasta allí. Pues bien, nuestro trabajo principal es este: hacer que una cosa parezca otra, y hacer que esta experiencia sea agradable para el público más preparado.

No sabemos muy bien hasta qué punto este tipo de arte en realidad se dirige a los hombres como género, ya que por lo general encarnamos figuras femeninas. Es probable que en algunos países los hombres se sientan cuestionados por nuestras piezas, pues culturalmente están más habituados a expresar opiniones, y a disentir abiertamente, y están acostumbrados a sentirse protagonistas, incluso cuando no deberían. No obstante, este fenómeno no nos preocupa mucho: tocamos los estereotipos femeninos

y seguramente no somos las únicas en hacer eso. Es la forma en que lo hacemos la que crea cierta distancia.

**FUR** A menudo desempeña el papel de predicadora, profesora y guía turística, en una dialéctica basada en la aproximación frontal. ¿Existe un aspecto pedagógico en sus conferencias-performances o está simplemente burlándose de las formas tradicionales de la educación? ¿Es posible enseñar el feminismo a través de la disciplina?

**CF** Nuestro trabajo se basa exactamente en esta contradicción y es por eso que pertenece —gracias a Dios— al arte y a nada más.

Debido a la complejidad intrínseca de estas obras, alguna vez sucedió que alguien se nos acercó a darnos cátedra sobre cómo se deben tratar algunos temas,

sobre lo que se debe o no se debe decir, sin darse cuenta de que aceptar sus sugerencias equivaldría para nosotras a renunciar a ser artistas.

Nuestro trabajo no consiste en dar respuestas sino en formular preguntas, canibalizar el lenguaje o el alfabeto de la misma cultura que nuestras obras de arte ponen en discusión. No estamos aquí para poner todo en orden, sino para participar en este enredo. La deconstrucción es nuestra fiesta.

**FUR** Sus *collages* funcionan como guiones en escritura automática; sus fotografías establecen la iconografía de los personajes que interpreta; sus instalaciones y objetos continúan sus performances por otros medios. Parece no haber lugar entonces para la documentación adecuada en su práctica artística, ¿por qué?

**CF** No hay espacio para la documentación adecuada en nuestra práctica porque no amamos las tautologías; pero, por otro lado, nos encanta poner en circulación varias falsificaciones materiales de las performances realizadas en vivo.

Estas operaciones, que llamamos *postperformativas*, requieren una gran cantidad de atención por parte de quien las maneje, precisamente porque ellas juegan en la frontera entre la obra de arte y lo falso; entre el lenguaje oral de la performance y su eco; entre la imposibilidad de transmitir la experiencia cognitiva mediante una imagen y su propia parodia. Hay una performatividad incluso en esto. Me refiero al caso de las impresiones fotográficas, donde los protagonistas de algunas de nuestras piezas simulan estar en otras de ellas al hacer algo que no tiene nada que ver con sus funciones (por ejemplo, *Eusapia Palladino lee a Valerie Solanas*, 2014). Si esta acción performativa se

llevara a cabo de verdad, no tendría ningún sentido en absoluto, pero la difusión de su seudodocumentación es un acto que puede destruir la idea de la performance como un acto original, heroico e históricamente único. Piense en la tradición de los médiums. La sesión espiritista representa la performance inmaterial en su punto más alto: ¿alguna vez ha visto una película que de verdad documente una sesión de espiritismo, sin ser una simulación? No. Al mismo tiempo, la manera como la gente testimonia una experiencia paranormal está llena de una fuerte carga performativa, por completo fuera de lo común.

No importa si Eusapia Palladino (una espiritista mundialmente conocida en el siglo XIX y nuestra musa desde 2011) podía o no crear ectoplasma de verdad con el poder del pensamiento, o si lo hizo con un pañuelito facial colocado en arcilla, pero el hecho de que sus fantasmas fueran motivo de discusión entre los positivistas hace de ella una gran artista. ¿A quién le importa si, en una dimensión artística, Dalí se inspiró por mandato divino durante un trance hipnótico, o si compuso visiones inconscientes utilizando los instrumentos que tenía a mano? Los médiums como Eusapia hicieron lo mismo.

Ese miedo, ese extrañamiento, esa ironía siniestra que a menudo surge de los fenómenos paranormales son las características que tratamos de aplicar al trabajo inmaterial y al espacio performativo, precisamente porque evocan todos los efectos de la naturaleza real del inconsciente.

Por otra parte, ¿qué espera recibir emocionalmente un espectador al ver un video en el que un artista hace una performance frente a un grupo de personas? Muy fácil: si quiere presenciar un milagro, que el espectador mismo asista a la performance.

# LOS ESPACIOS COLINDANTES ENTRE LOS ACTOS DE VIDA Y LAS POSTURAS POLÍTICAS

Edwin Jimeno

Santa Marta, Bolívar, 1974

artejimeno@hotmail.com

«Yo he nacido poeta y artista como el que nace cojo,  
como el que nace ciego, como el que nace guapo».

*Federico García Lorca*

Hace un par de meses recibí la invitación para escribir sobre mi obra; dado el tema de la revista, quise que este texto permitiera al lector de alguna forma conocer mi trabajo desde los dos conceptos que mueven y retroalimentan mi obra: el primero, *los actos de vida*, y el segundo, un poco más fuerte y *tanático*: *las posturas políticas*.

De hecho, el ser humano y el artista está llamado, a través de su obra, a tomar partido sobre los sucesos políticos que ocurren a su alrededor, o en su país. Como se expresa en la película *Anonymus*: «Todo artista debe ser un político, y el que no, un simple zapatero» (Emmerich 2011). Valga aclarar que considero ser zapatero un trabajo tan digno como cualquier otro, pero esta frase llena de contrastes sirve para hacer énfasis en que el artista ya debe superar el concepto del arte por el arte, o del arte que solo decora, combina o que simplemente es un elemento de ornato que va muy bien con el color de los muebles de la sala o del comedor.

No obstante, antes de profundizar y examinar algunas acciones, quiero ampliar el contenido del epígrafe citado al inicio. En primera instancia, con el tiempo y a medida que van surgiendo otras obras, te das cuenta de que eres ya artista. Por eso García Lorca habla de nacer artista, como si fuera algo congénito, como «nacer cojo». Quizá al nacer artista hay tener cuidado de no cojear; es decir, de no moverse en una desigualdad, sino mantenerse en el proceso de creación... Ahora bien, de acuerdo con la última parte del epígrafe, «como el que nace guapo», y de una forma más divertida, diré que no me considero guapo. De hecho, es de resaltar que lo que denomino mi primer performance, *Nicho humano* (1997), fue una acción con mi cuerpo de solo 39 kilos de peso en ese entonces. Esto generaba una sensación de fragilidad; sin embargo, al trabajar la resistencia del tiempo y de la quietud, el cuerpo se fortalecía, se tornaba fuerte en el sentido que devenía escultura, además de que conjugaba la fragilidad y la fortaleza.



Edwin Jimeno, *Nacimiento*, 1999–2000. 38. Salón Nacional de Artistas, Cartagena. Duración: 3 horas diarias. Foto: Liseth Urquijo.



Pero, para recordar cómo llegue al performance, debo devolverme un poco el tiempo y repasar estos actos de vida que colindan con las posturas políticas. Con el tiempo retomaré estos actos de vida en mis performances, como cuando era niño y dibujaba grafitis con la orina sobre la tierra, o me sentaba en el inodoro, veía frente a la pared y empezaba a encontrar diversos rostros y dibujos, tomándome todo el tiempo necesario, trabajando con la quietud y la levedad.

Siempre he sostenido que las grandes preformistas en mi vida fueron dos mujeres: mi madre y mi tía Araceli; matronas de mi educación, crianza y formación. En el caso de mi mamá, sucedía que a mis cuatro años yo compraba *bolis*, refrescos que pagaba con hojas del árbol de matarratón. Luego, en las tardes, mamá iba y los pagaba con dinero real. Ella jamás me lo explicó, sino hasta ser grande, así que para mí esto era un acto *psicomágico*; era como si de los árboles brotara plata. Por otra parte, mi tía Araceli trabajaba como aseo en un ancianato. Algunas

veces me iba con ella, y mi tía me metía en una caja de cartón con algunos juguetes. Posteriormente amarraba una cuerda a la caja, y el otro extremo de la cuerda lo ataba a su cintura mientras trabajaba. Esto generaba una acción muy poética y particular, pues a medida que ella barría, la caja se transformaba en un tren o un carro, e iba avanzando al paso que ella marcaba. Una tercera y última acción fundamental que mencionaré es cuando mis hermanas y yo tomábamos una sábana y la amarrábamos de soportes en las esquinas, convirtiéndola en una casa, un *campuche*, un campamento. Lo importante de estos actos de la vida fue que fueron mágicos, transformadores y creativos.

Estas acciones cotidianas fueron las primeras referencias que tuve sobre actos totalmente poéticos, que generaban actos positivos y lograban transformar los negativos. Pero ellos no fueron los únicos, pues mamá podía hacerlo a la inversa; o podía llenarse de valor para generar un acto de resistencia, un acto político, con el cuerpo, ya fuera contra mi padre o para defender a algún enfermo al que no querían atender... en otras palabras, defender a alguien más débil comprándose las peleas. Estos ejemplos marcaron mi vida.

Si bien no podría con propiedad llamarlos performances, al menos los llamo actos *psicomágicos*, ya que fueron transformadores y dadores de vida, como lo expresaría Edmund Burke: «Aprendemos mediante la imitación mucho más que por precepto; y lo que así aprendemos no solo lo adquirimos más eficazmente, sino más placenteramente. La imitación forma nuestras costumbres, nuestras opiniones y nuestras vidas» (Burke 1987, 37). Quizás por esta razón no hago pintura ni escultura, sino que experimento con el cuerpo, pues ha sido una conducta aprendida desde la vida diaria, desde las vivencias de bebé, niño y adolescente. Y, sin embargo, dentro de la obra que he realizado durante dieciocho años, mis acciones han venido cambiando con el tiempo, en buena parte debido a los diversos aportes que cada performance lleva consigo.

La primera época es un período de inacción en el cual el cuerpo se fortalece en la resistencia, y, de hecho, deviene escultura de barro, como en *Nicho humano* (1997), o de cebo, como en *Nacimiento* (1999–2000). La primera es una acción estática de dos horas y media, y la segunda, de tres horas diarias. Aquí el cuerpo no se mueve, no se ve respirar; sufre a través de una tortura lenta, pues, al no haber movimiento se petrifica, y así deviene un guerrero que ha visto directamente a los ojos a la Gorgona.

Posteriormente a estas acciones —a las cuales llamé *inacciones* por mucho tiempo— llegó el movimiento, pero con él también llegó una postura política que afrontó o subrayó las problemáticas políticas de la ciudad de Santa Marta: no podía estar ajeno a los asesinatos, secuestros y violencias de la ciudad. De ahí nace *Ciudad de paz* (2000), acción en la cual escribo los nombres de las personas asesinadas durante los últimos cinco años en Santa Marta, en una pared de 4 x 3 metros, convirtiéndola en un muro de las lamentaciones. Lo más bello es que la acción se transformó en una obra colaborativa, pues los espectadores que habían perdido a uno o varios miembros de su familia solicitaron escribir ellos mismos los nombres de sus seres queridos. En este momento, la obra devino una acción terapéutica, sanadora de alguna forma, reparadora.

Al mismo tiempo y para el proyecto «Actos de fabulación», muestra curada por Consuelo Pabón (2000), presenté en el antiguo parque del Museo de Arte Moderno la obra *Agonía*, acción en la cual cavo una tumba de forma rectangular y posteriormente entierro mi cuerpo, dejando solamente mi cabeza por fuera. El resultado fue una cabeza sin cuerpo, una cabeza que recordaba actos como el juego de la gallina ciega realizada por nuestros campesinos según la versión popular en la costa caribe (donde, con los ojos vendados, juegan a cortar la cabeza de un gallo enterrado en la tierra blandiendo la hoja de un machete a ras del suelo), y que posteriormente los paramilitares retomarían aplicándolos como actos de tortura y barbarie, acto donde se cubrían los ojos y con el machete empezaban



Edwin Jimeno, *El trago de la amargura*, 2008. Performance de 15' en Perforartnet y Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo. Foto: Jairo Cáceres.

a socolar<sup>1</sup> el terreno hasta cortar la cabeza de su discrepante. Lo fabulado de esta acción (*Agonía*) es que algunos jóvenes locales (que vivían en condiciones de abandono) se ubicaron en forma circular para que se generara una sombra sobre mi cabeza y así evitar que me insolara, y otros buscaron agua en lugares cercanos para mantenerme hidratado. En este momento, más que artista, ellos me hicieron sentir humano, y fueron ellos mismos quienes con sus manos me desenterraron, diciéndome «Ya no más, *parce*». En otras palabras, me volvieron a la vida.

Un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano.  
El inusitado dolor me pareció muy vivo.  
Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa  
formación de una lenta gota de sangre.  
De nuevo soy mortal, me repetí.  
J. L. Borges

1 Socolar significa en Colombia cortar en un monte la vegetación; o bien deshacer un montón de tierra o broza; rebajar un terreno.

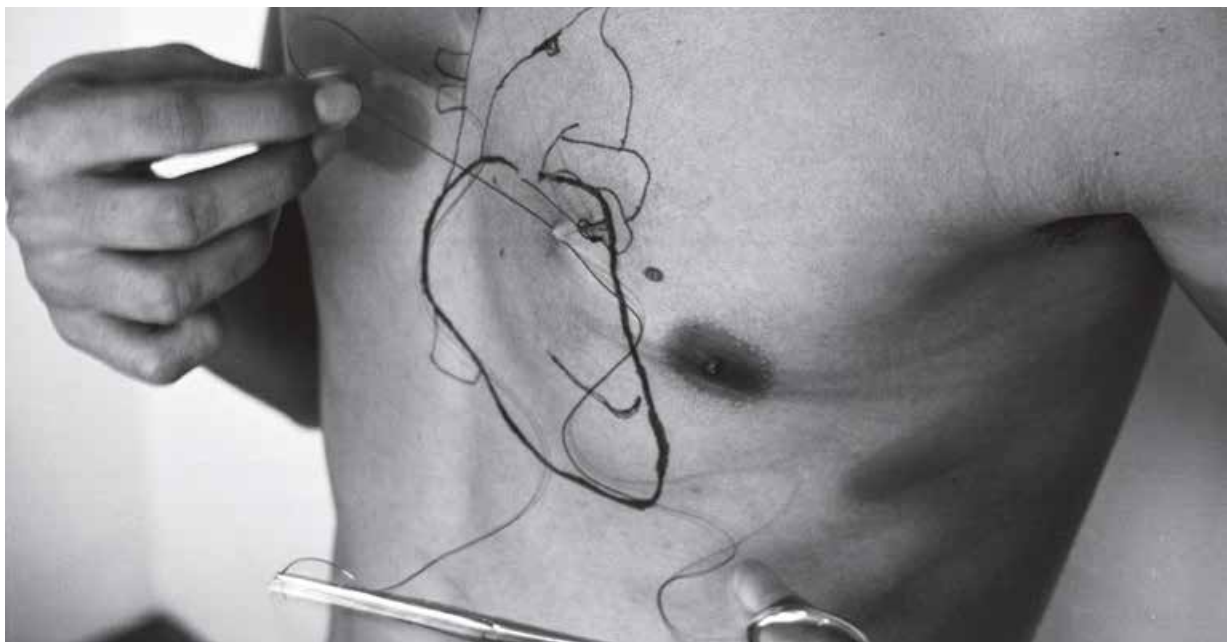
Para hablar de una tercera parte de mi obra, he querido evocar esta frase de Borges pues los trabajos de esta etapa son acciones en las cuales lo *tanático* adquiere fuerza dentro del proceso creativo, donde el dolor permite que el espectador se sienta vivo, vulnerable; y ese dolor, a la vez, fortalece no solo la imagen sino la fisiología del cuerpo mismo que está haciendo la obra, pues en muchos casos hay sufrimiento, estigmas, tortura, martirio, etc. Entre estas acciones está *El trago de la amargura* (2008), acción en la cual aparezco en escena, acercándome a un pedestal en donde hay una copa de vino llena de leche. Luego me hago un corte en la mano para tinturar la leche, y así vinculo dos elementos vivificadores: el alimento (leche) y la vida (sangre). La otra pieza es *Sanación* (2008), un (fotoperformance), obra que parte del dibujo de un corazón con cinco heridas sobre mi propio pecho, y donde la acción como tal consiste en coger cinco puntos en forma de reparación del corazón, generando un dolor silencioso y feliz, pues cada herida que inflijo en la piel es una carga que debe curarse.

Por último citaré a Daniele Scalise cuando dice: «Nombrar lo innombrable, manifestar la propia realidad

frente a los demás y frente a uno mismo hace que todo sea más límpido y decente» (2009, 25). Hablo en este caso de dos obras: la primera, *Propiedad de Estado* (2010), acción en la cual un militar calienta un fierro que tiene escrito la frase «Propiedad de Estado», y una vez está lo suficientemente caliente, se dispone a colocarla sobre mi espalda. Yo estoy atado en un cepo. Así abordo el tema de la tortura: en este caso, la marca del fuego con las palabras «Propiedad de Estado» denuncia hechos violentos, y declara que soy su propiedad y que el Estado puede, por consiguiente, hacer lo que desee con mi cuerpo.

La segunda obra es *Falso positivo* (2010), una acción realizada en línea y proyectada vía *streaming*, para emitirse en la Galería Santa Fe, en Bogotá, y otros países al mismo tiempo. En esta acción aparezco sentado en una silla blanca y luego entra a escena un militar al que nunca se le ve el rostro. El militar empieza a cortar mi cabello con una máquina eléctrica —como a Sansón, que pierde así su fuerza—. El único sonido en este performance es el de la máquina. Pero esta vez el militar no convierte al campesino en un guerrillero para ganar indulgencia (el falso positivo), sino que lo convierte en un soldado más.

Edwin Jimeno, *Sanación*, 2000. Fotoperformance.  
Foto: Marta Amorocho y Liliana de la Hoz.





Edwín Jimeno, *Propiedad de Estado*, 2010. Museo Bolívariano de Arte Contemporáneo curaduría de Ana María Lozano, 5 minutos. Foto: Jairo Cáceres.

Hay entonces en mi trabajo una fuerte relación entre la vida y la creación, y, por tanto, un énfasis en la creación política. De hecho, los actos psicomágicos de la infancia son acciones que me quedaron marcadas, que me permitieron construir y deconstruir discursos ya de pequeño, y luego, de adulto, con la capacidad de razonar me permitieron mirar los sucesos en nuestro territorio. En consecuencia, como ojos del pueblo, quedé llamado no solo a discernir, sino abrir puertas que me llevaran a caminar por lo vivido diariamente más que por lo desconocido.

Creo que es ahí donde el artista entra como un atalaya o vigía, una persona que atisba o procura inquirir y averiguar lo que sucede y además asume una postura en el asunto. Si bien a través de la obra no puedo cambiar una situación, sí puedo denunciar o marcar en el contexto lo que está aconteciendo, sobre todo en lo referente a estas afecciones políticas y a los desmanes de poder que suceden aun frente a frente. Como diría Facundo Cabral, «Me preocupo cuando alguien levanta una bandera, porque cuando alguien grita “viva”, algo está diciendo

“muera el resto”» (1997). Solo invito a partir de esto a reflexionar qué queremos gritar, y cómo lo queremos gritar, pues es posible que nuestra voz más fuerte se fije en la anulación del otro.

### Referencias

- Borges, Jorge Luis. 1994. *El Aleph*. Buenos Aires: Círculo de Lectores.
- Burke, Edmund. 1987. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Emmerich, Roland (dir.). 2011. *Anonymous*, 130'. Germany – United Kingdom: Anonymous Pictures.
- Pabón, Consuelo. 2000. «Actos de fabulación: arte, cuerpo y pensamiento», en: *Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Proyecto Pentágono. Bogotá: Ministerio de Cultura, pp.79–114.
- Scalise, Daniele. 2009. *Carta de un padre homosexual a su hija*. Bogotá: Planeta.
- Valencia, Emilio. 1997. *Conversaciones con Facundo Cabral*. Guadalajara: documento inédito.

# PENSAR EL PERFORMANCE DESDE EL CAUCA

Guillermo Marín

Sevilla, Valle del Cauca, 1968

guillermomarin.com

saladeartes.wordpress.com

El performance se revela transhistórico. Las más de treinta mil piezas de orfebrería del Museo del Oro, encontradas casi en su totalidad durante el siglo XX, evidencian un cuerpo prehispánico. El performance se asume comportamiento, materia y modo de hacer. Creo que los quimbayas, por ejemplo, eran elegantes y sofisticados, en particular en sus poporos. Una tela del pueblo paraca peruano es tan compleja en su construcción como un jeroglífico egipcio, llena de conocimientos aún por revelar.

En términos generales, el performance se denomina como tal desde finales de los años sesenta. Se intuye legítimo porque la performance se instaure dentro de la historia del arte, por decirlo de algún modo, cuando se asume la gestualidad del ser humano como performance igualmente —y esto mismo se ha hecho evidente, quizá, desde el expresionismo abstracto con Pollock y su manera de pintar—.

El performance como discurso es una aproximación al cuerpo y a la veracidad del cuerpo mismo como

presencia, sujeto y concepto, que evidencia relaciones profundas, transhistóricas, entre expresiones culturales muy diversas, y eso es lo mágico que tiene. El advenimiento del performance dentro del discurso internacional del arte ha propiciado pensar en profundidad sobre el cuerpo.

En América Latina esta práctica se ha relacionado regularmente con activismo político, por ejemplo, en grupos como Tucumán Arde, de Argentina; o la idea de cuerpo abyecto como reacción política que desarrollaron el grupo Chaclacayo de Perú; u Oiticica y otros contemporáneos brasileños que pasaron de la abstracción geométrica al arte corporal. El performance se instaure en esta geografía como un discurso político, que plantea una postura —coincidencia de *pose* y *posición*, pues la posición del cuerpo entraña una cierta política—, como es el caso del desdibujamiento de las convenciones (y convicciones) sexuales y su consecuente ambigüedad de género. La sensibilidad de lo corpóreo está en directa correspondencia con su dimensión social: la sexualidad en tránsito, en



plena transformación, a nivel individual pero también a nivel de la interacción; o la trascendencia de pertenecer a un género y pensar su constante alteración. Todo esto implica también un tipo de activismo.

Cuando se estudia el cuerpo en su dimensión performática se sobrepasa la levedad del momento para pensar en un cuerpo trascendental, para pensarlo en el tiempo. La escala del performance es la escala que tiene el cuerpo, y la negación del cuerpo es parte de un mecanismo de no reconocimiento. Tal negación, desde luego, puede darse de muchas maneras.

Gracias a las teorías sobre performance, el cuerpo se hace concepto. En la lectura de una pintura podemos evidenciar cómo se transforma el comportamiento de los cuerpos a través de la historia: el rictus o la actitud de la gente del siglo XIX es diferente a la espontaneidad de otros

tiempos. Ello mismo se puede evidenciar en una de las pinturas emblemáticas del Cauca: *La apoteosis de Popayán* (1936-1941), de Efraím Martínez. Este óleo de gran formato (9 x 6 m), es una alegoría de la ciudad en la que se incluyen personajes como el Quijote, relacionado al espíritu caballeresco, pero también unos aborígenes. Después de haber vivido muchos años en este lugar, me percaté de que las figuras de estos indígenas no correspondían a ninguna comunidad real de la región; son más bien arquetipos, ficciones desnaturalizadas que apenas en teoría representan la presencia indígena en Popayán. El cuadro, que debía plasmar la historia de los hombres ilustres en la capital del Cauca, según fue comisionado, no refleja de ningún modo la verdadera naturaleza de las comunidades ancestrales. Ninguno ahí es guambiano, nasa o yanacóna. Esta situación, a mi modo de ver, es aterradora: que el pintor, un payanés, no representara a los indígenas oriundos del lugar: su ficción es una ausencia de



Guillermo Marín, *El amor es más frío que la muerte*, 2013. Performance, de 2 horas de duración (Popayán 2011 - Fortaleza, Brasil 2011 - Bogotá 2013). Foto: Edinson Quiñónez.

reconocimiento que implica la negación del otro (del cuerpo del otro).<sup>1</sup>

Así, a través de la historia del arte se puede leer la historia del cuerpo. Al afirmar que este tema no es contemporáneo sino un concepto de todas las épocas, es interesante pensar sobre la sensación de cuerpo–ausente en el Museo del Oro, en el cual la filigrana de todas esas piezas fantásticas nos revela un modo de ser del cuerpo prehispánico sofisticado y elaborado, para nada salvaje. Un cuerpo refinado en otra naturaleza, en otro tiempo. Cuando observamos detenidamente una pieza de orfebrería prehispánica, su forma nos revela eventualmente el modo en que fue ejecutada, hace posible intuir cómo cada pieza se constituyó de manera performática.

En el departamento del Cauca conviven muchos tiempos a la misma vez. No solamente un tiempo actual sino también un pasado que sucede, un siglo XIX que sigue presente y una Colonia que continúa percibiéndose en el ambiente. Así como hay una diversidad de tiempos existe una diversidad de espacios, sobre todo con relación a estudiantes y personas que vienen de muy lejos (lejos en el espacio, y por ende, con otros tiempos) desde otras regiones como Guapi, o desde el Patía, en el Putumayo; lugares desde donde la gente trae sus raíces. El arraigo tiene que ver con el detenimiento. A mi modo de ver, el tiempo que deja de transcurrir en la superficie y que se construye de manera infinitamente densa e importante en el interior

---

1 Para conmemorar el IV centenario de la fundación de Popayán (1536–1936) el departamento del Cauca decidió efectuar otro encargo, uno que celebraba otro cuerpo, el cuerpo del conquistador. La figura ecuestre de Sebastián de Belalcázar, fundador de la ciudad, fue realizada por el español Vittorio Macho; una escultura monumental en bronce que se implantó sobre el morro de Tulcán, quizás el más importante lugar arqueológico de la ciudad. 1941 fue el año en que finalmente tanto la *Apoteosis* como la escultura ocuparon el lugar que tienen hoy. Son construcciones ideológicas. No planteo esto como un juicio de valor sobre los artistas, sino como una metáfora de cómo el arte en Colombia evidencia una mirada displicente sobre las culturas ancestrales.

del cuerpo, es una intuición que atraviesa mi trabajo. Un tiempo profundo que da cuenta de uno como artista y de su arraigo, a diferencia del artista del lugar imaginario, o del artista de otro lugar. Quizá se pueda construir la trascendencia histórica con este tiempo detenido.

Continuando con el arraigo y el detenimiento, es importante reflexionar sobre el artista anónimo o anodino, personaje opuesto al ilustre o notable, pues carece de un nombre, sea el nombre de una comunidad, su nombre personal o algo que lo identifique. Al llegar al Cauca noté que en las colecciones de arte —en la del Museo de Arte Religioso y otras colecciones de la Colonia o prehispánicas— prepondera el «anónimo»: se desconoce los autores de más de un 70% de las piezas. Si el pintor era local, era anónimo; si era indígena, también era anónimo. Muchos elementos dentro de la lectura que uno puede hacer sobre las artes de este lugar señalan una vulneración de los derechos más básicos relacionados con la identidad de los artistas, pero no únicamente de ellos.

En esta región aún perviven muchas comunidades indígenas, cuatro de ellas con sus lenguas vivas. De todas ellas he tenido la fortuna de tener como estudiantes a varias personas. Trabajamos con los elementos de estas culturas que han venido siendo negados, o que parecen no existir más. Esta identidad es vital para la construcción de país.

Abordando este conflicto de identidad y esta condición, «aterrizo» las clases que manejo desde el Departamento de Artes Plásticas en la Universidad del Cauca, a situaciones particulares que ocurren en nuestro territorio. Pensar en la modernidad no es solo pensar en Europa, es necesario un cotejo histórico: cuando hablo del cubismo estoy hablando también de la Casa Arana; cuando hablo de la época azul y rosa de Picasso, estoy hablando también de la guerra de los Mil Días; y cuando hablo del puente del Humilladero, ícono de la arquitectura colonial de la ciudad, realizado en la segunda mitad del siglo XIX, ya en plena República,



Guillermo Marín, *Ofrenda*, 2015. Performance en la zona arqueológica maya de Tikal, Guatemala. Foto: Jim Fannkugen.



estoy constatando una supuesta inconsistencia de tipo histórico.

La conformación de la condición de subdesarrollo se ha perpetuado, quizá, a falta de un lugar de enunciación propio, que es importante. Debemos pensar que los tiempos de *La vorágine* están muy cerca, tanto temporal como espacialmente. Pensar en sucesos como el paso por Popayán de intelectuales tales como William Burroughs o Allen Ginsberg —quienes buscaban experiencias alucinógenas con plantas de uso sagrado para los nativos locales, que aún conservaban esta tradición—, nos recuerda una magia que sin embargo está hoy en conflicto.<sup>2</sup> Todo esto se puede inferir a partir de las descripciones

2 Baste pensar en el problema de la planta de coca y su uso ancestral, enfrentado a la noción abyecta y delictiva relacionada con la insurgencia y una continua sospecha que nos hace a los colombianos unos malnacidos.

peyorativas que dejaron estos poetas sobre Popayán y Pasto a partir de sus viajes comprendidos entre 1953 y 1960, y publicadas en su libro *Cartas del yagé*. En él se puede leer, por ejemplo, este fragmento de Willy Lee (seudónimo de Burroughs):

Altas montañas todo alrededor. Aire enrarecido. Los habitantes que espiaban desde chozas techadas con paja, los ojos enrojecidos por el humo. El hotel estaba dirigido por un suizo y era excelente. Anduve caminando por la ciudad. Gente fea de aspecto piojoso. Cuanto más alto llegaba uno, más feos eran los ciudadanos. Esta es una zona de leproso. (En Colombia la lepra prevalece en la alta montaña; la tuberculosis, en la costa.) Parecía que de cada dos individuos, uno tenía labio leporino, una pierna más corta que la otra o un ojo ciego ulcerado. (1971)

Así mismo, desde mi propia obra, he replanteado la idea de cuerpo. Desde el 2003 he venido generando acciones más relacionadas con el contexto, condiciones in situ, que reaccionan contra posturas hegemónicas.

Cuando el sujeto permanece quieto, escuchando, sintiendo, oliendo sus propias vibraciones, ajustes, temblores corporales fluyendo a través, a lo largo, dentro del espacio entre el núcleo de la subjetividad y la superficie de su cuerpo, no hay más que la revelación de un espacio infinito, no ubicable, para la microexploración del potencial múltiple de las subjetividades y corporalidades que son parte de uno mismo y de otra forma no se sienten. (Lepecki 2011)

El quedarme como profesor de historia del arte en el Cauca me reafirmó en la idea de la quietud como metáfora de confrontación y palpito: lo que en la distancia pareciera inmóvil en la proximidad se percibía vibrante. Solo el permanecer me permitió compenetrarme y confrontar una idea del arte no como algo universal sino por el contrario como algo que responde a circunstancias locales. Así, la quietud en mis obras se transformó en el señalamiento de lugares y circunstancias históricas.

Mis clases se tornan performances y en el aula se dan una serie de gestos que rebasan el formato académico tradicional. Por ejemplo, los proyectores dañados de la universidad han provocado acciones como la conformación de torres con mesas y sillas para poder accionar los aparatos, sostener piezas flojas, o simplemente para activar el cuerpo. Los estudiantes en ocasiones tienen que imaginar las obras a las que hago referencia (me convierto en un narrador puntilloso y detallista que por supuesto especula y crea ficciones), conformando así un estado en el que, entre más atención ponen ellos, más atención presto yo. Al tratar de generar cierta trascendencia con los referentes intento también que no solo comprendan sino empiecen a crear. Esta sensibilidad para lo imaginado apela a la profundidad, la reflexión matérica, la visualidad y la persistencia de la imagen como palpito, impulso del alma para construir. Todo este valor narrativo y oral tiene que ver también con la musicalidad y la poesía. Las clases son un clima, una atmósfera, una circunstancia performática.

El montaje de exposiciones lo asumo también como una acción en grupo y, por ello, como un ambiente propicio para la creatividad colectiva. Desde muy joven he montado exposiciones en diferentes lugares, y las he coordinado también en la Universidad del Cauca durante los últimos diecisiete años.<sup>3</sup> En este proceso llegó un momento en el que el proyecto expositivo empezó a necesitar un espacio apropiado e hicimos la gestión para conseguir un lugar (o para adecuar un lugar). Así obtuvimos un corredor adjunto a la sala de escultura, que hoy es un laboratorio de montajes en el que se han realizado diversas curadurías, tanto mías como de grupos de estudiantes que a lo largo del tiempo han pasado por la facultad. Este laboratorio se convirtió así mismo, desde el 2003,

---

3 En el 2009 empezamos a interactuar con varios espacios en la ciudad, entre ellos el Museo Negret y el Museo de Historia Natural de la Universidad del Cauca, llevando a cabo un proyecto de la facultad en el que realizábamos acciones de todo tipo (conferencias, proyecciones y exhibiciones) donde participaban por igual colectivos de alumnos y egresados.

en el lugar para los performances, para las instalaciones y para experimentar las transformaciones del arte producido en nuestra facultad a través los años: Contemporánea, Sala de Artes, lugar que es a la vez un laboratorio de montaje.

El montaje de una exposición puede entonces plantearse como acción. Las decisiones de quien la coordina generan reflexiones importantes en relación con las obras, ya que al manipularlas, subirlas, bajarlas y organizarlas, o sencillamente pensarlas siguiendo la intuición, se logra la integridad de un conjunto.

Del mismo modo, las clases más relevantes suelen ser aquellas en las que, de manera espontánea, el proceso permite conformar una exposición, tornando los resultados cada vez más interesantes. Estos experimentos han provocado muestras como «Para verte mejor» (exposición de videoarte que realizamos periódicamente desde el año 2007 junto a Jim



Guillermo Marín, A través de la obra de arte, 2014. Performance, 20' de duración. Museo La Tertulia, Cali, Foto: Breyner Huertas.



Guillermo Marín, *La novia* (El ataque del presente al resto de los tiempos), 1998.  
Performance de 3 horas de duración, Galería Carlos Alberto González.  
Foto: Carlos Alberto González.

Fannkugen), muestra que incluye no solo la proyección de videos de acciones sino también acciones con video sobre el cuerpo.

Durante estos ocho años, el proyecto ha contado con cientos de invitados de todo el país, así como algunos internacionales. Hay de este modo una actividad permanente que va desde los performances individuales hasta exposiciones, clases y muestras de videoarte, que permiten una reflexión continuada sobre diversos ejes dentro del proyecto: las relaciones entre cuerpo y video; o los vínculos entre cuerpo y violencia en la región; la imagen subversiva; o las tensiones entre cuerpo, realidad y contexto;

por nombrar algunos. Se configura así una escuela que se piensa permanentemente a sí misma, en una región que se sabe conflictiva pero, a la vez, llena de riquezas culturales que aún se revelan actuales desde las lecturas que hacemos de ellas.

### Referencias

- Burroughs, William. 1971. *Cartas del yagé*. Buenos Aires: Signos.
- Lepecki André. 2011. «Inmóvil: sobre la vibrante microscopia de la danza», en: *Estudios Avanzados de Performance*. México: FCE.

# CONCIENCIA POLÍTICA Y ACCIÓN CORPORAL, UNA MIRADA CRÍTICA

María Evelia Marmolejo  
Pradera, Colombia, 1958

por Sonia Vargas Martínez

A partir del 2011, el nombre de María Evelia Marmolejo empezó a resonar en el medio artístico internacional. Exposiciones, reseñas y artículos de prensa dan cuenta de un creciente interés por la vida y la producción plástica de esta artista. Marmolejo estuvo activa en la década de 1980 en Colombia. Sus *acciones corporales*, como ella misma las denominó, involucraban su propio cuerpo en espacios tanto públicos como privados, complejizaban las relaciones entre arte y política, y prestaban especial atención al contexto social en que ella se desenvolvía. Su retirada del medio por treinta años fue consecuencia de una serie de decisiones personales y de dificultades económicas que le imposibilitaron vivir del arte. Aquella ausencia ha dado lugar en la actualidad a todo tipo de interpretaciones: desde un presunto aparente rechazo del público, que no estaba preparado para sus acciones, hasta un supuesto borramiento y exclusión por parte de una historia del arte machista y patriarcal.

El creciente auge de su obra tiene que ver con una tendencia cada vez más fuerte en el medio por

rescatar (del pasado, del olvido, de la invisibilidad) la obra de artistas latinoamericanos indígenas, afros y mujeres, entre otros (llamados «subalternos») que por algún motivo quedaron por fuera de la escritura de la historia oficial.<sup>1</sup> Tras este rescate, la notoriedad que Marmolejo ha ganado desafía los largos silencios en torno a su obra y su situación de olvido, además de favorecer su proyección internacional.<sup>2</sup> Proyectos curatoriales como «Re.act.feminism #2. A Performing Archive» (2011–2013), a cargo de Bettina Knaup y

---

1 Según la crítica cultural Nelly Richard, esta apertura a otredades se da en el caso latinoamericano desde Estados Unidos, como consecuencia de la posmodernidad, que ha liberado una multiplicación de alteridades, de márgenes y periferias étnicas, sociales y de género o sexuales, incluyendo así las voces de aquellos que han sido representados inadecuadamente o minusvalorados desde los centros de poder.

2 Desde el 2013, Marmolejo reapareció en la escena del arte con acciones como *May 1st, 1981–February 1st, 2013* (2013) presentada en el Mandragoras Art Space de Nueva York, y *Anónimo 5, 1982–2014* (2014) en la 19° Bienal de Arte Paiz, en Guatemala.



Beatrice Ellen Stammer, en Alemania; «Cuerpo en disolución: flujos, secreciones, residuos. Arte colombiano contemporáneo» (2013), de Emilio Tarazona, en Colombia y Perú; y «El cuerpo político: mujeres radicales en el arte latinoamericano, 1960–1985», de Cecilia Fajardo Hill y Andrea Giunta (por realizarse en el 2017, en Estados Unidos), dan cuenta de los esfuerzos emprendidos para visibilizarla y han alentado una serie de artículos especializados.<sup>3</sup> Sin embargo, esta visibilidad se ha centrado más en el *descubrimiento* de una artista aparentemente desconocida, y en la mediatización de su figura, dejando de lado un análisis crítico y contextual de su obra.

Las acciones de Marmolejo realizadas entre 1980 y 1985 involucraban su propio cuerpo en relación con productos médicos y sanitarios como toallas higiénicas, gasas, curas, algodones y vendas, así como hule (con el que cubría parcialmente su cuerpo) o gorros para su cabeza; todos ellos materiales que contrastaban con los elementos orgánicos que la artista manipulaba como sangre menstrual, orina, placentas o vísceras de animal. Realizaba las acciones en espacios públicos y privados, su duración oscilaba entre quince y veinte minutos, y regularmente las acompañaba con sonidos de fondo. El factor tiempo era importante para la artista, de ahí los títulos de las obras, que remiten a fechas de acontecimientos (asesinatos de estudiantes universitarios y de civiles, o violaciones a mujeres indígenas vinculadas a movimientos considerados insurgentes, por ejemplo) y que señalan un contexto político álgidamente marcado por la represión y la censura: la época del presidente Turbay Ayala, del surgimiento del narcotráfico en el departamento del Valle del Cauca y de la escalada de las guerrillas urbanas; un tiempo en el que, sistemáticamente, protestas estudiantiles, torturas, desapariciones y muertes impactaron la vida cotidiana en Colombia y modificaron el entorno.

3 Véase al respecto *Art Nexus* (Fajardo Hill 2012), *Revista Arte y Crítica* (Vidal 2012), *Arte al Día Internacional* (Breuckel 2013), *Artishock* (Giunta 2013), *Arcadia* (Ospina 2014) y *Página 12* (Monfort 2011).



María Evelia Marmolejo, Anónimo 1, 1981. Acción en el Centro Administrativo Municipal, Cali, Colombia. Foto: Fabio Arango. Cortesía de la artista y Julián Navarro Project Gallery.

Dicho ambiente enrarecido actuó como detonante de la subjetividad de Marmolejo y de su quehacer artístico, de ahí el carácter crítico y politizado de su obra. La artista contó desde muy joven con una formación política e hizo parte de movimientos de izquierda, de modo tal que su denuncia a las inconformidades del momento se manifiestan en su obra no solo como un comentario desde el arte sino como mecanismos de protesta.

Durante sus años más activos, Marmolejo participó de un campo artístico nacional en el que se disputaba la consolidación del arte contemporáneo en pugna con el arte moderno. Del periodo destacan exposiciones como «Actos y situaciones» (1982) en la Galería San Diego en Bogotá, y el VIII Salón Atenas

María Evelia Marmolejo, *11 de marzo*, 1982.  
Acción en la Galería San Diego, Bogotá, Colombia.  
Foto: Nelson Villegas. Cortesía de la artista y Julián Navarro Project Gallery.



(1982) en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, donde presentó las piezas *11 de marzo* y *Anónimo 1*, que se convertirían en sus obras más nombradas hasta el día de hoy. Ambas acciones fueron consideradas vanguardistas por críticos del momento (Eduardo Serrano, Miguel González, entre otros) dado su carácter experimental dentro del contexto nacional, y motivaron numerosos escritos en catálogos, prensa y revistas.<sup>4</sup> Por ese entonces, la juventud de Marmolejo, su beligerante conciencia política, el trabajo con su cuerpo desnudo y el uso de fluidos corporales fueron asociados de manera directa con el performance, categoría utilizada a menudo para dar nombre a una práctica artística hasta cierto punto indefinida en Colombia, que contaba ya con

4 Véase al respecto *Re-vista del arte y la arquitectura de América Latina* (González 1982 y Serrano 1982), *Revista Cromos* (Gómez-Palacio 1982), *Magazín al día* (Calderón 1982), *Revista Semana* (Aguilar 1983), *El Tiempo* (1982), entre otras.

una larga trayectoria en algunos países de Europa y Norteamérica.

Desde entonces han proliferado nociones como *acción corporal*, *arte de acción*, *acción ritual*, *no objetualismo* o *arte corporal*, que se entienden como sinónimos de performance; y este último se ha asumido frecuentemente como técnica artística, mas no como una invitación a repensar las articulaciones entre cuerpo, espacio público o privado, contexto, género o política (entendida como postura y ruptura). De esta manera se tiende a aplanar el sentido de lo que el performance es o puede ser, además de anular su complejidad práctica y teórica en el contexto local y en el latinoamericano.

Atribuir entonces a Marmolejo el título de «pionera del performance feminista» en Colombia deja ver más un cierto fetiche por el origen que un interés legítimo por entender la trayectoria de la artista y de la práctica del performance en nuestro contexto. Esto solo ayuda a clausurar la posibilidad disruptiva del performance y a despolitizar el feminismo en el arte, devenido hoy en la musealización del arte feminista (Rivera 2013). Rescatar la experiencia de Marmolejo debe entenderse como apertura y cuestionamiento al régimen de visualidad dominante; la relectura de su archivo, por ejemplo, está pendiente, pues las tecnologías utilizadas en sus acciones, como el video y la fotografía, operan apenas como el «esto ha sido» barthiano: simple registro del pasado. Falta explorar estos registros en términos de su materialidad, sus encuadres, sus fragmentos y su estética visual.

Obras como *Anónimo 1* (1981), en palabras de la artista, «fueron un llamado de atención contra la violencia y las muertes que estaban pasando» (Marmolejo 2015). Esta acción se realizó en la Plaza del Centro Administrativo Municipal de Cali durante unos 15 minutos, que marcaba un reloj dejando escuchar su *tic tac* en el trasfondo. Como escenario, la artista instaló en el suelo una gran tira de papel blanco y acordonó el área al rededor para que la gente no pasara. Su cuerpo estaba cubierto con hule blanco

María Evelia Marmolejo, *Anónimo 4*, 1982. Acción en la rivera del río Cauca, Colombia  
Foto: Nelson Villegas. Cortesía de la artista y Julián Navarro Project Gallery.



y su rostro con curitas, y sobre el suelo había dispuesto otros materiales como vendas y algodón. En un momento dado cortó sus pies con un bisturí para después caminar sobre el papel. Una vez culminada la marcha, la artista curó sus heridas dejando un rastro de sangre sobre la superficie antes limpia. Los registros fotográficos permiten ver una audiencia compuesta por personas jóvenes y adultas acompañadas de niños, entre otros transeúntes.

Esta obra ha sido leída como un eco o reflejo de la realidad sociopolítica, representación del contexto y espejo de su tiempo; pero el análisis de los componentes metafóricos allí presentes ha sido hasta hoy desatendido. No obstante, los signos que Marmolejo proyectó en esta obra deben releerse a profundidad como una serie de mediaciones entre su crítica social y su exploración conceptual: la artista no solo complejizó el referente real, sino que también apuntó a la recodificación de materiales, de tiempos, de espacios,

que habían sido poco explorados. Su experimentación corporal buscó señalar el control sobre los cuerpos en tiempos de represión; sus desplazamientos y sus cortes en la piel evocaban un cuerpo social; la metáfora de la herida recuerda la cicatriz social, cicatriz que aún hoy nos sigue interpelando: «Mire lo que está pasando. Esto me duele y a ustedes tiene que dolerles, idespíerten!» (Marmolejo 2015).

La reflexión sobre la relación entre cuerpo, estética y política en la obra de Marmolejo ha sido restringida, y las categorías empleadas se han entendido de manera aislada, aportando poco al análisis de sus acciones.<sup>5</sup> Para la realización de *11 de marzo* (1982) Marmolejo tomó remedios herbolarios (plantas medicinales) con el fin de acelerar su ciclo menstrual y provocar un sangrado abundante. Al interior de la galería se presentó desnuda; adheridas sobre su cuerpo portaba toallas higiénicas y sobre su cabeza un gorro blanco. En el suelo dispuso un papel blanco y de fondo el sonido de una descarga de la cadena del baño. Marmolejo realizó movimientos que dejaron rastros de sangre menstrual en paredes y pisos. La artista concibió esta acción como un «gesto subversivo y desobediente» (Marmolejo 2014), una manera de hacer arte conceptual (entendido como la apuesta por el signo y su referente) en contravía de lo esperado en la escena artística y académica local. Sin embargo, la obra ha quedado atrapada en la representación de la crítica como una acción femenina o feminista que paradójicamente reproduce lo instituido y fija el sentido de sus acciones en ello, invisibilizando su carácter crítico.

5 Si bien su trabajo está fuertemente ligado a un pensamiento politizado en respuesta al contexto, el constante desplazamiento de lo político como algo exclusivo e inherente a la guerra en Colombia ha dejado por mucho tiempo desatendidas obras como *Anónimo 3 y 4* (1982) *Residuos 1* (1983), *Residuos 2* (1984), entre otras, de una clara índole política que rebasa ese tema particular. Hablar de arte y política ha implicado una separación de estas dos esferas, que sería conveniente disolver para recordar que lo político en el arte es la fuerza crítica y la capacidad de interpelación y desacomodo de la imagen.



Ver *11 de marzo* como un simple homenaje a lo femenino es limitado cuando lo femenino se entiende como consecuencia de una condición biológica: la «condición femenina» (Tarazona 2013). De esta manera se reproduce y naturaliza lo que significa el ser mujer. El arte la marca de género se antepone habitualmente a la producción plástica, como señala Richard: «la “condición de mujer” es el dato de experiencia socio-biográfico a partir del cual se construye la obra» (2011, 40). El análisis del uso de sangre menstrual, recurso hoy desgastado en el arte contemporáneo por su recurrencia, se ha detenido en la relación «mujer-menstruación», contribuyendo a estabilizar las posiciones de género (marcadas tradicionalmente en la diferencia sexual) y acentuando así la relación de desigualdad de las mujeres. Las lecturas de esta acción deben superar entonces el *hito de la menstruación* como naturaleza. Marmolejo busca, en cambio, reestablecer lo femenino como discurso minoritario al ponerlo en la escena pública; y el hecho de haber provocado su menstruación, de haberla forzado y exagerado para que fuera más abundante, apuntaba también a desnaturalizar su ciclo hormonal y sobrepasaba lo femenino de manera transgresora.

Entender esta acción como un gesto feminista es complejo en la medida en que términos como *teoría feminista, arte feminista, feminismo o perspectiva feminista* se han confundido, homogenizado e instrumentalizado, al punto que se los emplea de manera indiscriminada y superficial. Su uso o abuso ha reducido lo feminista a una etiqueta para nombrar el arte realizado por mujeres, independientemente de qué arte, qué intenciones y qué representaciones cuestionen o reproduzcan las artistas. Además, ello sobredetermina la experiencia local del feminismo, reduciéndola a un modelo teórico globalizado desde el cual se fija la otredad, al tiempo que evidencia la autoridad del campo artístico para controlar los medios discursivos, los sentidos y las representaciones. No quiero negar que en la obra de Marmolejo mujer y arte estén presentes, pero reitero que más allá de los estereotipos, hay que ver cómo estas nociones se introducen en la cultura.

El trabajo de Marmolejo es el resultado de una conciencia crítica sobre su contexto, ligada al uso consciente de su cuerpo y a su capacidad de interpelar al público. Esta artista no solo evoca las voces silenciadas de mujeres y hombres en época de represión, sino que pone de relieve corporalidad, subjetividad, y políticas de la mirada. El uso de vísceras de animal y placentas, como en *Anónimo 4*, busca generar un choque simbólico respecto las múltiples violaciones y torturas que dejaron cuerpos destrozados, no con la intención de simulacro sino como asociaciones metafóricas. En otros casos, como en las ya mencionadas *Anónimo 1* y *11 de marzo*, el uso de materiales limpios, desinfectados, quirúrgicos, asépticos se conecta, a su vez, con las formas de control de los cuerpos, de tortura y de censura.

Advertir cómo se inscribe su trabajo en los espacios y discursos hegemónicos del arte hoy posibilitará no solo activar su obra sino también una mirada a contrapelo de la historia, una «relectura de la historia» (Benjamin, 1989), como herramienta subversiva para interrumpir los discursos que estabilizan la manera como entendemos el presente.

## Referencias

- AA.VV. 2013. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Aguilar, José Hernán. 1983. «Menores de 31. Abierto VIII Salón Atenas en el MAM para artistas jóvenes que representen tendencias de vanguardia», en: *Revista Semana*. Disponible en: <<http://www.semana.com/cultura/articulo/menores-de-31-aos/1339-3>>, consultado el 20 de octubre del 2015.
- Benjamin, Walter. 1989. «Tesis de filosofía de la historia», en: *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- Breukel, Claire. 2013. «María Evelia Marmolejo, Mandrágoras Art Space.» In *Arte al Día Internacional*. Miami, March 21th.
- Calderón, Camilo. 1982. «VIII Salón Atenas. Los artistas de los años 90», en: *Magazín al día*, n.º 83. Bogotá.

- Cullen, Deborah. 2011. *Arte no es vida: acciones por artistas de las Américas 1960–2000*. Bogotá: Banco de la República de Colombia.
- El Tiempo*. 1982. «VIII Salón Atenas en el MAM», nota de prensa en: *El Tiempo*, pág. 6B. Bogotá.
- Fajardo-Hill, Cecilia. 2012. «El cuerpo político de María Evelia Marmolejo», en: *Revista Art Nexus*, n.º 85. Bogotá.
- Giunta, Andrea. 2013. «La historia del arte se ha escrito desde parámetros patriarcales», entrevista con Alejandra Villasmil en: *Artishock*, 15 de septiembre, Buenos Aires.
- Gómez-Palacio, O. 1982. «VIII Salón Atenas, Humos, riesgo, mordacidad, torpeza», en: *Revista Cromos*, n.º 3385, pp. 69–70. Bogotá.
- González, Miguel. 1982. «María Evelia Marmolejo», en: *Re-vista del arte y la arquitectura en América Latina*, n.º 2, pp. 53–55. Medellín.
- Marmolejo, María Evelia. 2014. «Conversación con Sonia Vargas», 20 de junio; documento inédito.
- Marmolejo, María Evelia. 2015. «Conversación con Sonia Vargas», 16 de marzo; documento inédito.
- Monfort, Flor. 2011. «Arte documenta» en: *Página 12*, 18 de noviembre. Buenos Aires.
- Ospina, Lucas. 2014. «Cárdenas, Marmolejo, Barney. La secta de los artistas olvidados», en: *Arcadia*, n.º 109. Bogotá.
- Richard, Nelly. 2011. *Lo político y lo crítico en el arte, artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Rivera Martorell, Sara. 2013. «El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», en: *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, n.º 5. Salamanca.
- Serrano, Eduardo. 1982. «Rosemberg Sandoval y María Evelia Marmolejo. Actos y situaciones», en: *Re-vista del arte y la arquitectura en América Latina*, n.º 2, pp. 54–55. Medellín: Galería San Diego.
- Vargas, Sonia. 2015. *María Evelia Marmolejo. Rescate, discurso y representación*. Tesis para optar al título de Magíster en Estudios Culturales. Bogotá: inédita. Universidad de los Andes.
- Vidal Valenzuela, Sebastián. 2012. «La sangre de Antígona: tres casos de arte, violencia y género en Latinoamérica», en: *Arte y crítica. Relatos críticos de arte*, n.º 2. Santiago de Chile.

# MANIFIESTO RE-FORMÁTICO. ¡POR QUÉ IMITAR ES LO NUESTRO!

Carlos Monroy

1984, Bogotá.

[www.carlos-monroy.com](http://www.carlos-monroy.com)

[performanceproduct.ltda@gmail.com](mailto:performanceproduct.ltda@gmail.com)

El *re-formance* se origina como práctica cuando la conciencia de «ser artista» surge en el individuo.

El *re-formance* es *gnosis* que moviliza la creación a partir de la apropiación, imitación, mezcolanza y aglutinamiento, consciente e inconsciente, de gestos y comportamientos que conforman la historia, en las acciones de un individuo.

El *re-formance* es un guiño libertario, que imita procederes y conductas del contingente artístico, social, cultural e individual, re combinándolos y con fundiéndolos para presentarlos como aparentemente únicos y originales.

El *re-formance* asume la figura del «artista» como la construcción de una ficción. Entiende que el «artista» es el producto de una meticulosa arquitectura cultural que modela al individuo desde chiquito,

facultándolo para articular todas sus personas<sup>1</sup> a habitar simultáneamente un único cuerpo.

El *re-formance* es conciencia del proceso de construcción del individuo. Es, en su germen, el primer aliento de irrupción, manipulación y reinención del ser por mera diversión.

El *re-formance* se vale primariamente del extensivo ensayo del individuo (o *ensayo de sí*) que se conforma a partir de la repetición diaria de una meticulosa

---

1 La palabra *persona* en portugués tiene las siguientes acepciones: máscara, personaje, papel, carácter, individuo, persona. Cada vez que utilizo el término, aprovecho las acepciones y la semejanza existente entre las palabras y conceptos «persona» y «*pessoa*» (individuo, persona). En todas su apariciones en este manifiesto podría reemplazarse por *identidade*, o «carácter asumido», como sugiere la definición en el diccionario *Priberam* de la lengua portuguesa.

y perspicaz mimesis de gestos de otros individuos. Al ser seleccionados, re combinados y mezclados, estos gestos construyen una identidad que, a pesar de resultarnos aparentemente propia, no lo es.

El *re-formance* es un juego de remedos, en el que individuo confunde los límites y las fronteras entre «yo» y «tú», original y copia, vida y ficción, acción cotidiana y acción creativa; un juego donde disipa los confines de su identidad y se entrelaza miméticamente con todo lo que lo rodea.

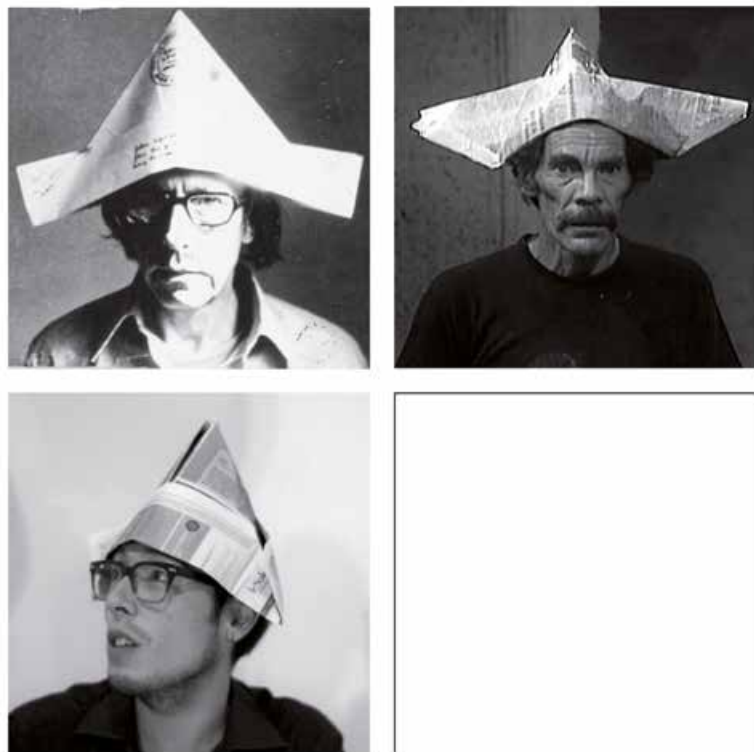
El *re-formance* reconoce la imposibilidad de un gesto original primario total o parcial, pues, al reconocer el individuo como una maraña de transfiguración de fragmentos de los otros, renuncia a encontrar importancia en tal capricho vernáculo.

Al *re-formance* no le importa cuántas veces se repita una acción; de hecho, el *re-formance* es la reiteración enfermiza de la acción. La repetición es su motor, es la fuerza que lo mueve; la reincidencia del gesto

lo alimenta. El *re-formance* sabe que en cada *bis* la acción se diferencia, que sus divergencias dependen del contexto, de sus decisiones y consecuencias. El *re-formance* detona las diferencias de la repetición elevada a la enésima potencia.

El *re-formance* no se reconoce en valores como el gesto original, la novedad, la acción trascendental, lo *real*, la veracidad de la presencia corporal e intelectual del artista, la sinceridad del gesto o el progreso lineal de la historicidad del medio. El *re-formance* se opone a todos estos valores y estándares que se han instaurado pretendiendo medir la efectividad de la acción performática de acuerdo con el «aplausómetro» cultural espectacular, que afecta e impacta, pero que no permuta nada.

Aun así, el *re-formance* es retoño del performance por tres motivos: 1) su fundamento teórico remite al contexto histórico de la práctica artística; 2) no reconoce la originalidad de la acción pero reconoce su unicidad como combinación y mezcla de diferentes



Carlos Monroy, *La consciencia del bobo o tres buenos para nada*, serie *Re-formance dulce Re-formance*, 2014. Foto-collage 40 cm x 40 cm, con Robert Filliou, Don Ramón y Carlos Monroy. Foto: archivo del artista.

elementos en un cuerpo; y 3) porque aún cree en la colisión que la acción genera en cada tiempo y contexto específicos.

El *re-formance* se vislumbra como la imitación mos-trenca o el simulacro relamido de lo que el perform-ance hoy profesa ser.

Existen dos tipos de *re-formance*:

1. El *re-formance* del sujeto que se ensaya —o se imita a sí mismo— día tras día, repasando los com-portamientos y acciones que tomó prestados de otros para construirse. En este movimiento indivi-dual inconsciente, toda acción, comportamiento y pensamiento resultan ser una *actuación simple*<sup>2</sup> del ser individual, constituida a partir de la actua-ción del ser individual de otros. Su entorpeci-miento consciente y reflexivo lo vuelve un *re-formance* creativo.
2. El *re-formance* creativo, que comienza cuando el individuo conscientemente decide imitar acciones y comportamientos del arte y de otros contextos, incorporándolos como acciones o com-portamientos propios, para presentarlos nueva-mente dentro y fuera del contexto del arte.

El síntoma usual de tomar conciencia del *re-formance* es una experiencia de extrañeza de sí, una insistente sensación de no reconocimiento propio, un cadente y continuo cuestionamiento de la propia veracidad como individuo.

El segundo indicio, cuando ya es *re-formance* crea-tivo, se presenta como la realización de un acto de fe ciega en uno mismo, que lleva a reconocerse como artista creador de sí mismo. Semejante fe permite una simbiosis entre las acciones personales y artísticas, haciendo que dependan las unas de las otras. De esta forma, cualquier acción del individuo artista altera

su identidad y al mismo tiempo modifica el contingente del arte, en un fatal y factual *re-formance* perpetuo.

El *re-formance* creativo es una práctica propia de la matriz del contingente del arte; él reformula lo ya hecho y rehace el gesto histórico para modifi-carlo y determinarlo en otro cuerpo.

El *re-formance* se diferencia del «re-performance»<sup>3</sup> en que no pretende legitimar la firma del autor que la realiza y sí la unicidad del cuerpo que la ejecuta. El *re-formance* no quiere preservar la historia del performance para lograr coleccionarlo, propagarlo y *re-performarlo* en museos o espacios de arte, independientemente de quién lo ejecute.

El *re-formance* no aplaude la tercerización de la acción, pero apoya el establecimiento de un diálogo equitativo disponiendo del cuerpo del artista y del cuerpo del otro.

El *re-formance* no espera mostrar el *performance art* a las masas que no lo conocen, ni pretende ser documento, registro o prueba de los eventos histó-ricos que divulgaron el performance como experiencia lucrativa para el mercado de la cultura.

El *re-formance* confronta la acción de un cuerpo específico en el presente con la imposibilidad de experimentar y sentir los hechos pasados al rehacer-los. Su potencia reside en reconocer que cada indivi-duo puede reagrupar o reorganizar de forma única comportamientos del pasado que al actualizarse, revolucionan y modifican al artista, a los especta-dores y al contexto.

El *re-formance* no puede generar siquiera un pequeño porcentaje de la experiencia histórica que el original constituía, razón por la que se entiende y celebra como una operación totalmente diferente a su referencia.

---

2 *Actuación simple* como la que propone Michael Kirby (1995).

---

3 El re-performance como lo propone Marina Abramović (1946-) en el texto del catálogo de la exposición «Seven Easy Pieces» (2007).



Carlos Monroy, *Tonsura Panic o Desorden, progreso y retro-sentido*, serie *Re-formance dulce Re-formance*, 2014. Foto-collage 35 cm x 70 cm, con Valie Export, Marina Abramović, Carlos Monroy, Chris Brown, Marcel Duchamp e Imagen medieval autor desconocido. Foto: archivo del artista.

El *re-formance* reforma; otorga una nueva moldura y contexto a lo ya hecho. Para esto dismantela, deconstruye y compone nuevos horizontes con los escombros. Aun así, tal reforma no implica mejoras: a diferencia de la palabra *performance*, que en su traducción esencial remite a productividad y buen resultado,<sup>4</sup> la palabra *re-formance* persigue las nociones de reacción, re-acción, revuelta, re-vuelta y revolución.

El *re-formance* es reformar para desmitificar, dismantelar y apuntar el aparataje de un medio que «se originó como posibilidad expresiva plena»<sup>5</sup> y que la historia, el medio y el mercado delimitaron.

El *re-formance* cree en el autor como ser consciente y decidido, pero jamás como ser dotado, original o erudito. El *re-formance* es amigo del autor, pues lo revela y lo hace evidente; lo toma, lo alarga, lo expande, lo estalla y lo re-forma.

El *re-formance* cree en la selección y la mezcla como elementos aptos para cumplir con la voluntad de la experimentación.

El *re-formance* sabe de antemano que será en última instancia consumido, absorbido y normalizado por la institución. Entiende que no existe resistencia

4 Noción solo modificable cuando un adverbio de modo se adhiere; por ejemplo, *bad performance*.

5 «Si el performance nació sin nombre que lo definiera [...] es innegable que se originó como posibilidad expresiva plena, junto a las transformaciones que marcaron la ruptura moderna en el plano de la cultura» (Basbaum 1992, iv).

efectiva, pero por eso confía en su naturaleza para *re-formarse* cada vez que los estándares se modifiquen. El *re-formance* siempre puede tornarse todo lo contrario.

El registro del *re-formance* aprovecha su suerte mimética para instalarse como el reflejo doble, triple, cuádruple, etc., del registro de la acción del pasado. El registro *re-formático* multiplica las imágenes ya conocidas ad infinitum, generando nuevas «verdades» sobre el cuerpo que las re-formó y ensamblando la autoría *re-formática* a la mitología de la acción original.

El *re-formance* pregunta: si se repite una imagen mil veces, ¿perderá ella valor en el mercado ideológico? Si la imagen no es de mi autoría, pero yo insisto en su imitación, ¿se podría tornar indiscernible su autor? ¿Son la imitación, el plagio y la reproducción armas contra la evidente especulación y espectacularización?

El *re-formance* se opone radicalmente a la construcción de métodos, doctrinas y sistemas únicos de abordaje del performance, de la acción, del *happening*, del comportamiento o de la realidad.

El *re-formance* quiere ser la doctrina de la anti-doctrina; en pocas palabras, quiere dejar que todo el mundo *haga lo que le dé la gana*.

El *re-formance* se valida como simulacro; es más «real» que el evento real y, al mismo tiempo, más inauténtico, falso y copia barata que moneda de cuero.

El *re-formance* es como una fotocopidora vieja y dañada, que copia solo los fragmentos que se le antoja, distorsionándolos para favorecer sus nociones de lo que los documentos son. Al ser una fotocopidora dañada, no todas las copias requieren el mismo tiempo ni la misma velocidad de reproducción; además, la tapa se puede abrir para aclarar la imagen o se puede oscurecer enjuagando todo en tinta negra.

El *re-formance* toca al espectador, busca estar con él, no quiere estar en la base o en el pedestal.

El *re-formance* es la urgencia del encuentro amoroso, la responsabilidad del servicio *express* y la calidez de una charla en persona.

El *re-formance* simula que la historia se repite para que no estemos condenados a repetirla y así, tal vez, percibamos que podemos modificarla.

El *re-formance* tiene un toque de humor. Es poéticamente bizco: actúa en el presente, mientras con un ojo echa un vistazo al pasado y mantiene el otro fijo en el futuro.

El *re-formance* no es una partitura musical hecha por el intérprete conocedor. Más bien, es la experimentación explosiva de un popurrí bailable realizado por un *trans-king* el domingo a las seis de la tarde en el Largo Arouche, y su posterior emulación el lunes siguiente, a las tres de la mañana, ejecutado por Marilyn Monroy, que desentraña a Carlos Monroy en la intimidad de su hogar.

El *re-formance* deja de lado la originalidad para entenderse desde el otro: cuántos otros puede uno ser, cuántos efectivamente es, cuántos logran ver los espectadores, cuántos logran valorizarse y a cuántos se relega, cuántos caen perdidos en la traducción en el diálogo con los demás y cuántos consiguen sobrevivir sin naufragar —síndrome de Fregoli, si quieren—.



Carlos Monroy, *La convicción del paquete (cara posterior)*, 2014. Foto-collage doble faz 1.90 cm x 1.20 cm envuelta en una bolsa plástica transparente y colgada del techo, con la imagen de Monroy envuelto en un paquete y rodeado por una narración descriptiva y cronológica de las imágenes del collage impreso en la cara frontal. Foto: archivo del artista.

El *re-formance* no cree en una identidad fija universal de la figura del artista. Aun así, entiende que este título lo condena a vivir y actuar dentro de una categoría social y cultural prototípica. Por este motivo, hay una serie de comportamientos y acciones restauradas por los artistas durante la historia del arte que se esperan de él: la excentricidad, la contestación, la anormalidad, el egocentrismo, etc. El *re-formance* abraza al artista en su ambigüedad, como experimentación auténtica de estos valores y triste obediencia a tales órdenes sociales.

El *re-formance*, como el *dadá*, sabe que «imponer su A, B, C es algo natural, por lo tanto, lamentable», motivo por el cual promete *re-formar* este documento a cada minuto, a cada segundo, a cada pensamiento destruyendo lo que ya fue dicho y acomodando sus variables para que el A, B, C sea mejor a, a, a, b, b, b, C, C, C.



Carlos Monroy, *La convicción del paquete (cara frontal)*, 2014.  
Foto-collage doble faz 1.90 cm x 1.20 cm envuelta en una bolsa plástica transparente y colgada del techo. Foto: archivo del artista.



Cuando tal re-formance textual resulte inviable, su autor promete salir a pasear para reformar a González-Torres en su papel favorito: el de turista. Finalmente, *Torres-Monroy* sabe que «los artistas haciendo arte son otra estrategia de la dominante ideología» (González-Torres 1993, 54) y que en última instancia la playa es linda.

### Condiciones para un re-formance

Cuando quiera *imitarse a usted mismo*, pídase permiso buscando autoindulgencia. Hágalo, porque siempre es bueno ser educado. Cuando logre perdonarse por ser un artista educado, si lo desea, solicite permiso al artista que incorporará. Si el artista ya está posicionado, evite correos electrónicos largos o llamadas insistentes; hágalo. Él no se incomodará por prestarle el alma a su humilde cuerpo re-formático por unos minutos. En caso de que el

evento llegue a los oídos del re-formado, no entre en pánico; probablemente será muy tarde ya y la presencia etérea del re-formance se habrá consumido. En caso de que el artista sea próximo, incluso cuando es famoso, pídale su permiso. Haga como quien compra el mismo modelo de camiseta que un amigo tiene y antes de colocársela promete que le dirá a las persona que «la vio primero en usted»... *El crédito es cuestión de método, no cuestión de crédito...* si puede, envíe al artista famoso o a su amigo un pirulito.

Si es millonario (o idiota, o ambas cosas),<sup>6</sup> pague al artista re-formado derechos de autor. O, si siente que su re-formance mejoró la acción, estudie las posibilidades de enviar una *cuenta de cobro* exigiendo el pago por sus servicios. Envíe la cuenta junto con un pirulito gratis.

Re-forme una nueva interpretación de la pieza. Re-forme una vieja interpretación, re-forme una futura y re-forme la re-forma de la pieza que había re-formado en un principio. Re-forme como el ejercicio inevitable de ser usted, re-fórmese todos los días, re-forme mezclando re-formance del arte y re-formance de su vida. Re-forme su vida como habría re-formado los re-formance que hizo en el arte. Re-forme el arte re-formando los re-formance que hizo en la vida. Manténgase a la izquierda para no tropezarse con usted mismo, que viene bajando por la misma escalera eléctrica. Observe su reflejo chupando un pirulito.

Si quiere exponer registros, no exhiba nunca material original de ninguna pieza; esto es una tarea imposible. ¡Imagínese! *¡Con los precios como están!* Mejor esfuércese por falsificar esos materiales de manera tan tosca que no se sepa si su intención en el ejercicio artístico es genuina o es broma. Miéntase a usted mismo diciéndose que son originales, créalo y después deje de exhibirlos. Espere entonces que pasen treinta años y véndalos en un museo como facsímiles re-formaticos que testifican la

<sup>6</sup> Invoco con la palabra «idiota» el espíritu severo de Marinetti.

inviabilidad del gesto. Use el dinero para redimirse a sí mismo: gástelo en aquello que usted siempre quiso y un pirulito. Chupe el pirulito mientras piensa en la estupidez que cometería si se lo tragara.

Re-fórmese comiendo el pirulito.  
No olvide hacer el debido registro.

Este nuevo modelo puede dar al performance un nuevo comienzo como movimiento transitorio que, con un piso claramente estable en la historia del arte, continúa sin tener el efecto crítico que reclama. La práctica de estas condiciones llevará a un mejor diálogo entre generaciones de artistas —que insistan en re-formarse a sí mismos con acciones de los otros—, garantizándole al performance la clara condición de disciplina artística y al *re-formance*, la de su indisciplina.

Recuerde que las condiciones lo limitan.  
Recuerde que el *dadá* lo limita, que el *arte* lo limita, que el gobierno lo limita, que el

performance lo limita, que el *re-formance* lo limita,  
que la desconfianza lo limita y que el gesto libertario del ser artista lo limita.

Re-fórmese comiendo el pirulito y no olvide enviarme uno.

## Referencias

- Abramovič, Marina. 2007. *Seven Easy Pieces*, exhibition catalogue. Milan: Charta.
- Basbaum, Ricardo. 1992. «Pensar em performance», en: *MAC Revista*, n.º1, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea – USP.
- González Torres, Felix. 1993. «The Beach is Nice.» In Coco Fusco (ed.) *Corpus Delicti. Performance of the Americas*. London: Routledge.
- Kirby, Michael. 1995. «On acting and not-acting.» In Zarilli, Phillip. *Acting (Re)Considered. Theories and practices*. London: Routledge.

# CECILIA VICUÑA

Santiago de Chile, 1948

ceciliavicuna.org

en conversación con Camila Marambio \*

Durante la ajetreada visita reciente de Cecilia Vicuña a Santiago, hablé con ella en su casa de la infancia. El relanzamiento de su disco *Kuntur Ko* (2006) con Hueso Records, un sello independiente de Nueva York, la llevó a su hogar para ofrecer una serie oportuna de performances y rituales que desarrolló en respuesta a la destrucción de los glaciares en Chile.

**Camila Marambio** Usted comenzó este año con un *Llamado* a realizar una serie de rituales esta semana en Santiago.

**Cecilia Vicuña** Sí. Es muy importante que este *Llamado* se haga aquí. Tengo en mi cuerpo la memoria de Chile como un lugar que, por un tiempo, fue la luz del mundo. ¿Por qué Chile? La respuesta se relaciona

inicialmente con los incas, ya que ellos también veían a Chile como la luz del mundo, como un lugar para crear los denominados *santuarios de alturas*.

Crearon cuarenta santuarios a lo largo de las cimas de las montañas de Chile porque aquí vieron la confluencia de una visión, de la unión y circulación del agua de los glaciares hacia el océano y de vuelta. El canto y los rituales sonoros se ofrecían para limpiar el agua, y así es como esta antigua relación de coevolución entre el ser humano y el agua ha estado sucediendo aquí por más de tres mil años.

Durante la época de la Unidad Popular<sup>1</sup>, Chile encontró una manera de crear este extraordinario movimiento social que era una confluencia del modo indígena y una nueva cultura de decolonización que ya por 1960 había comenzado con toda su fuerza. Fue algo totalmente

---

\* Curadora independiente e investigadora. Magíster en Experimentos en Arte y Política (Science Po, 2011) y en Arte Moderno (Estudios Críticos, Universidad de Columbia, 2004); actual directora creativa del programa de investigación y residencia Ensayos.

---

1 La coalición de los partidos de izquierda, socialista y comunista en apoyo a la candidatura y gobierno de Salvador Allende, entre 1970 y 1973.



Cecilia Vicuña, *Cantos del agua*, 2015. Foto: Antonio Pozo.

democrático porque todas las voces eran escuchadas. La disonancia creó una sola voz que expresó la necesidad de encontrar una forma de justicia social, pero con total libertad, con total independencia. Este fenómeno particular tiene su base en los antiguos rituales de los pueblos indígenas de las Américas, en especial de los pueblos de Chile que crearon el «sonido rajado» o desgarrado: un recurso para que muchas personas participaran en un ritual y se convirtieran en un solo instrumento.

**CM** ¿Por qué hacer este *Llamado* ahora?

**CV** Las Naciones Unidas se reunieron en Lima en diciembre de 2014 pero fracasaron por completo en alcanzar un acuerdo sobre cómo luchar contra el cambio climático. Así que en las últimas horas de su asamblea se llegó a la siguiente conclusión: tenemos un año para que cada uno de los 126 países miembros produzca un plan concreto sobre lo que

está dispuesto y es capaz de hacer. Este plan debe ser presentado en París en diciembre del 2015.<sup>2</sup> Así que me pregunté: ¿qué se puede hacer? ¿Qué podemos esperar? Inmediatamente me acordé del antiguo espíritu de los pueblos de Chile que sabían crear rituales en los que la disonancia y la diferencia no solo eran permitidas sino requeridas. Porque el nuevo sonido, el nuevo idioma solo nacerá de la total libertad y dignidad de cada voz disonante y singular.

Mi amigo José Pérez de Arce, quien ha escrito mucho sobre la disonancia y sobre este sonido rajado de los bailes chinos de Chile, me contó que en noviembre

---

2 Paralelamente, en Chile se debate en los últimos meses del 2015 la suerte de los glaciares con una ley de reserva natural que en el papel pretende protegerlos, pero que establece sencillamente los términos de su explotación y destrucción. A la vez que niega la participación de las organizaciones sociales, la ley integra los intereses la industria minera (véase *El Desconcierto* 2015).



Cecilia Vícuña, Sangre magallánica / Al sur de los ecos, 2015. Guanaco, Chile.  
Foto: Macarena Perich.

pasado hubo una gran reunión de los sabios indígenas en Rancagua (al sur de Santiago). Allí habló con un sabio de Paraguay que le contó de las atrocidades que sus pueblos están sufriendo. La forma más brutal de persecución por parte de la cultura contemporánea: no es solo un deseo de apoderarse de sus tierras, de sus aguas, de sus bosques. Es algo que va más allá: es un deseo de limitar la imaginación humana. Porque los pueblos antiguos han preservado su habilidad para comunicarse con diferentes dimensiones a través de los rituales, permitiendo que las personas entren en un intercambio recíproco con otras especies, con los muertos, con la gente del futuro. Ellos saben cómo hacer eso, lo han estado haciendo por miles y miles de años. Así que destruir estas culturas es destruir una posibilidad humana, una potencialidad para el futuro. La esperanza, como yo la entiendo, implica llevar adelante el futuro y lo que hay que hacer ahora. Los artistas del mundo están llamados a crear rituales colectivos donde

puedan participar todo tipo de personas, porque todos deben convertirse en mensajeros de la civilización por venir. Si no lo hacemos no habrá ninguna civilización en el futuro, ningún lenguaje humano. Fíjese en lo que sucedió recientemente en París: 3,7 millones de personas marcharon por la paz. Esto no había sucedido nunca. La posibilidad está ahí para movilizarse por lo que estos sabios indígenas llaman «la resistencia a través de la belleza, la resistencia con la belleza y en la belleza; porque la belleza restablecerá la belleza».

**CM** ¿Así que es con la creación y la acción ritual que usted ve el futuro realmente aproximándose a nosotros? Y usted hace un llamado a la humanidad: si queremos seguir existiendo, debemos poner en práctica rituales que resistan la fuerza que ha limitado nuestra habilidad de estar en contacto con las dimensiones inmateriales que permean y apoyan nuestra existencia.



**CV** Pienso que tenemos que utilizar todos los recursos de la sensibilidad y la imaginación humanas para invocar el futuro. Porque hay fuerzas dedicadas a la creación de cerebros artificiales para suplantar la inteligencia humana. Se están gastando miles de millones de dólares en crear inteligencia artificial. Esto significa que los poderes del Estado están tomando decisiones basadas en la idea de que los seres humanos no son capaces de pensar adecuadamente. Esa es una visión del futuro: ser gobernados por máquinas. Incluso Stephen Hawking dice que esto es peligroso porque esta inteligencia artificial se programará a sí misma para deshacerse de nosotros.

Por otro lado, tenemos otra posibilidad: ampliar lo humano del ser humano, ampliar nuestra humanidad para recuperar nuestras potencialidades de sensibilidad, de imaginación, de conexión y empatía, de análisis y crítica. El sistema es como una criatura: quiere sobrevivir y su supervivencia implica la destrucción del planeta, así que toma esa dirección. Muchas personas, gobiernos y corporaciones creen que ese es el futuro, la inteligencia artificial: la inteligencia del sistema, la inteligencia de la tecnología artificial.

Mientras los seres humanos tengamos aún la posibilidad de unirnos debemos hacerlo. Tenemos que usar nuestra habilidad para convocar porque contamos con muy poco tiempo antes de que los desastres comiencen a ocurrir. El estado de terror impedirá que las personas se organicen, impedirá que la gente vote y tenga todos los derechos que se han logrado a través de doscientos años de movimientos sociales. Tenemos que ser activos a todo nivel, tanto en los movimientos sociales como en la esfera política, pero, sobre todo, tenemos que ser activos en conectarnos. Tenemos que encontrarnos el uno con el otro.

En este ritual de los bailes chinos la clave es que todos los instrumentos toquen un sonido diferente al mismo tiempo. ¿Qué hace posible que todos ellos se conviertan en uno? El truco es que todos escuchan a un mismo tiempo. La escucha es el puente.

**CM** He estado pensando mucho acerca de la habilidad para responder (*respons-habilidad*) últimamente y, como lo denota la palabra, sin duda esto es resultado de la escucha profunda. Si escucho activamente a otro ser humano, objeto o animal, amplío mi habilidad de responder a los llamados más sutiles que emite. Usted posee una habilidad para escuchar que yo llamaría sobrehumana. ¿Cómo ha fomentado esto?

**CV** Creo que tuve la suerte de nacer en un silencio especial. Crecí en un lugar llamado La Florida. Hoy en día es un barrio popular grande al sur de Santiago, pero cuando yo nací La Florida era campo. Me dejaban sola porque mi padre trabajaba en la ciudad y mi madre estaba demasiado aburrida como para quedarse en este lugar, así que simplemente se fue. No había radio ni televisión, nada. Así que aprendí a estar en silencio, que es algo fundamental para poder escuchar.

Durante esos días largos, solitarios y silenciosos, mi habilidad de escucha se expandió enormemente. Aprendí a escuchar las ranas, los pájaros, los animales, la tierra, el viento. Me convertí en una oyente experta, porque a través de la escucha sentía la presencia, la conectividad y la calidez de todo lo que estaba vivo. Me sentía amada, y reconocía mi necesidad de ser amada. Creo que me abrazaban porque mostraba el deseo de ser abrazada. Esta intensa relación nacida de la escucha nunca ha muerto y soy capaz de entrar en ese espacio en cualquier momento. Puedo entrar en ese espacio cuando estoy soñando en la cama por la noche, cuando abro un libro de poesía o cuando conozco a alguien por primera vez y puedo abrirme inmediatamente. Porque escuchar es oír. *Oír* viene de la raíz latina *os*, «apertura»; así que escuchar realmente significa *abrirse*. Cada apertura conduce a otra, y luego a otra; es como abrir un fractal.

**CM** Oyéndola describir esto me hago muy consciente de los agujeros en mi cabeza. De los dos que llamamos oídos, pero también tenemos un montón de otros agujeros en nuestra cabeza, incluyendo todos nuestros



Cecilia Vicuña, *Kon kon*, 2006. Foto: Pilar Polanco.

poros. De hecho, somos completamente permeables, y aun así, pareciera que hay una tendencia de la mente a considerarse un sistema cerrado, un sistema independiente. El pensamiento solipsista es una posibilidad, pero solo es una posibilidad. Sin embargo, es el paradigma que prima y como tal marginaliza el descubrimiento lúdico de nuestra interdependencia, de la emergencia, de la coevolución.

**CV** Eso es muy cierto: es un sistema de creencias. La percepción mental es en realidad un sistema de creencias que ha sido puesto en una especie de trono por una única civilización del planeta, la que se ha convertido en dueña de «la idea correcta». Hay un filósofo argentino fantástico, Enrique Dussel, que ha rastreado de manera realmente hermosa cómo la visión eurocéntrica nació en un momento de la historia en el que Europa comenzó a generar esta idea de sí misma, y cómo esto justificó la conquista y explotación de todos los demás.

Creo que ya hemos soportado demasiado, casi quinientos años de ese proceso, y es bastante claro que esta idea ha causado la destrucción de la diversidad y la riqueza de las posibilidades humanas, y no al revés. Si hubiera sido la idea correcta nos hallaríamos hoy en un terreno fértil para una nueva creatividad, no estaríamos en peligro de perder el agua dulce, de perder la capacidad de alimentarnos; no estaríamos poniendo en peligro la existencia de las abejas y la polinización y de que los océanos pierdan oxígeno. Tenemos que darnos cuenta de que después de todo esta no era una buena idea, y preguntarnos: ¿dónde están las otras ideas?, ¿quién va a crear esa nueva visión del mundo?

Tenemos que ser nosotros... quienes permanecen a la sombra, quienes han sido despreciados, quienes todavía estamos unidos a las formas antiguas de relacionarnos con nuestro cuerpos, de relacionarnos con la tierra, con el viento, uno con el otro; quienes



encuentran deleite en hacer el amor, en estar llenos de alegría y llenos de renuncia; quienes saben cómo hacer lo que en español tan bellamente se llama *entrega*: darnos a otros sin pensar, sin sacar nada de eso, solo porque es así y nos da alegría. Sobre eso estoy escribiendo ahora: del antiguo concepto del sacrificio, encarnado en un animal, el venado.

He estado investigando al venado como maestro durante diez años. ¿Por qué es el maestro en el budismo, en Sudáfrica y en las antiguas Américas? Me enfoco especialmente en la gente del desierto de Sonora, ¿dónde es usted! Cuando pienso en eso, en que usted nació en la tierra de mi devoción, me conmuevo hasta las lágrimas, porque no tengo más conexión con esa tierra que mi devoción. Quizás mis antepasados, viniendo de Siberia, pasaron por esa tierra.

Hay una visión allí y creo que es una visión que viene desde el futuro, no solo del pasado. Porque estos pueblos del desierto de Sonora creen que la poesía sacrificial tiene la capacidad de traer el futuro. Los habitantes de la selva amazónica también creen que el futuro siempre está presente y que solo emerge cuando lo hacemos aparecer tomando conciencia de él. Es un intercambio mutuo, recíproco, entre la potencialidad del futuro y nuestra percepción del mismo. Así que tenemos *agencia* y la gran responsabilidad es abrirnos a esa posibilidad de un futuro diferente: tenemos que activar ese futuro diferente en nuestros corazones, en nuestros cuerpos, en nuestro comportamiento, en nuestras relaciones.

**CM** El antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro señaló acertadamente que los antiguos habitantes de las Américas ya han vivido el fin del mundo.

Cecilia Vicuña, *Kuntur ko*, 2015. Performance en el río Mapocho de Santiago. Foto: Carolina Zúñiga.



Ellos se sacrificaron a este nuevo orden mundial y observaron cómo desaparecía el mundo que conocían, por lo que guardan el conocimiento de cómo morir y vivir más allá del final.

**CV** Absolutamente. Ellos son el venado. Uno de los grandes poemas de las Américas es un poema oral quechua (anónimo, probablemente compuesto en algún punto del siglo XVII) *Apu Inca Atawallpaman*, que trata del asesinato del último inca por los españoles. En el poema las personas destruidas son los venados; ellos son los maestros del sacrificio, nuestra guía.

**CM** Entregarse a la visión de mundo de una especie diferente es un acto que en verdad desafía la muerte. En cierto modo, uno muere en su individualidad pero, a la vez, sigue viviendo como el otro. Desde hace un par de años he estado involucrada yo misma en un diálogo interespecífico con un grupo de castores en Tierra del Fuego. Al principio era un ejercicio especulativo, pero después de un tiempo se abrió el camino y la escucha dio paso a un conjunto de sonidos desgarrados: gritos de decoro, de pertenencia, seguidos de pausas y silencio. Después de escuchar, cuando oímos, viene la traducción. ¿Podría comentar esto?

**CV** Sí. Justamente el libro que estoy escribiendo ahora aborda mi relación con cierto poema yaqui. Los yaqui consideran que el poema mismo es una traducción, pues los antiguos cazadores tuvieron que aprender a traducir el lenguaje de los venados. La forma de caza más antigua de la humanidad, que todavía se practica allá, procede de Sudáfrica y consiste en un acto de traducción, de meterse en la mente del animal con el fin de anticipar lo que este piensa. Porque si te propones lograr alcanzarlo corriendo tienes que saber por dónde va a correr. Este es el nacimiento de la empatía. La traducción y la empatía están ligadas: no se puede ejercer ningún tipo de empatía a menos que uno sepa cómo traducir los pensamientos, sentimientos y percepciones del otro. Yo veo el futuro de la humanidad en la traducción, y el hecho de que los poetas indígenas perciban la poesía como traducción ha sido totalmente iluminador.

Mi libro trata entonces de las muchas formas de traducción que están involucradas en el proceso poético. Lo que se puede traducir en un poema es infinito. Se pueden traducir las lenguas que nadie conoce, se pueden traducir los sentimientos, las emociones, las imágenes que no tienen palabras. Porque las palabras tienen la extraordinaria capacidad de sugerir lo innombrable y esto es lo que hace poderoso al lenguaje.

**CM** ¿Qué forma cree que está tomando esta traducción, o *translación*? ¿O es la traducción la forma como tal?

**CV** *Tra-* significa «al otro lado». ¿Cuántas formas de «al otro lado» podemos inventar? Usted dijo antes que somos permeables, que nuestra imaginación, nuestros cuerpos son poros. Todo es permeable: bacterias, células, partículas, todo tiene una forma de comunicarse, de interactuar. Creo entonces que tenemos que sintonizarnos con las muchas formas de ir al otro lado, hacia atrás y adelante. Porque no podemos estar únicamente en el proceso de emitir, de intentar controlar; eso es destructivo. Tenemos que reconocer que, para empezar, todos estos procesos se dan en ambos sentidos. La traducción transforma al lenguaje, así que las traducciones no consisten solamente en lo que se traduce, sino también en aquello en lo que se lo convierte. Esta reciprocidad del proceso es lo que constituye la traducción, la *translación*. La segunda parte de la palabra, *-lación*, significa «llevar». Un *relato* es lo que nos lleva hacia atrás. *Relatar* es recordar. *Relacionar* implica un cierto retorno. Así que hay cierto sentido de reciprocidad en la palabra «relación». Al traducir, lo que haces es llevar información de un lado a otro, en ambos sentidos.

**CM** ¿Cómo espera empoderar a las personas con esta hermosa tarea de la traducción, de ese ir y venir entre el ego y el desapego?

**CV** Creo que invitando a la gente. Y es por eso que volvemos a los rituales, porque un ritual es una

invitación. Mi método es permitir que emerja aquello que quiere surgir por voluntad propia. Ese es el principio: debemos permitir que la traducción trans- forme este mundo con una invitación a participar en el descubrimiento de lo que ya es.

**CM** Me viene a la mente la imagen de mí misma empa- cando una mochila para irme a un viaje largo y deci- diendo dejarla medio llena para tener espacio para lo que podría descubrir.

**CV** Y esto es lo que quiere la vida: la vida quiere deleitarse en la vida. Así que tenemos que encarnar lo que es más deleitable para nosotros. Pero no delei- table en la superficie, sino algo más profundo. Es una vibración, son los remanentes del espíritu. Hay algo que te hace ser tú mismo que nadie más puede encar- nar. Y tu misión es escuchar eso porque, al hacerlo, te conviertes en esa vida de gozo. Y no es solo tu gozo. Los pájaros, los animales, todos lo van a sen- tir. Sé cuándo me encuentro en ese estado porque al dar un paseo los animales vienen a mí y de repente hay perritos lamiéndome. Ellos vienen a mí. «¿Qué están lamiendo?». Están bebiendo de la fuente del deleite.

Es el deleite en que me encuentro. Y ellos me miran y yo los miro y hay una chispa de reconocimiento: «¡Sí, lamimos esto!».

Es posible tener relaciones como esa y no solo sen- tirse acogido, sino ver que se trata de un don univer- sal, siempre disponible. Así que nuestro ser, nuestra muerte, nuestro corto tiempo en esta vida, real- mente todo se trata de esto. Por eso creo que este *Llamado* es un llamado a la belleza, porque la belleza es el deleite de la vida que quiere crear más deleite, más belleza, la vida misma.

## Referencias

*El Desconcierto*. 2015. «Comisión de medio ambiente de la Cámara de Diputados aprueba la destrucción e intervención de los glaciares de Chile», en: *El Desconcierto.cl*, entrada del 30 de noviembre. Disponible en: <<http://www.eldesconcierto.cl/vida-sustentable/2015/11/30/comision-de-medio-ambiente-de-la-camara-de-diputados-aprueba-la-destruccion-e-intervencion-de-los-glaciares-de-chile/>>, consultado el 1 de diciembre del 2015.

# PARA MÍ EL CUERPO ES TODO, ¡TODO!

Alfonso Suárez en conversación con Néstor Martínez \*

Mompox, 1952

<http://alfonsosuarez.com.co/>

Alfonso Suárez es uno de los más destacados artistas del performance en Colombia y el más importante cultor de esta modalidad artística en el Caribe colombiano. En sus 33 años de labor artística ha desarrollado una veintena de trabajos que ha presentado en varios escenarios de Colombia y otros países del orbe. Suárez inició su carrera artística en la década de 1980, aunque ya realizaba performances de manera voluntaria y espontánea varios años atrás. Curiosamente nunca estudió en una escuela de arte y su formación como artista profesional se la debe a Álvaro Herazo, un artista amigo fallecido a temprana edad que supo ver su potencialidad en el desempeño del arte del cuerpo. Desde esa época y hasta el presente, Suárez

ha desarrollado una sólida carrera que le ha llevado a obtener destacados premios, como el primer puesto del XXXV Salón Nacional de Artistas Colombianos, en 1994. Con él conversé largamente en su estudio ubicado en el barrio El Tabor de la ciudad de Barranquilla.

**Néstor Martínez Celis** De salida quiero indagar sobre un vínculo que en los artistas del cuerpo puede resultar obvio, pero que para el público sería la respuesta a un curioso interrogante: ¿qué tiene que ver el performance con Alfonso Suárez?

**Alfonso Suárez** El arte de la performance me ha permitido ser más libre, puedo manifestar mis vivencias y comunicar mis experiencias de vida mediante el cuerpo como eje de una práctica artística. Estoy seguro de que cuando se menciona la palabra performance, por lo menos aquí en el Caribe, a mucha gente le llega mi imagen a su memoria y algunos dicen que el primer performance que vieron fue mío. Bueno, yo sí recuerdo que el primer performance que obtuvo mención honorífica en un Salón Nacional era mío, cuando

---

\* Néstor Martínez Celis es artista visual, curador y profesor investigador en el grupo Videns de la Universidad del Atlántico. Director de la galería de arte La Escuela de Barranquilla, con más de noventa exposiciones entre salones nacionales, museos, galerías y salas culturales de Colombia. Profesor en varias universidades de Barranquilla, Santa Marta, Cartagena y Bogotá.

los salones se hacían en el Museo Nacional... Creo que tú estuviste allí también, eso fue en 1986. Me acuerdo del maestro Grau. Yo presenté el performance *Ensayo de una boda en privado*, donde hacía de novio y de novia a la vez y proyectaba una serie de postales antiguas de parejas de novios. Para esa época el género era tan reciente en Colombia que aún en los periódicos se escribía mal la palabra «performance».

**NMC** ¿Y qué fue lo que te llevó a convertirte en un artista del performance?

**AS** Yo llegué a conocer el significado de la palabra cuando Álvaro Herazo regresó de Londres, allá por 1979 o 1980. Y él llegó hablando mucho de Gilbert and George... de esculturas vivientes, esculturas cantantes, etc. Y después llegó también Víctor Sánchez. Yo no había visto nunca uno pero ya los estaba haciendo, y le pregunté a Álvaro Herazo qué era un performance, y él me dijo: «Tú eres un performance; el performance es vida». Yo hacía una especie de *collage* de acciones, danza, teatro, aunque estaba seguro de que eso no era teatro, y por lo general lo hacía en privado. Y retrocediendo, cuando yo tenía ocho o nueve años ya yo había hecho performances. De adulto recordaba las maravillas que hacía de niño, y quienes disfrutaban eran la muchacha del servicio y algunos familiares —por ejemplo, cuando niño yo vivía en Mompox y al mediodía me desnudaba totalmente y apuntaba una manguera de agua al cielo mucho tiempo como una fuente, como una escultura, y disfrutaba el sol, el agua y los arcoíris que se formaban; a veces lo hacía dos y tres veces al día por los fuertes calores—.

Por esa época descubrí unas fotografías que me impactaron mucho. Era mi mamá, antes de casarse, vestida de *novio* por los años treinta, con frac y cubilete, «casándose» con Josefina Fernández Trespacios. Ellas hacían la representación de una boda y salían vestidas así a la calle en Mompox, hacían toques de música y se tomaban unos vinos; era como un juego de jovencitas y se estilaba mucho para esa época en Mompox. De esas fotografías antiguas yo parto para uno de mis performances.

**NMC** Pero ya siendo consciente de lo que es un performance, ¿cuál fue la primera pieza que hiciste en el plano profesional?

**AS** Con la formación que me dio Barranquilla, al encontrarme con esta gente del Grupo 44, el primer performance que hice fue *Autoterapia*, y después *Desconcierto*. Me demoré casi un año preparando esa obra. En un momento Álvaro Herazo me comentó que se iba a realizar un Salón de Arte Joven en el Colombo Americano y me dijo: «pilas, que te voy a invitar». Eso fue en 1982. Él era el curador junto con el maestro Eduardo Vides. Allí presenté ambas obras. Aún sigo presentando *Desconcierto* como denuncia de los espacios polucionados en Barranquilla que siguen existiendo, como el Caño de la Ahuyama. Ese año lo presenté con un saxo que pedí prestado en Cartagena y una máscara antipolución (que después descubrí que no era para ninguna polución, sino de buceo). También proyecté unas diapositivas de las zonas contaminadas; frente a ellas había un inmensa bolsa negra, y yo salía de ella en medio de toda esa basura, aves grises y gente que vive del basurero.

**NMC** ¿Cómo fue la creación de *Autoterapia*?

**AS** Este performance lo concebí partiendo de unos sonidos a todo volumen, bien estresantes, que se disparan desde que inicio el performance. Luego aparezco como un militar y escribo sobre unos tableros negros la onomatopeya de esos ruidos estridentes como si fuera una terapia; pero no lo logro y continúo rayando sonidos con tizas de diferentes colores hasta convertir la superficie casi en un Pollock. En el fracaso y contraviniendo todas las normas del decoro, me desnudo completamente y empiezo a untarme yeso por todo el cuerpo hasta convertirme en una serie de varias réplicas de famosas esculturas de la historia del arte. En un momento del performance orino de manera provocadora; eso ocurre cuando llego al *Hércules ebrio*, una escultura romana de autor desconocido. Esa orinada fue una verdadera autoterapia, porque previamente yo me había tomado varias cervezas para que saliera un chorro poderoso. Y los sonidos eran cruciales en *Autoterapia*.

Alfonso Suárez, *Visitas y apariciones*, 1994. Performance en el barrio San Pachito, Barranquilla. Foto: Yidy Páez.



Yo había salido con mi grabadora a grabar todo lo que encontrara: pitos de buses, perros ladrando, vidrios que se quiebran, la bajada de un inodoro, llaveros, puertas chirriando, el *tic tac* de un reloj-bomba, máquinas de escribir, gritos. Otros ruidos los tomé de bancos de sonidos, como el de una moto que pasa a toda velocidad o una sirena llegando a un accidente. Eran sonidos fuertes y a veces ensordecedores, porque la idea era enloquecer también al espectador.

**NMC** ¿Cómo fue ese aprendizaje con Álvaro Herazo y los artistas del Grupo 44?

**AS** Álvaro Herazo fue pionero del performance en Colombia y él fue como mi tutor. Aunque no me enseñaba como tal; más bien yo le preguntaba mucho y le llevaba muestras y él opinaba. Recuerdo que me decía: «Vaya a trabajar, vaya a trabajar». Yo escuchaba y leía mucho y a veces lo hacía a escondidas del grupo. Me familiaricé con nombres como Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Christo Javacheff y otros.

Y a mí me gustaba mucho, sabía que esto era lo que quería y aprendía mucho. Llegué a comenetrarme tanto con algunos maestros que hasta hice un performance y fotografías en torno a Marcel Duchamp y su Rose Sélavy. Con esa serie de trabajos gané en Medellín en 1991 mención honorífica en el X Salón de Arte Fotográfico Duchamp-Warhol de la Universidad Autónoma Latinoamericana.

**NMC** Pero por otro lado tú eras como un asistente para Herazo, por ejemplo en esos famosos performances *Reporter con interferencias* e *Información es poder...*

**AS** Sí, yo le colaboraba en muchos de sus performances. Aunque él era muy organizado, y lo tenía todo muy planificado, yo le ayudaba en todo lo que necesitara; le cargaba los implementos y estaba ahí para asistirlo. También participé como uno de sus personajes. Me acuerdo que era como un militar, con botas y camuflado, pero con un casco de ingeniero... Muy urbano. Cuando Álvaro falleció tempranamente yo tomé la decisión de seguir su legado, se me creó como un compromiso; y todavía lo continúo, pero sin sentirme nunca prisionero de la desaparición de Herazo.

**NMC** Tratando de aproximarnos a una práctica artística consolidada, ¿cómo aparecen los temas o motivos que hacen surgir la esencia de tu acción plástica?

**AS** Son variados. Hay unos temas que son sociales, otros involucran una protesta ambiental. A mí me molesta mucho la contaminación de los gases de los buses. Una vez planteé que el performance era una especie de autoexorcismo mediante el cual uno se libera de tabúes e imposiciones... Mompox: sociedad pacata, católica-apostólica-romana, misas, etc. Y yo lo hago desnudándome completamente. Mis performances son de una gran diversidad, aunque debe haber una línea, no común, pero sí particular, que los identifique. Tiene algo que ver con la dinámica del cuerpo mismo. Algunas veces estoy prisionero y otras estoy en absoluta libertad, pero siento que es mi mismo cuerpo.



**NMC** Tus performances no provienen de una teoría o de prácticas de aprendizaje de la academia. Entonces, ¿cómo estructuras un performance, a qué responde?

**AS** En mis performances hay intuición, sensibilidad, disciplina, entrega y coherencia. También mucha responsabilidad y respeto con lo que hago. Pero, sobre todo, investigación, de una u otra forma. Por ejemplo, para *Visitas y apariciones* (1993) tuve que investigar ampliamente el personaje de José Gregorio Hernández, su vida, sus viajes y muchos datos más. Él llegó a Colombia por Sabanilla, en 1917, y estaba emparentado con familias colombianas. Todas las apariciones que yo proyectaba, en el mercado, en la clínica después de un parto, etc. respondían al estudio. En ese performance sobre el personaje venezolano hay algo de crítica cultural por lo que él logró despertar en grandes masas populares.

Por el contrario, en *Pesadillas de un hombre rana* (1992) la obra se fue dando poco a poco y cuando vine a darme cuenta ya me estaba flagelando. Después, me detuve en el trabajo con los acuarios y los buzos de cuerda para luego aterrizar en aquella

historia de culpabilidad por haber abandonado una sirena. Y hay trabajos que son irrepetibles, que son efímeros, donde el cuerpo fluye.

**NMC** Debes tener un entrenamiento o régimen especial con tu cuerpo. ¿Lo cultivas, lo disciplinas o lo preparas de manera distinta dependiendo de cada obra?

**AS** Sí, lo he cultivado, lo he ejercitado, y con mucha disciplina. Por ejemplo, para hacer *100% frágil* (1996) tuve que adiestrarlo para pasar una hora y 45 minutos inmóvil, autotorturado y amarrado con 45 metros de cáñamo. Pero no solamente hago ejercicios físicos, también los he hecho espirituales. Hubo un tiempo en que hice mucho yoga y alguna meditación zen. Pero últimamente no hago muchos ejercicios, si te soy sincero, porque he padecido quebrantos de salud y ha sido muy doloroso.

**NMC** En el artista performer el cuerpo es lo predominante. ¿Qué significa el cuerpo para Alfonso Suárez?

**AS** ¡Caramba! Para mí el cuerpo es todo, ¡todo! Hace poco partía de mi cuerpo y reflexionaba sobre todo

Alfonso Suárez, *100% Frágil* (detalle), 1995. Foto: María Elvira Dieppa.





lo que significa: cuerpo flagelado, cuerpo destrozado, cuerpo violado, cuerpo amoroso... ¡tanto qué decir! El maravilloso mundo de lo olfativo, lo visual, lo auditivo y lo táctil que siempre están presentes en mis obras, además de lo físico del cuerpo y todos sus componentes. En el performance *100% frágil* hay un cuerpo dolido y doloroso, que aparece como autotorturado. En *La boda* (1986) aparece el cuerpo travestido. Existe el cuerpo parlante y también existe el espíritu del cuerpo como tal.

**NMC** ¿Cómo haces para ser en una obra un adusto militar y después algo tan disímil como un hombre rana? ¿Cómo manejas esos campos tan heterogéneos?

**AS** Trabajo distintos personajes porque los temas son muy distintos. Pero que quede claro que no trabajo como un actor que interpreta o caracteriza papeles, no. Yo produzco unas acciones y en ellas afloran personajes. En *Autoterapia* hay una línea militar, de cuestionamiento y también de anti-machismo, y el personaje va cambiando hasta que termina por quitarse el uniforme, y ya es otro. Pero soy yo mismo.

**NMC** Hay performances donde tú trabajas solo con el cuerpo y hay otros donde utilizas objetos. ¿Esto se puede ver como una ritualización?

**AS** En *Pesadillas de un hombre rana* yo utilizo varios objetos y la acción sucede alrededor de ellos, casi como un ritual, como tú dices. En *Hombre de dolores* (2000) aparezco como una especie de penitente que camina muy lentamente, cargando un gran cantidad de marcos y bastidores, que son claves para la existencia del mismo performance. Además, están la corona de alambre de púas y las lágrimas de cristal que producen un sonido especial. Sin estos objetos no es posible la obra. Entonces por un lado hay un cuerpo autónomo, sin accesorios y, por otro, un cuerpo dialogante con unos objetos, hasta condicionado por ellos, pues encarnan una realidad concreta.



Alfonso Suárez, *Pesadilla de un hombre rana*, 1992. Performance en la Galería Artería. Fotografía de Virgilio Sierra.

**NMC** Antes de presentar un performance por vez primera, ¿cómo lo preparas, cuántas veces lo ensayas o ejecutas?

**AS** No, para presentar un performance yo nunca lo ensayo y nunca lo he hecho. No quiero que me quede estereotipado. Me mentalizo, lo visualizo por mucho tiempo y eventualmente lo escribo. Últimamente han surgido dibujos. Por ahí tengo un cuaderno argollado que me regaló una psicóloga, el papel es de color naranja y me sirvió mucho y lo llené de dibujos sobre las farotas<sup>1</sup> y, bueno, aprendí algunas cosas sobre psicología.

<sup>1</sup> En la tradicional danza de las farotas en el Carnaval de Barranquilla, los hombres se visten de mujer para atraer al español enemigo y poder eliminarlo; es una danza que está muy arraigada en la cultura del río Magdalena y que hace parte todos los años en el carnaval. Suárez ha realizado dos obras a partir de ella: *El ribereño* (1997) y *Farota de la Esmeralda* (1999)

**NMC** En tus obras se percibe mucho el pasado y la inclinación hacia una nostalgia de tiempos idos, ¿por qué?

**AS** Porque yo quedé marcado por muchas cosas del pasado y trato de revivir y darle importancia a algunos hechos, haciéndolos sensibles a través del arte. Me encanta trabajar sobre esa atmósfera momposina del pasado. Y mucha gente se ha enterado o ha tenido conocimiento de ciertos pasajes y esas épocas ya idas porque han visto algunos de mis performances. Eso me gusta, porque el dar a conocer a Mompox es como retribuir lo que Mompox me ha brindado.

**NMC** ¿Te ha ocurrido que del público salgan algunos espontáneos que quieran participar en la acción que realizas?

**AS** Me ha sucedido, pero yo tengo unos asistentes que están pendientes para que eso no ocurra, y poder tener el control todo el tiempo. Yo trabajo muy cerca del público y me gusta, pero evito que las personas participen, porque pueden ocurrir accidentes u otras cosas no deseables, uno no sabe...

Una vez, presentando *Hombre de dolores* en plena calle, hubo un descuido y un perro se atravesó para hacer sus necesidades, y detrás venía la dueña a recoger los excrementos con una palita, y por otro lado alguien me puso un cuadro más pesado y grande, y yo pensando en medio de todo: *¡que esto no se vaya a convertir en un happening!* ¡Esa no es la idea! Fue angustiante.

**NMC** En el performance siempre hay una línea de acción a seguir en términos de cuerpo, espacio y tiempo. ¿Qué tanto tienes el control de tus acciones? ¿Y alguna vez te has perdido o sumido en un trance que te haga perder la forma y estructura de la obra?

**AS** No, Dios mío, eso nunca me ha ocurrido. Para mí eso sería sumamente desagradable. Yo siempre soy consciente de qué debo hacer en cada momento. El performance es algo que tú sabes que va a pasar,

que lleva un hilo y donde todo está preconcebido... Bueno, en unos más que en otros. En *100% frágil* a mí no me puede dar claustrofobia, por ejemplo, y el conductor del montacargas sabe qué le toca hacer y en qué momento preciso él entra en acción. Y el tiempo es variable de acuerdo a las circunstancias. No es tan medido como lo trabajó Álvaro Herazo, así con relojes exactos, mediciones; como en su pieza *Reporter con interferencias* (1982), que duraba una hora exacta. Yo prefiero ser flexible.

**NMC** ¿Te ha ocurrido que te encuentres dramatizando un personaje queriendo llegar con más fuerza al público?

**AS** No, yo trato de ser lo menos dramático posible. Soy consciente que el performance está muy alejado del drama. Muchos buenos performistas *son ellos mismos*, no personajes representados.

**NMC** De todos tus performances, ¿cuál consideras el mejor logrado o por lo menos el que te produce una inmensa satisfacción haber realizado?

**AS** Si a un padre de varios hijos se le pregunta cuál es el preferido, él dirá que a todos los quiere por igual; a mí me sucede lo mismo. Yo me identifico con todos mis performances; cada uno es diferente y tiene su *feeling*, un sentimiento importante, y no siento una inclinación por alguno en especial. Pero, ahora que preguntas... definitivamente *Visitas y apariciones* y *El Ribereño*.

**NMC** Con *Visitas y apariciones* conquistaste el primer premio en el XXXV Salón Nacional de 1994. ¿Cómo nació esa obra y qué tanto de crítica o sátira le infundiste para que no resultara una apología a un ícono de la superstición de las gentes del Caribe?

**AS** La idea nació de unos *collages* que yo hacía con mi rostro y unos ángeles rodeándolo, una serie que yo llamaba *Visiones* (1982). Un día la vio el maestro Luis Ernesto Arocha y me preguntó si yo estaba haciendo un performance sobre José Gregorio Hernández.

Le dije que no y me insinuó que bien podría tratarse del ídolo popular venezolano. La idea quedó en incubación por unos cinco años, hasta que me invitaron al Festival de Música del Caribe, en Cartagena, que se realizaba en la plaza de toros. Cuando estaba pensando qué presentar, se me vino a la memoria la idea de José Gregorio y empecé a trabajar para conseguir el personaje. Bigotes, traje, sombrero, actitudes, lugares... todo empezó a articularse. El día del evento, como a las dos de la madrugada se acercaba mi turno y se me ocurrió presentarme mientras un grupo cubano tocaba unos sones en la tarima. A pocos metros había dos palmeras iluminadas y algo de humo de ese que echan en los conciertos. Pues bien, cuando se disipó un poco ese humo apareció José Gregorio Hernández. Eso fue la locura...

porque nadie lo esperaba y no se había anunciado previamente. Eso fue en 1993. Después, ya más trabajado, lo presenté en el Salón Regional y me dieron el premio, y al año siguiente obtuve el primer premio del XXXV Salón Nacional. En ese Salón en Corferias aparecí cuando abrían la puerta de un guacal, y también aparecí y desaparecí al lado de las obras de otros artistas y en distintos lugares del edificio. ¡Fue algo emocionante!

**NMC** En *El ribereño* aparece Alfonso Suárez vestido de mujer y rodeado de una gran cantidad de objetos heteróclitos, con el atuendo de los bailarines de la danza de las farotas. ¿Por qué un performance sobre esta expresión cultural y cuál es la idea esencial allí?



Alfonso Suárez, *El ribereño*, 1998. Performance en el Museo de Arte Moderno de Cartagena. Foto: archivo del artista.

**AS** Yo soy de Mompo, que queda a orillas del río Magdalena, por eso yo soy ribereño. Mi infancia y juventud las pasé en un caserón de dos plantas, en la calle de San Juan, llena de gran cantidad de objetos. De todos ellos, yo conservo ocho baúles que en aquella época andaban abiertos por toda la casa, a expensas de manos y mentes curiosas, y en los cuales pude fisgonear y descubrir la historia de mis antepasados, los que llegaron de Europa y los que nacieron aquí. Ahí se encontraba de todo: tarjetas postales, fotografías, vestidos, cartas de amor y de las otras, libros, zapatillas déco, disfraces, sombreros y mil objetos más que olían a recuerdos y que se mezclaban sin orden de procedencia o fecha alguna. *El ribereño* comprende que esos baúles son su patrimonio y el legado de un ser que se formó en el mestizaje de pueblos, de sangre y cultura, y con ellos la costumbre de guardar objetos; no de coleccionar, sino de guardar para poder recordar.

**NMC** En una orilla performática diferente, en *100% frágil* estamos ante la presencia de un cuerpo inerme, amarrado con una larga cuerda. ¿Qué quieres comunicar al público en este caso?

**AS** *100% frágil* era yo, soy yo, seguiré siendo yo. Es sentirme muy vulnerable con tanta violencia alrededor mío y mostrar eso como una especie de crítica. Pero también la satisfacción de liberarme de las ataduras que yo mismo me impongo, y mostrarle al público —y que lo sientan en carne propia— la sensibilidad del cuerpo; es provocar y activar los conceptos de estar atrapado, estar secuestrado. Por eso aparece mi cuerpo envuelto en una malla traslúcida, de las que usan los frigoríficos para la carne de exportación, y atado totalmente con un cáñamo que aprisiona todo mi cuerpo. Así permanezco inmóvil durante una hora y 45 minutos. También hay unas etiquetas de

carga y viajes y banderas del mundo. Y un montacargas que entrega o deposita en el salón el cuerpo inmovilizado. Esta obra obtuvo el primer premio en el VII Salón Regional de Artistas del Caribe en 1995, y luego, en el Salón Nacional del año siguiente, el maestro Gustavo Zalamea, escribió:

Refleja, con una inmensa delicadeza, la noción de fragilidad del hombre, el envoltorio escogido hecho de una fina red recubierta por un grueso lazo y que a la vez recubre gran parte del cuerpo es de hermosura y economía extremas; mientras que la eficacia y la potencia de su presencia y energía se multiplican en el montacarga, sosteniendo en vilo la figura envuelta en la entrada de la sala. Una obra impresionante que sigue creciendo en la imaginación (1996, xix).

## Referencias

- Iriarte, Patricia. 2015. «Alfonso Suárez: el cuerpo múltiple». Disponible en: <http://cantaclaro.blogspot.com/2015/03/alfonso-suarez-el-cuerpo-multiple.html>, consultado el 29 de julio del 2015.
- Jones, Amelia y Tracey Warr (ed.). 2006. *El cuerpo del artista*. Franch Ribes, Carmen (trad.). Londres: Phaidon.
- Martínez, Néstor. 2010. *Revisión histórica y discurso estético en Bellas Artes*. Disponible en: [arte-actual.blogspot.com/2010/12/revision-historica-y-discurso-estetico.html](http://arte-actual.blogspot.com/2010/12/revision-historica-y-discurso-estetico.html), consultado el 29 de julio del 2015.
- Rojas Sotelo, Miguel. 2000. *Proyecto Pentágono: investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rubiano, Germán. 1988. «Álvaro Herazo», en: *Arte en Colombia Internacional*, n.º37, septiembre. Bogotá.
- Zalamea Traba, Gustavo. 1996. «Piezas para ensamblar el 36º Salón Nacional», en: *36º Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

# entrevista

## TRES MIRADAS A LA PERFORMANCE EN FRANCIA, SUS LUGARES, PROCESOS, ARCHIVOS

Entrevista de Mildred Durán con Alexandra Baudelot,  
Mehdi Brit y Sébastien Faucon

4 de marzo del 2015 en el Café Beaubourg, París

Actualmente se vive una gran efervescencia a nivel de la práctica artística, del estudio y análisis académico, de la difusión, exposición y preservación institucional de la disciplina de la performance en la escena artística francesa. Luego de tener tan fuertes antecedentes en los años sesenta y setenta, la performance ha cobrado nuevo ímpetu en la coyuntura actual, y en especial desde el año 2000, cuando, a la par que se vuelve a consolidar un campo de creación, han surgido diferentes espacios y actores dedicados a la difusión, el apoyo y la investigación de estas prácticas. Podríamos decir que el 2006 es una fecha que marca el giro a nivel de la difusión y cuestionamiento de esta disciplina, cuando la bailarina y coreógrafa Anne Dreyfus crea el *Générateur* en Gentilly, región parisina, uno de los primeros espacios que apostaron por la programación y apoyo a la performance en un momento en el que esta práctica era aún marginal e ignorada por las instituciones artísticas, académicas y el mercado del arte. Ese mismo año coincide con otra gran excepción: «La monnaie vivante», una exposición itinerante realizada en diferentes espacios y curada por Pierre

Bal-Blanc en el Centro de Arte Contemporáneo de Brétigny en la misma región. Este proyecto de gran interés es uno de los primeros que busca cuestionar las nuevas prácticas performativas confrontándolas con la danza contemporánea, que estaba marcada desde los años noventa por lo que Bal-Blanc denomina un «grado cero de su práctica»: la ausencia de movimiento y el rechazo a la pose (Bal Blanc 2007). En ese entonces casi ningún artista joven se proclamaba completamente como artista *performeur*; en ese marco, cabe destacar el trabajo de Santiago Reyes, ecuatoriano radicado en París, quien fue uno de los primeros en afirmarse y llevar la práctica performativa situándola como eje decisivo de su obra artística.

Con el fin de confrontar la riqueza y particularidades de esta escena con el ámbito latinoamericano, quise invitar a esta edición especial de *Errata#* sobre performance a tres figuras que ejercen roles específicas dentro de la mencionada escena francesa, para reflexionar con ellos sobre cómo han sido posibles estos procesos, cómo han evolucionado las





prácticas performativas y comprender especialmente su influencia en los modos de difusión y los desplazamientos que ejercen a nivel expositivo y curatorial.

Siendo muy difícil lograr reunir a todas las figuras relevantes, y privilegiando el análisis institucional —que confrontamos aquí a las diferentes prácticas artísticas ya expuestas en esta edición de *Errata#—*, decidí convocar a Alexandra Baudelot (codirectora de los Laboratorios de Aubervilliers, Mehdi Brit (curador asociado de diferentes espacios y eventos, entre ellos la Fundación Louis Vuitton y la Fiac) y Sébastien Faucon (responsable de las colecciones de artes plásticas del CNAP del Ministerio de Cultura y de Comunicación francés), quienes aceptaron debatir sobre estos temas.

**Mildred Durán** Gracias, estoy muy contenta que estemos acá reunidos. Antes de comenzar, quisiera revisar con ustedes un punto muy importante respecto a la terminología. En Francia se utiliza desde hace bastante

tiempo el término «performance», y ahora se comienza a hablar cada vez más de *artes vivas* (*arts vivants*), sobre todo respecto a tu exposición<sup>1</sup>, Sébastien. Pero yo quisiera aclarar su significado un poco más. En Inglaterra se lo denomina «*live art*». ¿Cuáles son sus percepciones respecto a este tema de la terminología?

**Sébastien Faucon** Con la evolución reciente de ciertas obras performativas, específicamente las performances delegadas, como aquellas de Tino Sehgal<sup>2</sup>, nos fuimos deslizando hacia un sistema donde estamos casi obligados a hablar de *artes vivas*. Los mecanismos

1 «Des choses en moins, des choses en plus» («Algo de menos, algo de más»), exposición realizada en el Palais de Tokyo, en París, del 14 de febrero al 2 de marzo del 2014.

2 Tino Sehgal es un bailarín de formación, de origen anglo-alemán, cuya obra performativa obtuvo el León de Oro en la Bienal de Venecia del 2013. Para una explicación más amplia y una aproximación crítica a la *performance delegada* como metodología de las artes vivas, véase Bishop 2010 y 2012.

necesarios para activar estas obras están ligados cada vez más a aquellos de los espectáculos en vivo. La noción misma de «artes vivas» es en realidad bastante imprecisa y se conocen numerosas críticas o por lo menos algunos debates al respecto, lo que a mí personalmente me parece un poco desmedido. Se trataría más bien de que aceptemos colectivamente modificar nuestro punto de vista. De esta manera, yo invertiría el problema de este intento de definición, proponiendo mirar el conjunto entero del arte a través del prisma de la performance. Este es el origen mismo del proyecto que iniciamos con Boris Charmatz, en 2014.<sup>3</sup>

**MD** Él me hace pensar en Michel Journiac; él siempre ha rechazado el término «performance», él prefería el término «acción», al igual que Richard Martel en Canadá, que es un gran teórico. Tania Bruguera, a su vez, se refiere más bien a un «arte del comportamiento», y es la idea que ella persigue aquí en su taller de la escuela de Bellas Artes de París. Esto solo era para evitar y limitar las confusiones, porque en todo caso, es un término muy difícil. No existe una definición consensual.

**Alexandra Baudelot** Yo preferiría plantear el asunto desde el punto de vista de lo que defendemos en los Laboratorios [de Aubervilliers].<sup>4</sup> El arte acción está relacionado con un movimiento performativo bastante orientado históricamente, que proviene en concreto

---

3 Se refiere al proyecto de exposiciones performativas «La Permanence» que se llevó a cabo durante el 2014 en el Museo de la Danza en la ciudad de Rennes. Boris Charmatz, bailarín y coreógrafo francés de danza contemporánea, es considerado como una de las figuras indiscutibles de la nueva generación y del movimiento de la no-danza que nace a mediados de los años noventa. En el 2008, es nombrado director del Centro Coreográfico Nacional de la ciudad de Rennes, centro que él transformará en el Museo de la Danza; sin embargo, el término «museo» no debe entenderse aquí en el sentido tradicional; la intención de Charmatz es más experimental, pues él busca establecer un museo vivo, en movimiento de esas disciplinas inestables e inasibles.

4 Laboratorio experimental de artes contemporáneas situado en Aubervilliers, al norte de París dirigido desde el 2013 por Dora García, Mathilde Villeneuve y Alexandre Baudelot.

de la influencia de Richard Martel de Canadá, del *body art* o del *live art* en Inglaterra, que evocan la relación con el cuerpo. Estos movimientos ponen en juego las formas de ritualización del cuerpo. El arte acción está muy ligado a esto y al hecho que el cuerpo es un instrumento en sí mismo para expresar una forma artística, enunciar las formas de comportamiento y una crítica existencial. La cuestión de la performance me interesa en la medida en la que remite a un término relativamente vago y esta bien que sea así. Cuando se invita a artistas que vienen de un entorno creativo más bien definido, como las artes plásticas, la literatura, la coreografía u otros, en un momento dado existe también la posibilidad de escapar al terreno inicial de estas formas artísticas y ver cómo puede darse una toma de posición espacial, temporal, y así reconsiderar un poco los formatos. Esto da cierta libertad y permite generar otros formatos. Se puede decir que entonces esto crea formas performativas.

**MD** Pienso también en la idea de *actitud* o en la definición de Ester Ferrer que realmente es muy pertinente: para ella «la performance es una cuestión de espacio, de presencia y de tiempo». Ni siquiera menciona el cuerpo. Ustedes tienen hoy un papel muy preciso en la escena francesa. Quisiera comprender cómo llegaron a interesarse por esta temática.

**Mehdi Brit** Antes que nada es un encuentro, una pasión y una búsqueda. Mi aproximación artística y curatorial está ubicada en el cruce entre la historia del arte y el teatro. Yo planteo la práctica, la escritura y la teoría dentro de un mismo trabajo, tanto en lo híbrido como en la liberación de las fronteras. La performance me ha permitido unir dos puntos de vista, dos experiencias, dos deseos, dos disciplinas, para enfrentar estas nuevas formas tanto en la práctica misma como en la teoría. En cuanto a la pregunta anterior, el punto de vista del artista es extremadamente importante: retomando una expresión valiosa para Orlan<sup>5</sup>, yo entiendo la performance como

---

5 Mireille Suzanne Francette Porte, *Orlan*, artista plástica nacida en 1947, en Saint-Étienne.



un cuerpo abierto, un marco en el que cada artista entrega su propia definición e intenta repensar un contexto reinventando su espacio y su temporalidad. Mi rol como curador es acompañar al artista desde la génesis hasta la realización de su proyecto y darle ese nuevo color a la performance.

**SF** A lo largo de diversos encuentros, acabé por interesarme también por los campos relacionados con la poesía sonora, con John Giorno y, más profundamente, por la presencia performativa de los nuevos medios, en particular cuando trabajaba en el Centro Pompidou. Constaté luego, al llegar a trabajar al Centro Nacional de Artes Plásticas (CNAP), que las obras que involucraban lo performativo, lo inmaterial, lo experimental, no estaban muy presentes y eran poco aprehendidas, tal vez por su fragilidad, por su transitar, por la manera en la que podemos o no asumirlas, coleccionarlas, activarlas. Entonces, un poco por ósmosis, ensayamos constituir un corpus que podría llevar a pensar más profundamente sobre el punto o los márgenes donde el arte contemporáneo, la coreografía y lo sonoro se cruzan y se revitalizan. El CNAP ha organizado igualmente varios proyectos de exposición de su propia colección, por ejemplo «Diagonales», en el 2010, centrada en el tema del sonido y de la música en asocio con unas quince organizaciones en Francia y en el exterior; «Des choses en moins, des choses en plus», en el Palais de Tokyo alrededor de colecciones protocolarias e inmateriales; y por último, «La permanence» en cooperación con el Musée de la Danse en Rennes, que creé junto a Boris Charmatz. Sin embargo, tampoco podemos olvidar el trabajo llevado a cabo desde hace muchos años, por el Frac<sup>6</sup> en Lorraine, que fue el precursor en este tema y que abrió un camino en un momento en el que nadie consideraba estas formas de creación.

6 Sigla francesa para el Fonds régional d'art contemporain, creado en 2003; un fondo dedicado al fomento de la creación de artes plásticas y digitales, mediante la compra de obras y la circulación de colecciones.

**MD** Sí, desde luego. Antes de abordar el interés respecto a la desmaterialización del objeto artístico y a la adquisición de esta clase de obras, me gustaría realizar una pequeña reseña histórica sobre la evolución que la performance ha experimentado en Francia, sin necesariamente hablar de las vanguardias. ¿Cuáles son para ustedes los momentos más fuertes, aquellos que más los han marcado?

**MB** Mildred, evocas todo un trabajo historiográfico que comienza en el año 1979. Es muy interesante recordar la dimensión historiográfica de las décadas pasadas, dando una mirada a las empresas culturales y artísticas gestionadas por cierto número de artistas. Aparecieron proyectos importantes, como el Simposio Internacional de Arte Performance de Lyon (1979–1983), el Festival Polyphonix, los Encuentros Internacionales de Poesía Contemporánea y muchos otros eventos en Francia que ameritan mencionarse en esta historia. Hay que incluir a personalidades artísticas como Julien Blaine, Orlan y Joël Hubaut, puesto que eran el motor, pero también los actores respecto a la difusión del performance en Francia desde de los años setenta. Me refiero a la revista *Dock(s)*, creada por Julien Blaine, que fue extremadamente importante para el conocimiento y la difusión local de la poesía contemporánea extranjera. Luego las grandes exposiciones, como «Hors limite»<sup>7</sup>, «Art au corps»<sup>8</sup>, «Poésure et peinture»<sup>9</sup>, llegaron más tarde en los años noventa. Hoy en día hay proyectos audaces tomando forma y la performance ya está plenamente

7 «Hors limites. L'art et la vie 1952–1994» («Fuera de límites. El arte y la vida 1952–1994») se exhibió en el Centro Georges Pompidou de noviembre 1994 a enero 1995. El curador fue Jean de Loisy quien es actualmente el director del Palais de Tokyo en París.

8 «Art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours» («Arte y cuerpo: el cuerpo expuesto de Man Ray hasta hoy») fue presentada en el MAC, Galerías Contemporáneas de los Museos de Marsella, de julio a octubre de 1996. El catálogo fue coordinado por Véronique Legrand y Philippe Vergne.

9 «Poésure et peinture: d'un art, l'autre», realizada en el Centro de la Vieille Charité, en Marsella (1993); el título de la exposición juega con las palabras francesas para «poesía» y «pintura», mezclando un arte con el otro.

integrada en la esfera institucional. Sin embargo, durante una buena parte de los años ochenta hasta la mitad de los noventa, la performance permaneció al margen de la institución, aunque existe al respecto toda una historia a la sombra. Si uno se interesa de cerca por el aspecto historiográfico de la escena francesa, hay poca información sobre el tema, y el investigador que quiera comprender un poco mejor toda esta historia debe recorrer los archivos, encontrar nuevas fuentes y reencontrar estos artistas. Al igual que un arqueólogo, debe escudriñar, porque es muy difícil encontrar fuentes; debe verdaderamente sumergirse en el universo y el taller del artista, y la investigación se vuelve muy estimulante.

**SF** Una de las claves para comprender todas esas formas artísticas reside tal vez en la obra de Jacques Rancière, *Le maître ignorant* (publicado en 1987). Nosotros partimos de la lógica de Guy Debord para luego concentrarnos en un público actor / sujeto y en la manera en la que se le confiere una cierta autoridad.

**MD** Desde hace algunos años, y sobre todo actualmente, es evidente que no hay manifestación o evento que no incluya la performance. Se ven ahora por todas partes. Existen programas con presentaciones performáticas en lugares completamente diferentes; es decir, desde galerías, bares como el Silencio, hasta museos o centros de arte como el Macval<sup>10</sup> o el Palais de Tokyo. También hay situaciones internacionales que sientan precedentes como, por ejemplo, el premio que recibió Tino Sehgal en la Bienal de Venecia en el 2013. ¿Cómo podrían explicar este creciente interés por esta clase de expresión?

**AB** Lo que a mí me interesa es el lugar de la performance en la institución, no tanto el tema de la programación de las performances. A veces hay la

impresión de que se las programa para animar y darle un valor agregado a un evento específico. No siempre, por supuesto. Quiero decir que en la animación no se considera el proceso de trabajo o el contexto que lleva a la performance, a ese tiempo público de la performance. Al contrario, existen performances concebidos por el artista y que se inscriben en una verdadera relación temporal y espacial en el seno mismo de la institución, creando también una relación específica con el público (como es efectivamente el caso de Tino Sehgal, o del Eszter Salamon con su performance *Eszter Salamon 1949*, presentada por un mes en el Jeu de Paume el año pasado; o la *Rétrospective* de Xavier Le Roy, expuesta durante tres semanas en el Centro Pompidou). La performance es en realidad puesta a prueba en el tiempo y en el espacio que permiten al público vivir la experiencia del proceso performático como tal. Ella no es solo un momento que se entrega, es todo un proceso. Ciertamente es complicado, porque eso significa que hay que integrar toda una lógica del espectáculo en vivo en las instituciones ligadas a las artes plásticas y visuales. Eso cuesta mucho, y la idea es presentarlas en las instituciones museales, en los centros de arte o galerías que no necesariamente tienen los medios para hacerlo.

Reflexionar sobre la temática en sí de la performance hoy en día implica un estado de ánimo, un modo de funcionamiento particular en el trabajo, que permite abrirse a formatos que no obedecen a los modos de funcionamiento «tradicionales» de la institución. Muy a menudo nos dicen que el trabajo que llevamos a los Laboratorios de Aubervilliers son muy afines a la performance. Pienso que es porque nosotros intentamos funcionar de esta manera, es decir, involucrándonos en todos los niveles del trabajo, construyendo en estrecho vínculo con los artistas. Lo que a su vez conlleva, en algún punto, a que el proceso sea igual de importante que el resultado. De verdad es este punto que se intenta poner de relieve. A veces creo que hay un malentendido con la performance: es verdad que es simpática durante una velada, eso le da un toque artístico, hasta sensacional, pero,

10 El club Silencio fue fundado en 2011, destinado a un nuevo género de comunidades creativas, y fue diseñado en su interior por David Lynch; el Macval es el acrónimo del Musée d'art contemporain du Val de Marne.



◀ Abake, Jumeaux, 2014. Collection Centre national des arts plastiques, parte de la muestra «La Permanence», Musée de la Danse, Rennes. © Nyima Leray.

¿qué hay antes?, ¿qué hay después? A veces una performance se justifica plenamente sobre todo cuando se inscribe en relación con la presencia de un trabajo, o como la extensión de una obra del artista presente en la exposición. A mí me cuesta mucho trabajo la programación en ferias como la Fiac [Foire internationale d'art contemporain], lo que no le quita nada a la calidad de lo programado como tal; mi problema son la demanda y la intención iniciales.

**MD** Mehdi, ¿cómo ha sido posible encontrar este tipo de programa en el seno del mayor estandarte del mercado de arte en Francia? ¿Cuál es el proceso a través del cual la Fiac decide presentar una programación de performances?

**MB** Un proyecto de curaduría de performance se piensa en el contexto, respecto de su historia y sus espacios. De esta manera, las nuevas

apuestas estéticas atraviesan un terreno revisitado por múltiples puntos de vista. La Fiac representa para el mercado de arte mucho más que una simple cita. También es un vector en los diálogos y encuentros entre la creación contemporánea y el público o, debo decir, los públicos. De hecho, «In Process»<sup>11</sup> había sido concebido como una cartografía, una travesía entre el Gran Palais<sup>12</sup> y los sitios al aire libre que lo circundan, que propuso a los artistas aprehender y visitar los espacios de reflexión y de creación a partir de un tema común. No se trata de «programar un espacio», sino de acompañar al artista en un proyecto desde su génesis hasta su resultado. De ahí en adelante los procesos de creación se van desarrollando varios meses antes de la

11 Nombre del programa de performances concebido y dirigido por Mehdi Britz en la Fiac, llevado a cabo en octubre, en París.

12 El Grand Palais es uno de los lugares en París donde se lleva a cabo la Fiac.



feria. Esta inversión en la preparación de las performances es la que permite alimentar la reflexión sobre cada proyecto y enriquecer este diálogo apasionante entre el artista y su curador.

Tanto en las instituciones museales (Museo de la Caza, Printemps de Septembre<sup>13</sup>, etc.), como en una feria (Fiac) o en un espacio privado (Silencio, espacio cultural Louis Vuitton, etc.), mi papel como curador es concebir un proyecto, una plataforma, un paréntesis donde el artista pueda construir conscientemente el proyecto que desea. Por lo tanto, el proceso es un hecho y la performance no puede ser vista como

un evento de un día, pero sí con toda seguridad como una creación.

En el marco de «In Process», se invita a cada artista a trabajar en una creación alrededor de un tema común. Desde la puesta en marcha del proyecto, en el 2013, este acompañamiento a los artistas en la reflexión sobre un tema y un argumento definido figuraba entre los puntos esenciales del programa. Podemos imaginarlo como una suerte de libro en el que, cada año, al leerlo descubrimos un nuevo capítulo.

**MD** ¿Cómo se realiza el proceso en el marco de la Fiac? No es tan visible esa parte de la investigación.

**MB** ¿Lo que incomoda es que esto se lleve a cabo en una feria?, ¿que esté relacionado con el mercado del arte?

<sup>13</sup> El Festival Printemps de Septembre es un festival anual gratuito que se desarrolla en diferentes lugares históricos de Toulouse. Desde el 2016, el festival se ha planteado como una bienal dedicada a la creación contemporánea.

**MD** No, para nada, me parece interesante que ese sea un espacio en la feria, pero también me parece que existe una contradicción con el espíritu mismo de la feria.

**MB** La Fiac está posicionada con su mercado, con la presentación de sus galerías parisinas e internacionales, pero además ofrece también la posibilidad de descubrir formas y prácticas que normalmente están al margen o que se escapan del mercado de arte. La Fiac da visibilidad internacional a estos proyectos y les permite a los visitantes descubrir nuevas perspectivas que las generaciones jóvenes proponen sobre la performance. Es por eso que me parece importante desarrollar un trabajo de prospección en los escenarios extranjeros, con el fin de descubrir, mostrar y defender a los jóvenes artistas, cuyas prácticas hay que mostrar en Francia y en un marco como la Fiac: Walid Al Wawi (Sharjah), Pablo de Laborde Lascaris (México), Natsuko Uchino (Japón). Así, estos artistas pueden figurar junto a otros más conocidos, como por ejemplo Alejandro Jodorowsky. «In Process» intenta reunir identidades artísticas con el fin de mostrar al público la diversidad de la aproximación, de los puntos de vista y de los procesos del trabajo o las reflexiones de estas figuras que emergen de horizontes culturales tan distintos. Esta transversalidad de culturas, y de acercamientos a la performance, revela numerosas experiencias conceptuales y visuales que comparten el aliento colectivo de un proyecto curatorial o una programación como los de «In Process».

**MD** Alexandra, ¿nos puedes hablar de los Laboratorios de Aubervilliers?

**AB** Lo que me parece interesante es este punto de la investigación y de la creación desde lo multidisciplinario; experimentar con los formatos, dejar que los artistas desarrollen sus proyectos a la vez acompañándolos en lo que se refiere concretamente al espacio y a públicos específicos. Lo que llama la atención es cómo la escena artística ha evolucionado en los últimos doce años. Los Laboratorios de Aubervilliers abrieron en el 2003. Ciertamente, en

ese momento el lugar donde más se cuestionaban los temas formales era en la danza contemporánea —con Claudia Triozzi, por ejemplo, o con Marco Berrettini; cito solo a los coreógrafos que trabajaban entonces en los Laboratorios—. Sin embargo, también había proyectos que experimentaban, que rebasaban los límites en el sentido de lo que un proyecto artístico podía o puede hacer en un contexto específico, como fue el caso con el *Musée précaire Albinet*, de Thomas Hirschhorn. Luego también diría que todo depende evidentemente del trabajo del artista, la escogencia de uno u otro artista invitado a los Laboratorios no se hace de manera inocente. Con Thomas Hirschhorn había una clara asociación, bastante evidente, puesto que él tenía y sigue teniendo su taller en Aubervilliers y él quería hacer su museo precario justamente ahí. Hay otro proyecto estrella y muy representativo: el *Théâtre permanent* de Gwenaëlle Morin, donde también se experimenta en un contexto específico, buscando explotar desde dentro el formato del teatro mismo y de la institución. Este también se renovaba constantemente en su inscripción con el espacio: los actores participantes nunca paraban: durante el día repartían volantes, hacían talleres con los habitantes, poniendo de esta manera las condiciones para que se creara una verdadera relación entre ellos, lo que nunca resulta fácil que pase Aubervilliers.

En los Laboratorios, siempre estamos pendientes de los artistas invitados, de las formas que quieren explorar, de los procesos en los que vienen trabajando. Creo que hoy en día el asunto de la performance es más contundente en el trabajo que pueden hacer ciertas artistas plásticas —pues invitamos más mujeres que hombres, lo cual refleja más una elección nuestra que una voluntad militante—. Hoy en día las exploraciones en el campo de la performance, los modos en que opera el trabajo artístico procedente de este universo son más poderosos que los de la danza. En la danza contemporánea se instaló el tema de cuestionar la forma, al punto de convertirse casi en una convención. Creo que se ha llegado al límite del espectáculo en directo. Un coreógrafo trabaja en un marco muy estructurado: una compañía, un

administrador, un difusor, una red de coproductores. El trabajo del coreógrafo se piensa como toda una empresa, lo que encierra en sí una cantidad de cosas y limita las posibilidades de exploración. El ejemplo de Tino Sehgal es muy interesante: él viene de la danza y se inventó un sistema —artístico, jurídico, comercial— cuya estructura misma lo ha llevado a salir del terreno de la danza. Pudo hacer todo el trabajo que le conocemos porque hizo explotar esos límites.

**MD** Hablando de Tino Sehgal, es imposible no evocar la inmaterialidad o la invisibilidad de ese tipo de obras, así como las valiosas experiencias del Frac en Lorraine, dirigido por Béatrice Josse, una de las primeras en afirmar este interés por la preservación y conservación de estas obras inmateriales. También hay que resaltar el interés por el archivo. (Nathalie Boulouch es una de las primeras en trabajar en los archivos del performance en Francia) y el interés del CNAP en la adquisición de esta clase de obras inmateriales. En una entrevista Sébastien destacaba que había un recorrido, una evolución. En los años sesenta, los museos adquirieron los rastros (las huellas, trazos), es decir lo que quedaba de ese momento efímero. Hoy, en cambio, se ve al artista de manera diferente... y tú mencionabas el interés del Centro por este tipo de obras que deben seguir un protocolo performativo o que permanecen en el tiempo. Sébastien, ¿podrías hablarnos de la intención del CNAP de adquirir esta clase de obras?

**SF** Creo que primero habría que precisar el rol del Centro Nacional de Artes Plásticas. El CNAP es una institución sin espacio para exposiciones, que tiene una gran doble misión: apoyar la creación otorgando becas para que artistas y profesionales puedan desarrollar sus proyectos, investigaciones, producciones; y, por otra parte, realizar las adquisiciones a cuenta del Estado. Su colección, que cuenta hoy con más de 95.000 obras, se ha consolidado a lo largo de más de dos siglos. Fue creada durante la Revolución francesa, en 1792, con el espíritu de adquirir obras de artistas vivos. Esta misión ha permanecido invariable

durante 220 años y ha estado abierta por entero a la escena internacional. Además ha sabido acoger paralelamente decenas de formas distintas de creación como el diseño, el video o la fotografía, que ya en los años ochenta del siglo XX fue considerada plenamente como obra de arte. Todas las obras que el Centro adquiere las destina a los distintos museos franceses y a las Frac. En el año 2009, cuando llegué al CNAP, me di cuenta de que (como pasa en todas las colecciones públicas) la performance estaba mayormente representada por sus rastros: las fotografías de Gina Pane, los accionistas vieneses... Incluso si el coleccionista o el artista deciden después revalorizar el carácter de estos documentos, debemos entender que la mayoría de estas obras son en su origen testimonios. La performance, específicamente el de los años setenta, se construía por fuera de las instituciones, muchas veces hasta en contra de ellas. Hoy en día uno puede preguntarse por lo que pasa con ciertos *re-enactments* [nueva puesta en acto] de performances «históricas» que modifican completamente sus protocolos iniciales. Tiene lugar prácticamente un travestismo de la obra en su reinterpretación. El desafío está en preguntar qué tan factible es realmente hacer entrar lo vivo en la colección del CNAP. Probablemente la adquisición, en el 2004, de la obra *Kíss* de Tino Sehgal es lo que marcó esta apertura real: esta obra impulsó inevitablemente a la institución a cuestionarse, puesto que se sale de todos nuestros protocolos de adquisición, de documentación y de difusión.

**MD** Sí, completamente. Ahí es donde entra en juego el argumento contextual.

**AB** Así como el rastro puede encontrar su lugar en un espacio de museo, también se puede museificar la performance, específicamente como lo hace Marina Abramović con la retrospectiva que se llevó a cabo en el Museo Guggenheim, donde ella reactiva todos sus performances sacándolos del contexto original. Hubo una museificación del performance, fue muy extraño y no funcionó.



◀ Alejandro Jodorowsky, *Performance con tarot*, 2014. In Process, Fiac.  
Foto: Marc Domage.

**MB** A pesar de que el proyecto y la postura de Abramovič eran interesantes, fuera de su contexto esas obras no funcionan. Fue un buen intento.

**MD** Si se habla del *re-enactment*, hay un elemento, sin embargo, muy poderoso cuando ello se lleva a cabo con otra perspectiva, y que va más allá de una simple reactivación en el tiempo —no es tan sencillo como «reactivar»—. Pienso que aquí habría quizá una referencia al criterio de la selección de piezas que mencionabas. Hablabas, Sébastien, de la escogencia de las obras, partiendo de cuatro criterios...

**SF** Sí. Esos no son criterios que servirían para la adquisición, son más bien cuatro criterios de interpretación. Es una cartografía bastante personal. En efecto, distingo las obras relacionadas a la noción del *replay* o el «re-juego», de aquellas basadas en la participación activa del

público o sobre un principio de delegación a un intérprete, que son dos conceptos desarrollados por Claire Bishop; un último concepto, menos tratado, es aquel de la permanencia y de la desaparición potencial de la obra. Quizá este último sea el punto de vista más complejo de entender para una colección pública. De hecho, siempre es divertido recordar que las colecciones [públicas] francesas son inalienables e imprescriptibles. A partir del momento en el que una obra llega a una colección se considera que es para la eternidad. De alguna manera la obra se paraliza. Pero, ¿podemos admitir que una de esas obras pueda a la vez continuar evolucionando y potencialmente desaparecer? La adquisición en el 2014 de *Refus*, obra del artista brasileiro Maurício Ianês, es un ejemplo muy hermoso sobre este punto. La pieza desaparecerá con la muerte del autor y sus huellas no son más que una documentación, pero de ninguna manera una obra.





**AB** Está la vida y la muerte de una obra. Al adquirir una obra que se sabe que está llamada a desaparecer pone en perspectiva algo que va más allá de la simple adquisición. Esto incluye también la voluntad de inscribirla en una corriente artística específica. Con todas esas redes con las que ustedes (el CNAP) están conectados, algunas veces ciertas obras son puestas de lado. Ustedes son una suerte de lugar de condensación capaz de crear una de las sinergias con las que se juega hoy en el terreno artístico. Quizá más tarde esto se historizará mejor, y será más fácil volver sobre todo ello si antes se han planteado estas preguntas. Existe un gesto de una puesta en marcha casi historiográfico.

**MD** La cuestión del tiempo es esencial en esta clase de obras: es un momento, y ahí está la vida de la obra, pero también está la sobrevivencia de ese instante; y también hay que hablar de su reactivación.

**AB** Si se habla de reactivar la obra existen a la vez otras posibilidades, otra clase de reactivaciones. Como aquellas obras que reactivan artistas de otras generaciones. Ahí se ve una voluntad de comprender cómo una pieza puede resonar de manera distinta en un contexto diferente de aquel que la vio nacer y esto es algo que también puede funcionar.

**MD** Me gustaría volver a la exposición del Palais de Tokyo, «Des choses en moins, des choses en plus» que tú, Sébastien, presentaste con Agnès Violeau. En una entrevista [véase Faucon 2004] dijiste que ustedes querían evitar reproducir, o recrear una estética relacional y que el objetivo era más bien darle preponderancia al público performer. ¿Por qué evitar esta estética relacional y cómo considerar ese aspecto del público performer?

**SF** El comentario que se hizo en esa entrevista trataba de la estética relacional como la había teorizado Nicolás Bourriaud, estética que marca una generación de artistas, un tipo de obra y de contexto. El proyecto en el Palais de Tokyo con Agnès Violeau no estaba dentro de esta conceptualización, sino en relación con los escritos de Guy Debord y de Jacques Rancière, y se preguntaba cómo el público podía comprender políticamente la exposición en una época en la que la cultura se convirtió en un bien de consumo. Nosotros quisimos ofrecerle al público la posibilidad de construir el proyecto y decirle: esta exposición existe por usted y para usted; se puede pasar junto a una obra y observarla apenas por lo que ella es, o comenzar a preguntarse de qué manera se la puede apropiar. Las obras eran, por lo tanto, muy cambiantes y totalmente dependientes de la actitud del público.

**MD** Me gustaría hablar de este tema respecto al público. Estuve en la Riap 2014 [Rencontre international d'art performance de Québec] en septiembre del año pasado y me sorprendió descubrir a un público muy crítico, conocedor y muy reactivo. Podría haber sido ese público emancipado de Rancière —y esto lo pude constatar en la performance de Mideo Cruz, de Filipinas: en un momento dado, el público no puede más y trata de impedir la acción, hasta que finalmente una pareja obliga a Mideo a poner fin al performance destruyendo uno de los objetos centrales de su acción, que el artista portaba sobre la cabeza—. Este público mantiene un contacto después de muchos años con las propuestas performativas. El año pasado, el Riap festejaba su 30° aniversario. Entonces es un público que conoce este tipo de manifestaciones y el nivel no es el mismo que en otros lugares. ¿Cómo te pareció a ti, Sébastien, la reacción del público en el marco de tu exposición?

**SF** Las reacciones del público fueron muy variadas. Cada uno tiene una visión única de la exposición, según su propio recorrido y su implicación. No hubo reacciones negativas, ni vandalismo. No hubo situaciones muy problemáticas, ni siquiera cuando se reactivó la obra de Ester Ferrer *Intime et personnel*

sobre las medidas del cuerpo —uno de los primeros performances de Ferrer (1967) que ella realizó inicialmente sobre su propio cuerpo—. Ni Esther, ni Agnès ni yo quisimos caer en el simple *reenactment*. Nos imaginamos, más bien, que la obra podría ser reactivada por *performers* voluntarios, que luego efectivamente se apropiarían completamente la obra y se inventarían protocolos complementarios en cuanto a la anotación de las medidas sobre el piso, la pared... Espontáneamente las personas del público comenzaron a desvestirse y a medir sus cuerpos, así como los de otras personas. Me acuerdo también de otro día, cuando llegué a la exposición y una persona leía en voz alta los textos inscritos sobre la obra *Imposteurs* de Gens D'Uterpan;<sup>14</sup> que es una monografía impresa sobre un textil y compaginada por los diseñadores gráficos de Vier5. Fue un momento hermoso. Se podía pensar que se trataba de algo planeado por el curador o el artista, pero de hecho era solamente alguien del público que se apropiaba libremente del espacio.

**AB** Es bello. Siempre hay una relación con la obra, cualquiera que sea la relación de intimidad que se tenga con ella.

**MB** Estamos hablando de la performance, es decir de protocolos y de las inscripciones en el espacio, muchas veces únicas. El público reacciona de manera diferente según el contexto y las propuestas. Para la muestra dos ejemplos: en ocasión de la *Nuit européenne des musées*, en el 2014 dentro de el Museo de la Caza y la Naturaleza, realizamos con el artista Natsuko Uchino una creación de tres horas (con diez actores, entre comediantes, bailarines y performers) sobre el personaje de Dionisio, que se desplegó mediante varias acciones en todo el espacio del museo. Y a la mayoría de los dos mil visitantes que tiene el museo les encantó descubrir sus colecciones

---

14 Literalmente «la gente de Uterpan»; término ideado por Annie Vigier y Franck Apertet, en un proceso de creación que progresivamente sobrepasó el campo estrictamente coreográfico.

de una manera distinta. Si tomo el ejemplo de la Fiac en el marco de la performance de Laure Prouvot, los niños-actores abordaron aquí directamente al público, que quedó completamente fascinado. Creo que hay una curiosidad verdadera y un interés real por parte de los espectadores por estas formas híbridas y experimentales.

**MD** Alexandra, ¿cómo reaccionan los habitantes de Aubervilliers? ¿Se implican y participan?

**AB** En este proyecto, que funciona desde 2013, estamos atentos a que la población se involucre en el proceso mismo de la obra; que se implique de manera muy activa y por supuesto voluntaria. Sin embargo, esto no sucede por accidente. Podemos acoger artistas como Katerina Seda o Marinella Senatore, que van a trabajar directamente en el espacio público, con gente que participará en el proyecto, y también a otros que voluntariamente no lo harán. Sucederán cosas, pero no se puede prever lo que realmente va a pasar. Marinella Senatore planea montar un enorme proyecto, pero igualmente, las personas decidirán entonces si participar o no. Hay una parte activa que es consentida. El espectador entra en un proceso de trabajo durante un tiempo relativamente largo y co-construye la obra, puesto que la obra no existe al comienzo. He aquí la diferencia, como dije antes: el espectador está ligado al proceso mismo; no entra en relación con una obra que ya existe, sino que él es llamado a reapropiársela o a experimentar con ella.

**MD** Me parece interesante esta idea de las lecturas que ustedes proponen y que están abiertas para todo el mundo.

**AB** ¿Te refieres a los talleres de lectura? Sí, pero no nos engañemos. Desafortunadamente, los talleres de lectura son raramente frecuentados por los habitantes de Aubervilliers. Asisten más bien personas que vienen de París con un perfil de clase media, blancos, franceses, interesados en el arte y la cultura. Los Laboratorios son frecuentados por un público

muy distinto gracias a su carácter multidisciplinario y por los esfuerzos que hacemos para implicar públicos específicos que viven o laboran en Aubervilliers. Trabajamos mucho con estructuras asociativas, corporaciones, administraciones del barrio, que tienen sede en Aubervilliers. Ubicamos a las personas del barrio por intermedio de esas estructuras, que son redes muy importantes para nosotros, puesto que las personas que trabajan allí entienden y definen el trabajo de los Laboratorios; ellos van a apoyar realmente el espacio y alentar a los demás a que participen dentro de un proyecto dado, a encontrarse con nosotros, a dejarse atrapar en el juego. Como resultado existe una verdadera relación humana en construcción conjunta, permitiendo a las personas salir de la rutina cotidiana en que se encuentran... algo que para la mayoría es muy difícil. Hay mujeres magrebíes que no tienen derecho a salir de sus casas; entonces dicen que van a tomar un curso de alfabetización para aprender a leer y así sus maridos aceptan que ellas participen y los talleres les permiten abrirse a otra cosa. Y así es como terminan participando en los talleres de Feldenkrais,<sup>15</sup> lo que sería normalmente improbable. Luego, en el taller se ven sumergidas en un verdadero intercambio artístico. Todo esto es posible solo a partir del momento en el que hay toda una gestión que va más allá de la propuesta artística para inscribirse en una relación real en campo y teniendo en cuenta cómo se desarrolla el asunto. La relación del público con los Laboratorios funciona en distintos niveles. Están la construcción del proyecto, primero, y los tiempos de apertura al público, luego, que ofrecen distintas formas de restitución del trabajo: desde la exposición, un libro, un simposio, una performance o una función de teatro, hasta la danza, etc. El 15% del público es parte de la comunidad de Aubervilliers, y el 85% son parisinos interesados en el arte.

**MD** Sébastien, ¿podrías hablarme un poco sobre el proyecto «La permanence» realizado con Boris Charmatz en el Museo de la Danza?

15 Método o sistema de educación somática creado por Moshé Feldenkrais.

**SF** «La permanence» en parte es una continuación de la exposición «Diagonales» (2010). Los proyectos de exposiciones son, cada vez más, concebidos como una forma de experimentación y de relectura de la colección del CNAP. En el año 2010 asistí a «Expo zéro», una muestra que Boris Charmatz había organizado en Utrecht, en el BAK [Basis voor actuele Kunst]. Era una exposición sin objeto, construida a partir de la presencia de artistas ocupando el espacio mediante sus cuerpos. Yo ya conocía el manifiesto escrito por Boris sobre la danza (2009), así que lo contacté en el 2012 y empezamos muy rápidamente nuestra colaboración. Con «La permanence», quisimos salirnos de la lógica del acontecimiento [*événementielle*] para entrar en un tiempo más amplio, salir de la impermanencia propia a la exposición temporal y a la danza. La exposición estuvo abierta de enero a diciembre del 2014 en los espacios del Museo de la Danza de Rennes, y en otros sitios asociados. Teníamos la idea de abrir «La permanence» a la manera de un sindicato, donde

cualquier persona podía venir y seguir la evolución cotidiana del proyecto.

**MD** Es un proyecto «vivo» en todo el sentido del término.

**SF** Sí, habíamos previsto cuatro ciclos en el transcurso del año alrededor de las repeticiones, la lectura y el movimiento, del *flip book* y de lo orgánico. Lo hicimos además con recursos muy razonables. El dinero se utilizó para hacer venir a los artistas, para reflexionar con la universidad y el colegio de arte en coloquios y sesiones de proyecciones, para poder contar con lugares asociados como el Museo de Bellas Artes de Rennes o el centro de arte 40mCube. Teniendo en cuenta su duración y su articulación, este proyecto era en sí mismo experimental y buscaba probar los límites de la exposición. Durante el primer ciclo las obras eran cambiantes. La exposición debía re-acomodarse en todo momento. Durante el segundo, transformamos la exposición



Béatrice Balcou, *Sin título, Performance #02, 2012-2014*. Collection Centre national des arts plastiques, parte de la muestra «Des choses en moins, des choses en plus» en el Palais de Tokyo, París. © Aurélien Mole.



Printemps des Laboratoires, *Performing Opposition*, 2015, Tercera edición. Imagen de la discusión Comunitades, deliberación y redes. Foto: Ouidade Soussi-Chiadmi.

en una sucesión de talleres donde se adicionaban las producciones...

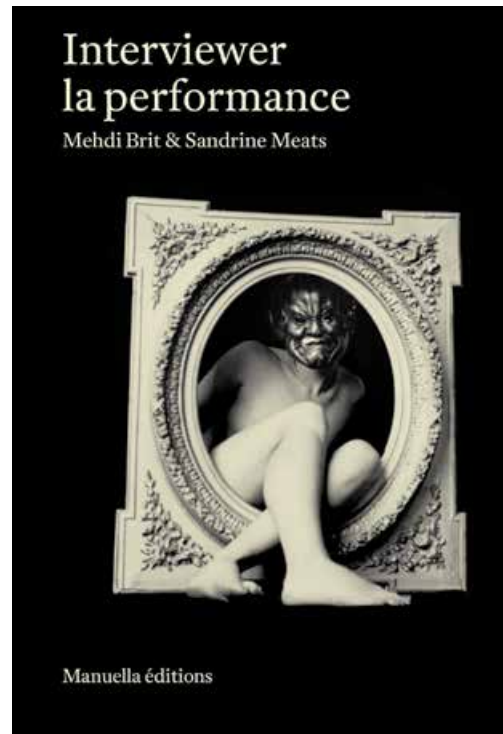
**AB** Eso también es una dimensión performativa; en el sentido de experimentar los formatos incluyendo los modos de presentación. Creo que es igualmente interesante: la performance dentro de la performance.

**SF.** Efectivamente, aunque las obras presentadas no eran performances. De hecho, echamos mano de las colecciones de fotografía de los accionistas vieneses, de John Coplans, de los dibujos textuales de John Giorno, de los videos y películas de Aernout Mik o Joachim Koester. También queríamos mostrar cómo todas estas obras pueden interactuar con el público y a la vez venir atravesadas por ideas relacionadas con la performance por su duración, su gesto, su actitud. Igualmente importante fue el hecho de que el proyecto se llevara a cabo en el Museo de la

Danza, que no es un museo sino un centro coreográfico nacional. Boris Charmatz propuso rebautizarlo como «museo», planteando con ello la pregunta sobre la memoria y la transmisión. A fin de cuentas, este proyecto solo se podía realizar allí.

**MD** Quisiera retomar el tema de la teoría y de la historización de estas prácticas. Existe un terreno muy valioso en la nueva pedagogía: Michel Journiac enseñaba en París I, donde daba clases y seminarios sobre arte corporal; Jacques Donguy también dio durante décadas cursos y talleres sobre arte del cuerpo y temas performativos; la Universidad de Rennes juega un rol muy importante, desde el 2007 tienen un laboratorio de performance y en el 2005 organizaron unas jornadas sobre el tema de las que existe una publicación: *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines* (Bégoc et al 2010). También encontramos en la Escuela Superior de Bellas Artes de Lyon, a Marie de Brugerolle, quien ha organizado el encuentro





Cubierta del libro de Mehdi Brit y Sandrine Meats, *Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis 1960* (Paris, Manuella Éditions, 2014).

con Dora García y su *Post Performance Future*. También está el seminario en la Villa d'Arson, donde, tú Mehdi, has hablado de tu libro *Interviewer la performance* (2014). En cuanto a estos temas pedagógicos o de encuentros teóricos, ¿existen momentos que les hayan llamado la atención?

**MB** Pienso que en estos últimos años se ha creado una energía muy importante por parte de artistas, investigadores, curadores, universidades y público en torno al tema. Desde la investigación has nombrado atinadamente a Janig Bégoc. Yo mencionaría también a Patricia Brignone, Sophie Delpoux, Eric Mangion, Chantal Pontbriand y a David Zerbib. Ellos son extremadamente importantes en Francia, representan puntos de vista y análisis que aportan muchísimo a la investigación y a la teoría. En estos últimos años se llevaron a cabo múltiples coloquios sobre performance: en la Universidad de Estrasburgo, en el Instituto Superior de Bellas Artes de Besançon, en la Villa d'Arson en Niza o en la Universidad Aix-Marseille. En noviembre del 2013, la Universidad de París I organizó un

coloquio sobre el animal y la performance en el Museo de la Caza. Es muy interesante ser actor y testigo de estos intercambios y cruces de ideas.

**MD** Existe una cierta porosidad... y para continuar con la idea académica, las publicaciones han estado relacionadas con los laboratorios de investigación universitaria como en sucedió en Rennes, con la labor ya mencionada, o en la Villa d'Arson respecto al mismo tema. Se puede decir que en Francia existe un gran interés en el archivo y la conservación, pero también en la imagen del artista y la relación con él, el papel de la fotografía en sus prácticas performativas, como se puede vislumbrar en el libro de Sophie Delpoux, *Corps camera* (2010). Antes de eso había poco. Se encontraban más bien traducciones de publicaciones o libros de monografías de artistas. Y desde el año pasado está tu libro *Interviewer la performance* (Brit 2014), pero antes había muy pocos libros escritos por los artistas mismos y que hablaran de sus propias prácticas; la excepción es el de Arnaud Labelle Rojoux. No existía un interés particular por el estudio a fondo de estas prácticas.

Latifa Laabissi, *Des figures Toxiques*, 2006. Les Laboratoires d'Aubervilliers, París.  
Foto: Nadia Lauro.



**SF** *L'acte pour l'art* (Labelle Rojoux 1988) es una obra verdaderamente sorprendente. Permite leer sobre el siglo XX desde los dadaístas como Arthur Cravan hasta los años ochenta, y ahora está la versión actualizada de la edición del 2004. Lo revisé de nuevo en estos días y me di cuenta de que las formas han evolucionado mucho. Hoy estamos cada vez menos en esta estética del *art action* que evoluciona, especialmente en Francia y en Europa, con formas más participativas con el público, o utilizando el cuerpo de intérpretes (performance delegada). Es normal, la performance se transforma al igual que cualquier otro medio artístico.

**AB** También podemos citar *L'art au corps* (1996) y el libro de Laurence Louppe *Poétique de la danse contemporaine* (2004). Estuve bastante influenciada por el catálogo de la exposición «Gutai», que tuvo lugar en el Jeu de Paume en 1999 y que dio a conocer modos de trabajo de una actualidad increíble. El libro de Simone Forti *Handbook in Motion* (1974) y el de Luisa Nelson *Vu du corps* (desde 2001 – es una obra en proceso), me alimentaron mucho en una época.

**MD** Está también ese hermoso catálogo «Anna Halprin à l'origine de la performance» (2006) de la exposición de Jacqueline Caux sobre la obra de Anna Halprin, que tuvo lugar en Lyon.

**SF** El catálogo de la exposición «Move Choregraphing You» que se llevó a cabo en la Hayward Gallery en Londres a fines del 2010 es una hermosa forma de entrar en materia. Por el otro lado, están los escritos de Claire Bishop, que son muy importantes, saben estructurar muy bien el pensamiento actual y explican de qué se tratan las obras tanto en Francia como en el extranjero.

**AB** En cuanto a la dimensión participativa está su último libro: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012).

**MD** ¿Nos podrías hablar un poco de tu libro, Mehdi?

**MB** *Interviewer la performance* (2014) describe por primera vez el panorama de la performance en Francia



desde de su surgimiento en los años sesenta hasta hoy. Está compuesto por un ensayo y doce entrevistas con artistas que han marcado la historia de esta forma de expresión, y reúne y confronta una pluralidad de definiciones, formas, intenciones e invita a una lectura muy variada sobre este medio artístico a través de la historia.

**MD** Muchas gracias.

## Referencias

- AA.VV. 1996. *L'art au corps Le corps expose de Man Ray a nos jours*. Marseille: Mac, galleries contemporaines des musees de Marseille, 6 juillet-15 octobre.
- Bal Blanc, Pierre. 2007. *La monnaie vivante*, Stuk Theatre, Leuven, Belgique. Catalogo disponible en: <[http://www.cacbretigny.com/inhalt/pictures/MV2/MonnaieVivante\\_ParisBt.pdf](http://www.cacbretigny.com/inhalt/pictures/MV2/MonnaieVivante_ParisBt.pdf)>. Consultado el 20 de agosto del 2015.
- Bégoc, Janig, Nathalie Boulouch et Elvan Zalbunyan (dirs.) 2010. *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*. Paris: Presses Universitaires de Rennes, Archives de la critique d'art.
- Brit, Mehdi, y Sandrine Meats. 2014. *Interviewer la performance. Regards sur la scène française depuis 1960*. Paris: Manuella Edditions.
- Bishop, Claire. 2010. «Cuaderno: Performance delegada: subcontratar la autenticidad», en: *Otra Parte. Revista de artes y letras*, nº 22. Francisco Ali-Brouchoud y Silvina Cucchi (trad.). Buenos Aires. Disponible en: <<http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-22-verano-2010-2011/cuaderno-performance-delegada-subcontratar-la-autenticidad>>. Consultado el 20 de agosto del 2015.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Caux, Jacqueline. 2006. *Conversations avec Anna Halprin*. Catálogo de exposición. Lyon: Editions du Panama.
- Charmatz, Boris. 2009. *Manifeste pour un musée de la danse*. Disponible en: <<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>>. Consultado el 20 de agosto del 2015.
- Delpeux, Sophie. 2010. *Corps camera. Le performer et son image*. Paris: Textuel.
- Faucon, Sébastien. 2014. «Des choses en moins, des choses en plus. Entretien avec Agnes Violeau» en: *Inferno Magazine Art Attitudes*, 28 février. Disponible en: <<http://inferno-magazine.com/2014/02/28/des-choses-en-moins-des-choses-en-plus-entretien-avec-agnes-violeau-et-sebastien-faucon/>>, consultado el 20 de agosto del 2015.
- Forti, Simone. 1974. *Handbook in Motion*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Labelle Rojoux, Arnaud. 1988. *L'acte pour l'art*. Paris: Editeurs Evidant.
- Loupe, Laurence. 2004. *Poétique de la danse contemporaine*. Paris: Contredanse.
- Nelson, Luisa et ál. 2001. *Vu du corps. Mouvement et perception*. Bruxelles: Nouvelles de Dance.
- Rosenthal, Stephanie (dir.) 2010. «Move Choregraphing You», exhibition catalogue. London: Hayward Gallery.
- Tàpies, Antoni, et ál. 1999. «Gutai», catálogo de exposición. Paris: Galerie nationale de Jeu de Paume.

# a:dentro

# ESPONTÁNEO, CAÓTICO Y DEMOCRÁTICO

Festival de Performance de Cali

Cali, 1997–2012

[www.helenaproducciones.org](http://www.helenaproducciones.org)

por Ericka Florez

Quizá los tres del título sean los adjetivos que vienen a la mente de manera más recurrente cuando se intenta describir el Festival de Performance de Cali. Mientras que unos ven estas tres características como indicadores de falta de rigor, seriedad y profesionalismo, otros podrían pensar que son estas cualidades (no solo las más visibles sino, de hecho, estructurales), las que lo han convertido en una de las plataformas que mejor interpela el contexto local del arte, y que mejor lo ha puesto a dialogar con particularidades históricas de la región y con diversos contextos internacionales.

Así lo afirma Michele Faguet en su artículo «Me voy pa' Cali: Reclaiming a Regional Identity and Practice», donde señala que aunque en el tiempo hayan cambiado algunas cosas del equipo que lo organiza, Helena Producciones, y del festival mismo, «su carácter espontáneo, democrático y a veces caótico ha permanecido» (2012). Faguet considera también que el festival ayudó a «resucitar la vitalidad y el estatus de la escena cultural de una ciudad que en algún momento

contribuyó enormemente al patrimonio artístico y cultural del país». Y continúa: «la naturaleza económica y el elemento sorpresa inherente al medio del performance [...] ha probado ser el más apropiado para un contexto tan inestable y precario como lo es la vida en Cali» (2012). Esta afirmación nos lleva a preguntar: ¿qué es lo que el medio del performance le ha permitido a este colectivo?, ¿cómo lo han usado para pensar a través suyo?, ¿por qué un festival de performance y no un festival de otra cosa?

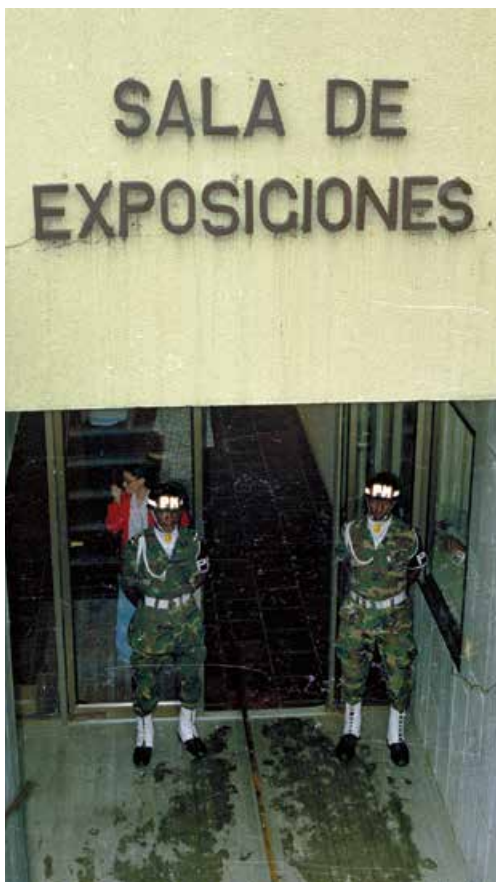
I

Uno se atrevería a decir que el nombre de «Festival de Performance», que recibió desde sus inicios, en 1997,<sup>1</sup> quizá no respondía tanto a un interés explícito y específico por este género artístico en particular. Da la impresión, en cambio, de que sus integrantes fundadores decidieron llamarlo así porque esto les

---

1 Helena Producciones realizó el primer Festival en 1997, y desde entonces ha organizado siete ediciones más: 1998, 1999, 2001, 2002, 2006, 2008, y 2012.

Giovanni Vargas, *Puntos de contacto*, 1999, III Festival Nacional de Performance, Museo La Tertulia. El artista ubicó dos uniformados de un regimiento militar (PM) en la entrada del museo, vigilando y requisando a todas las personas que ingresaban a la sala. La requisita se realizó de manera brusca y suave, a manera de manoseo, realizando así una seducción y a la vez una especie de abuso. Foto: archivo Helena Producciones.



permitía agrupar una amplia gama de manifestaciones que aún no habían sido totalmente codificadas. Esto hizo que desde el comienzo el festival haya sido un evento plural, que establece cruces entre distintas formas de aproximarse a los conceptos de representación y escena, y a modos diferentes de asumir el arte en general. Performances dramáticos versus. performances que cuestionan los estatutos clásicos del drama y de la representación; acciones que denuncian una situación política versus. acciones que denuncian el arte que pretende hacer denuncia; acciones que parten de la idea de que la desnudez, el desgarramiento y el sufrimiento son inherentes al medio del performance versus acciones desenfadadas. Conversatorios sobre el rol que tenía el teatro en el activismo político durante los años sesenta, seguidos por un concierto de punk.

Un señor se corta un dedo en frente de todos, mientras afuera de la sala hay una carrera de karts.

## II

Este evento no privilegia una determinada visión del medio del performance, sino que busca ser una plataforma para poner en crisis lo que significa el término mismo. Una de las características que hace que este festival sea tan potente es su capacidad de poner juntas cosas que parecerían irreconciliables, y, mediante sus elecciones curatoriales, lograr crear una tensión entre democracia y antagonismo a través de la cual las distintas posturas sobre el arte se relativizan sin neutralizarse mutuamente.

En estos festivales, el carácter panfletario y propagandístico de algunas acciones (una de las más emblemáticas, la del artista Pierre Pinoncelli<sup>2</sup>) queda relativizado por acciones que son irónicas respecto a los alcances políticos del arte como denuncia (como el de Miki Guadamur<sup>3</sup>). Los performances solemnes son relativizados, a su vez, por las actitudes profanas de otras acciones; aquellos más cercanos a las lógicas teatrales se ven contrastados por los que ven el arte como un modo de circular y mimetizarse con el fluir cotidiano de las cosas, más que como el acto de crear algo o representar algo; y los que atienden más a la economía de lo espectacular son puestos en cuestión por aquellos que critican las implicaciones de este tipo de lógicas.

---

2 Quien se cortó con un hacha el dedo meñique delante del público y con la sangre que salía de la herida escribió en la pared Farc (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia); su performance, titulado *Un dedo para Ingrid*, era un comentario en torno al secuestro de Ingrid Betancourt.

3 El artista apareció sobre un escenario vacío, vestido en ropa deportiva y con un casco en la cabeza. Sonaban unas pistas de audio, como de música de gimnasio, y al mismo tiempo en que hacía movimientos típicos de clase de aeróbicos, el artista cantó algunas letras que denunciaban situaciones económicas y sociales internacionales.

El medio del performance le ha permitido a Helena Producciones crear un evento democrático, no en el sentido «representativo» (que construye falsos consensos: una sola voz representa la de todos los demás y anula la diferencia), sino en el sentido de recuperar la posibilidad y la potencia del antagonismo dentro de lo plural.<sup>4</sup> De esta manera, lo que le da el carácter al Festival de Performance no es tanto una imagen estática del tipo de performance que el

---

4 Maria Lind en su texto «The Curatorial» propone el pensamiento curatorial como aquel que crea fricciones, disensos, ritmos, giros y tensiones entre diferentes materiales; y que piensa «desde, lejos, con y contra» las obras de arte. Para ella la idea de lo curatorial opera en paralelo con la noción de lo político de Chantal Mouffe, en la que, en la búsqueda de un modelo no representativo de democracia, se propone uno donde «la oposición es apreciada y el consenso es visto como algo bastante problemático». En ese sentido, «lo político se desarrolla más allá de la oposición antagonista entre amigo-enemigo. Lo político es un aspecto de la vida que no puede distinguirse de la divergencia y el disenso, la antítesis del consenso» (Lind 2010, 64).

colectivo prefiere, sino la creación de un tono que no representa a nadie pero que los incluye a todos sin neutralizar sus diferencias. Lo que parece sugerir el tono de este festival es la importancia de la vitalidad y del disenso, que logran al saber usar a su favor y crear nuevas posibilidades desde la espontaneidad, el caos, y una cierta forma muy particular de entender las posibilidades de la democracia.

### III

Otra de las características del festival que organiza Helena Producciones es la capacidad que tiene para poner a dialogar temas actuales del arte contemporáneo con particularidades muy locales, y con comunidades de la región que están alejadas del arte. Quizá el ejemplo más claro sea la inclusión de la escuela de esgrima con machete de Puerto Tejada (Cauca) en el festival del 2006. La escuela está conformada por

descendientes de esclavos, quienes usan el machete en su vida diaria como trabajadores de las plantaciones de caña [...] el machete fue



Pierre Pinoncelli, *Un dedo para Ingrid*, 2002. V Festival de Performance de Cali, Museo La Tertulia. Previo a su llegada, el artista francés anunció por emisoras nacionales que iría tras las huellas de la secuestrada Ingrid Betancourt. Su trabajo incluyó impresos, una acción algo teatral realizada en el teatro de La Tertulia, y una segunda parte en el Museo, mucho más dramática y real, en la que se cortó un dedo con un hacha. Foto: archivo Helena Producciones.

Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada, 2006. VI Festival de Performance de Cali, Antigua Licorera del Valle. La esgrima con machete es una práctica de la comunidad afrocolombiana, transmitida de generación en generación, a través de la práctica y utilizando manuales con dibujos. Cuentan que los africanos la aprendieron de los españoles, y al emplear su instrumento de trabajo, en cambio de espadas el machete, desarrollaron este arte sincrético. Foto: archivo Helena Producciones.



usado frecuentemente como un arma a lo largo de la historia colombiana [y] está cargado por un simbolismo muy poderoso. Durante la guerra por la Independencia, los esclavos fueron entrenados en el arte de la esgrima y fueron enviados a las batallas con esta herramienta. Muchos de los que sobrevivieron fueron capaces de escapar y la práctica de esta actividad, que alguna vez fue aristocrática, fue apropiada y transmitida secretamente de generación en generación. (Faguet 2012)

Otro ejemplo es el de la invitación, durante la más reciente versión del Festival en 2012, a un grupo de agentes del teatro activos desde hace décadas a reflexionar sobre la relación tan fuerte que hubo en los años 1960 en Cali entre teatro y activismo político.

Antes de Helena Producciones quizá ninguna plataforma en Cali había interpelado desde las artes plásticas a este tipo de comunidades externas al campo, y quizá hasta ahora ninguna lo ha hecho como este

colectivo: más allá de lo panfletario, más allá del activismo sin imaginación cívica, y no desde el lugar —hoy tan conocido— del artista filántropo que quiere llevar un poco de arte a una comunidad que no lo ha pedido. Una de las pericias curatoriales con las que se construye el Festival de Performance de Cali consiste en saber identificar el pensamiento poético que hay detrás de las formas de operar de las comunidades con las que elige trabajar. Helena integra a este tipo de comunidades al evento artístico porque quizá puedan dar luces sobre procesos de autoorganización, apropiación, participación, formatos de intercambio y construcción de comunidades, experimentos institucionales y, en general, formas críticas de resolver problemas colectivamente.

Mostrando que el performance no son solamente espectáculos, miniespectáculos o seudoespectáculos ofrecidos a un espectador teatral o post teatral, el colectivo evidencia que el performance quizá tenga que ver también con lo que simplemente está vivo,



con lo que palpita sin drama ni representación, y con lo que cuestiona la distancia o el límite entre ejecución y presentación. Sin decirlo explícitamente en sus textos, este festival pone frente al público distintos modos de usar la escena que movilizan la discusión tradicional sobre qué es el performance, hacia una discusión en torno a qué significa y qué implica el concepto de *performatividad* y cómo este puede afectar nuestra forma de entender y ver el arte en general, no solo el performance.

#### IV

Ahora existen muchas plataformas en Cali que proponen actividades y contenido, pero durante los años noventa y comienzo de la década del 2000, antes de Internet, antes de que existiera Lugar a dudas, y de que se pusiera de moda entre los agentes internacionales dar una mirada a la vitalidad y la fuerza gestora de lo que se produce en provincia, antes de todo eso, Helena Producciones luchó sola en un contexto estatal que no da un peso por los artistas. Además de su capacidad de gestión y duración, este colectivo ha

sido muy perspicaz en la manera como le ha sacado jugo al performance, como lo ha explotado hasta estallar, es decir, hasta ampliarlo, hasta que dé todo de sí, en medio de un entorno caracterizado por una visión bastante positivista en su manera de asumir las relaciones entre realidad, representación, lenguaje y arte.

El medio del performance le ha permitido a este colectivo crear un contexto para poner en circulación ideas y formas de operar en el arte que quizá no circulan —o circulan muy poco— dentro de las escuelas de arte locales (sobre todo en las dos décadas anteriores, sin que esto signifique que en los últimos años no se hayan dado grandes avances).

Desde su eclecticismo, o desde su modelo democrático basado en el antagonismo, el Festival ha logrado poner en cuestión y relativizar las ideas (bastante difundidas en la mayoría de clases de estas escuelas) de un arte basado en la grandilocuencia, en el genio, la originalidad, el aura, y también ha logrado poner en perspectiva las discusiones que dividen el arte en



Róseberg Sandoval, *Mugre*, 1999. III Festival Nacional de Performance del Cali, Museo La Tertulia. Vestido de blanco y cargando en hombros a un indigente, el artista se dirige a la sala del museo; hace una línea en la pared con la suciedad acumulada en el hombre, usándolo como carboncillo, y luego interviene un cuadrado blanco en el piso. Foto: archivo Helena Producciones.

Wilson Díaz, *Sin título*, 1998. II Feria de Performance de Cali, Coliseo del Colegio Santa Librada. El artista contrata un grupo de mariachis y le da una serenata al público. Foto: archivo Helena Producciones.



técnicas y lo califican desde la destreza artesanal del operario; esas, entre tantas otras cuestiones que constituyen la prehistoria del arte contemporáneo, pero que en las escuelas de arte parecen ser una novedad inventada ayer, o una idea inexistente todavía.

Por otro lado, la estrategia de poner juntas manifestaciones antagónicas ha logrado que obras que concebimos como convencionales se contagien de la vitalidad que otras obras pueden transmitirles; así mismo, el carácter políticamente correcto, espectacular o panfletario que puedan llegar a tener algunas prácticas performativas, comunitarias o activistas, puede quedar puesto en cuestión gracias a que cohabitan con otras que precisamente cuestionan estos valores.

En ese sentido, durante los años noventa y comienzo de la década del 2000, el Festival de performance de Cali fue quizá la única plataforma para la circulación de ideas asociadas al arte contemporáneo en la ciudad. De esta manera, y sin proponérselo, funcionó (y sigue funcionando) como una escuela vivencial, como una escuela en forma de festival.

Actualmente el Festival sigue operando de la misma manera y con la misma vitalidad; y aunque aún se

destaca ampliamente por su capacidad de interpelar el contexto local, ya no es la única plataforma, lo que indica que su existencia y persistencia ha abonado el terreno para nuevas generaciones de gestores independientes.

#### Referencias

- Faguet, Michèle. 2012. «Me voy pa’Cali: Reclaiming a Regional Identity and Practice.» In Diquinzio Apsara, *Six Lines of Flight. Shifting Geographies in Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press. Available at: <[www.helenaproducciones.org/english\\_text\\_michele\\_faguet.php](http://www.helenaproducciones.org/english_text_michele_faguet.php)>, accessed July 28th, 2015.
- Lind, Maria. 2010. *Selected Writings*. Berlín: Stenberg Press.

#### Ericka Florez Hidalgo

Sicóloga con estudios en teoría del arte y curaduría, es artista y curadora independiente. Su práctica se centra en las relaciones entre escritura y performatividad, y las publicaciones que exploran el límite entre literatura y arte contemporáneo. Hizo parte del equipo de trabajo de Lugar a dudas, y fue co-curadora de los 14 Salones Regionales de Artistas Zona Pacífico. Codirige el espacio independiente La Nocturna en Cali.



# a:dentro

# HISTORIAS LOCALES / PRÁCTICAS GLOBALES

III Encuentro Internacional

de Arte de Medellín – MDE15

6 de noviembre del 2015 – 6 de marzo del 2016\*

[www.museodeantioquia.co/los-mde/](http://www.museodeantioquia.co/los-mde/)

[www.mde.org.co](http://www.mde.org.co)

por Fernando Escobar Neira

Co-curador

A riesgo de iniciar con una obviedad, comenzaré con la siguiente afirmación: el principal rasgo del Encuentro Internacional de Arte de Medellín, MDE, es su estrecho vínculo con la ciudad que lo recibe. Hay que precisar que, cuando menciono la palabra «ciudad», no me estoy refiriendo a la abstracción de un conjunto de calles, edificios, parques y personas que coinciden en un contenedor físico, sino a las complejas dinámicas y relaciones culturales, sociales, económicas y políticas que producen incesantemente el espacio urbano de Medellín y determinan así sus centralidades, periferias, exclusiones, desigualdades y, claro está, sus conflictos.

En la misma dirección, es posible avanzar un poco y precisar que el MDE es un evento de arte contemporáneo de carácter metropolitano, que si bien puede equipararse con otros eventos artísticos como bienales y trienales, su expectativa es distinta: no se aboca a la consecuente expansión del

circuito artístico internacional, de la que hemos tenido noticia gracias a numerosos eventos en otras ciudades del planeta. Esto es, el carácter metropolitano del evento refiere no la extensión de la mancha urbana de Medellín y su área de influencia, sino la complejidad, exceso y superposición permanentes de actores sociales, recursos y espacios que se yuxtaponen en esta ciudad. También es necesario precisar que el lugar del que emerge supera con creces el lugar común al que la opinión pública generalmente confina las prácticas artísticas, incluidas las más actuales y de avanzada que han acompañado las dos versiones que el MDE ha tenido hasta el momento.

---

\* Este texto fue escrito antes de la inauguración del Encuentro, a modo de reflexión anticipada sobre las variables a enfrentar y el reto curatorial que supone para el equipo de esta tercera versión.

Para esta tercera versión, titulada «Historias locales / Prácticas globales», el Museo de Antioquia apostó por la conformación de un equipo de trabajo reunido alrededor de una premisa muy clara: configurar una reflexión múltiple y diversa sobre los límites éticos de la transformación urbana de Medellín; una ciudad que en años recientes ha sido reconocida por expertos, organismos gubernamentales y multilaterales por sus resultados en la implementación de un «urbanismo social», modelo que se plantea hoy como replicable para el avance de las ciudades del Sur cultural y económico del mundo.

Sin ahondar en las dificultades que implica pensar en cualquier tipo de desarrollo social, político o económico en esta parte del mundo hoy, sirva identificar dos aspectos centrales dentro del objetivo planteado por el Museo de Antioquia para esta versión del MDE. El primero tiene que ver con los criterios con los que la directora del Museo, Ana Piedad Jaramillo, y la directora artística del MDE, Nydia Gutiérrez, configuraron el equipo curatorial en el que participo, que me ha permitido trabajar en colaboración con Sharon Lerner, Edi Muka y Tony Evanko. Además de acordar un trabajo conjunto en el que construyéramos colectivamente la propuesta curatorial para el Encuentro y sus estrategias de mediación y circulación, era decisivo para el Museo vincular diversas trayectorias curatoriales (desde ámbitos internacionales de Europa y América Latina, hasta una voz local, cercana a procesos y gestión comunitarios, y otra nacional, con experiencia en asuntos de ciudad y conocimiento de distintas regiones del país) así como garantizar una fortaleza académica para todo el proceso.

El segundo aspecto se relaciona con la estrategia planteada desde la dirección artística y que contribuimos a desplegar desde el equipo curatorial para reunir productivamente alrededor de este MDE a agentes tan importantes del campo del arte local como las universidades que cuentan con programas de formación en artes; organizaciones sociales y comunitarias interesadas en apoyar las intervenciones en espacios no artísticos a cargo de artistas

y colectivos invitados; espacios anfitriones con capacidad de mantener vínculos concretos con comunidades específicas; el gobierno de la ciudad desde la Secretaría de Cultura Ciudadana (principal financiador del Encuentro); la empresa privada, e instancias internacionales de financiación y apoyo.

Asumimos este trabajo, junto con agentes e instituciones del campo del arte de la ciudad, como una tarea cuyo fin era lograr abordar la dimensión ética de la transformación urbana de Medellín. En algunos casos, estos límites éticos salen a luz con la intervención de artistas desde la plataforma del Encuentro, o bien dentro de los análisis académicos de los invitados al programa público, y en otros, como parte de los intercambios de saberes y experiencias de comunidades y organizaciones sociales participantes. Desde esta óptica, entre otras, fueron incluidas en el MDE15 prácticas artísticas críticas, cercanas a activismos transversales, que apuestan por la acción directa y la defensa y significación de los territorios (por ejemplo), lo que las habilita para convocar y potenciar la imaginación social en la ciudad.

Es importante señalar que la puesta en marcha de la estrategia apunta también a un interés del Museo por reorientar la direccionalidad de las relaciones del Encuentro con otros agentes artísticos y culturales de la ciudad. Dicho de otra manera, después de dos versiones del Encuentro, era imperioso para la institución avanzar en la construcción de confianza con esos agentes a través de su participación directa en la construcción de contenidos artísticos, como sucede con un capítulo tan importante del Encuentro como lo es *MDE Expandido*. Lo anterior también se expresa en la disposición del Museo para transformar el modo en que los espacios o iniciativas artísticas autogestionadas de Medellín inciden en la acogida de artistas y (el proyecto mismo) del MDE15.

Así, el Encuentro apuesta por un espacio artístico de confluencia que se espera contribuya a revelar aspectos innombrados e impensados de la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad. Para esto, en el equipo de curadores establecimos cinco líneas temáticas que

ordenan el componente expositivo al agrupar los trabajos de los 59 artistas que exhiben su obra entre noviembre del 2015 y marzo del 2016 en las salas del Museo de Antioquia, la Casa del Encuentro y la Casa de la Música:

- El primer grupo recoge trabajos derivados de «Procesos de violencia, conflicto y memoria» que, siendo temas de actualidad indiscutible en el país, están sobreexponidos por los medios masivos de comunicación. Esta condición bien puede ser otro escollo a superar, pero, aún así, la tensión entre la permanencia del conflicto interno armado y la producción artística que ha abordado las innumerables facetas de la violencia histórica en Colombia ha producido simultáneamente una memoria de las violencias que se reproducen a distintas escalas e intensidades.
- Las «Historias locales en el contexto global» conforman el segundo grupo temático que, además de dar nombre a esta versión del Encuentro, es también el que mayor número de obras reúne. Esta línea describe, de algún modo, formas de vivir y estar juntos hoy que se replican en lugares diferentes por cuenta del avance del capital, de las tecnologías de la comunicación, y de la *ideología ambiente*, entre otros factores. Ciertos trabajos invitados al MDE15 revelan algunos de estos flujos globales que determinan las desigualdades o similitudes de la vida en localidades específicas.
- En la tercera línea aparecen los trabajos centrados en los «Ejercicios de poder sobre el cuerpo» —individual y colectivo—, que problematizan temas de un amplio espectro: la encarnación de las distintas formas de capitalismo, las identidades estratégicas y sus procesos inacabados de construcción y las múltiples narrativas de resistencia y empoderamiento, entre otras.
- La línea «Vacilando la institución» refiere las tácticas con que algunas propuestas movilizadas por el humor cuestionan, critican y revisan

condiciones institucionales en que se desenvuelven hoy las prácticas artísticas. Sus reflexiones sobre las relaciones de poder implícitas en el campo del arte se trasladan a la relación cotidiana entre comunidades e institucionalidad en general, donde la precariedad, las necesidades sentidas y la conciencia de una fragilidad de roles y recursos parecen ser la regla.

- La persistencia tanto de falencias como de oportunidades de mejora de vida tan evidente en el imparable crecimiento de las denominadas *ciudades no centrales del planeta*, como las latinoamericanas, abre la última línea temática del Encuentro: «La ciudad resiliente: sueños, deseos y posibilidades». El conjunto de obras que conforman este eje aborda el espacio de nuestras ciudades que está bajo el asedio del mercado, en donde son las comunidades y los ciudadanos quienes imaginan, en medio de la adversidad, modos de resistir y convivir juntos.

El *MDE Expandido*, mencionado líneas atrás, es el otro gran componente, que reunió a instituciones como la Fundación Universitaria Bellas Artes, el Instituto Tecnológico Metropolitano, la Universidad de Antioquia, la Universidad Nacional de Colombia, la Universidad Pontificia Bolivariana, Universidad EAFIT y el Museo Casa de la Memoria, para desarrollar iniciativas distintas pero complementarias a las del eje expositivo principal, así como actividades académicas en torno al marco conceptual del MDE15 y, por supuesto, a las cinco líneas temáticas descritas. Estas iniciativas y actividades tienen formatos de seminarios, conversatorios y talleres; eventos, exposiciones e intervenciones; e investigaciones y publicaciones. Adicionalmente, se prevé un componente transversal a todos ellos que se diferencia por su lugar de enunciación. Se trata del *Corredor de ciudad*, que está integrado espacialmente a la exhibición dentro del Museo de Antioquia y la Casa del Encuentro, y recoge iniciativas y actividades de organizaciones sociales y comunitarias de la ciudad. Es un espacio activado por la iniciativa de estas organizaciones para el intercambio con los artistas



Sesión de trabajo del equipo curatorial del MDE15 en la Sala del Alcalde del Museo de Antioquia: Carolina Chacón, Fernando Escobar, Sharon Lerner, Edi Muka, Tony Evanko y Nydia Gutiérrez, marzo del 2015. Foto: Cortesía del Museo de Antioquia.

participantes y, claro está, con los visitantes del MDE15. Finalmente, el Encuentro también articula los procesos de los denominados *espacios anfitriones*, que son los diversos espacios autogestionados que dinamizan la escena artística de Medellín y que participan con sus propias iniciativas, producidas en asocio con el Encuentro: Campos de Gutiérrez, Casa Tres Patios, Casa de las Estrategias, Corporación Cultural Nuestra Gente, El Puente\_Lab, Platohedro, Por Estos Días, Proyecto NN, Rizoma Ultravioleta, Taller 7 y Un/Loquer.

En un capítulo de *Actividades paralelas* en la ciudad, de gran diversidad cultural, hemos contemplado actividades no articuladas conceptual ni temáticamente con el Encuentro pero que coinciden en el tiempo con él. Desde el equipo de trabajo consideramos incluir este apartado en la plataforma del MDE15 debido a que, por un lado, visibiliza la vitalidad e intensidad de la ciudad, así como el ánimo inclusivo del Encuentro; y, desde otro punto de vista, debido a que circular información sobre la producción cultural de Medellín es coherente con su objetivo principal: difundir otras posibilidades de imaginar la ciudad.

Por último, quiero traer a manera de cierre algunos asuntos que atañen al evento y que hacen parte de las condiciones institucionales bajo las que se realiza y que, por lo mismo, son imposibles de obviar o de contener. El Encuentro es y ha sido posible gracias al respaldo del gobierno de la ciudad a través de la Secretaría de Cultura Ciudadana y en sus tres versiones ha encontrado apoyo en el empresariado local —que, hay que decir, por distintas circunstancias ha variado de una a otra versión—. Sin embargo, estos apoyos son permeados por la coyuntura política del momento; para el caso presente, la tercera edición del Encuentro se realiza durante el último año de la administración de turno, situación nada cómoda que agrega aún más presión a una gestión ya de por sí compleja y exigente.

Dicho esto, otro aspecto que vale la pena pensar y discutir es el tamaño del MDE. Hoy, con algo de distancia, su primera versión, en el 2007, se me antojó sobredimensionada para la capacidad instalada, el grado de la profesionalización de los agentes del campo artístico y las necesidades de Medellín en ese entonces. Esto no va en detrimento de la gran

apuesta implicada en ese comienzo, ni mucho menos del impacto que tuvo en el campo del arte contemporáneo del país, que veía cómo eventos diferentes al Salón Nacional de Artistas (bienales, por ejemplo), habían decaído junto con las instituciones responsables de su gestión, y observaba, también, la emergencia y consolidación de un evento comercial de arte sin par en Colombia como lo es ArtBo.

Hoy hay un mayor grado de profesionalización de los agentes del campo en la ciudad y las distintas instituciones involucradas, incluido el Museo de Antioquia, también han afinado aún más su perfil y objetivos. Sostener el impulso necesario para la

consolidación de un evento artístico único en el país por sus características, alcances y propuesta es el reto a superar.

### **Fernando Escobar Neira**

Artista e investigador de ciudad, con formación en artes plásticas y ciencias sociales. Ha trabajado desde la década de los noventa, desde su obra y como docente, editor y curador, en diversos asuntos de ciudad: culturas populares, intervenciones en espacio público, cartografías, procesos de organización y gestión cultural y artística con distintas comunidades, relaciones entre arte y política, entre otros.

a:fuera

# I BIENAL DE PERFORMANCE DE BUENOS AIRES – BP15

27 de abril al 7 de junio del 2015

Dirección: Graciela Casabé

Curaduría: Andrea Giunta

bp15.org

por Teresa Riccardi

En abril del 2015, Buenos Aires, ciudad ampliamente reconocida por su herencia y versatilidad en la dramaturgia contemporánea, se convirtió durante 42 días en el escenario privilegiado de un conjunto de artistas y propuestas nacionales e internacionales ligadas a la performance y a las acciones implicadas en diversas disciplinas mediales y corporales de las artes visuales.

El evento involucró a artistas de diversas generaciones, desde Marina Abramović, Sophie Calle, Marta Minujín y Laurie Anderson, hasta Liu Bolin, Jorge Macchi, Tania Bruguera y Amalia Pica, entre otros tantos, y presentó más de veinte proyectos inéditos creados especialmente para el evento, con un esquema descentralizado en el que colaboraron diversas instituciones, la mayoría nucleadas en la ciudad de Buenos Aires. En tanto que iniciativa privada independiente, la BP15 mostró en esta primera edición una importante adhesión de referentes culturales tanto públicos como privados de la escena local, y se insertó en el campo como una propuesta orientada a difundir la variedad de posibilidades expresivas de un lenguaje artístico centrado en el uso del cuerpo.

La estrategia curatorial llevada adelante por su directora, Graciela Casabé, fue amplia, al delegar la tarea a las instituciones, perfilando la Bienal como una gran productora capaz de sumar socios diversificados y plurales para coproducir el ambicioso proyecto. Sin duda, la Bienal obtuvo un importante apoyo en este sentido, sacrificando quizás la apuesta por una única idea reguladora o eje temático; una apuesta que ha articulado otros eventos de performance en el pasado. Me refiero con esto a proyectos como el Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política; o, inclusive, al ya legendario Festival de Performance de Cali, organizado por Helena Producciones en Colombia; lo mismo que a las nuevas performances duracionales que muestran claros lineamientos y modos de presentar o contextualizar las producciones de los artistas.

Los resultados de la BP15, y en particular el éxito que tuvo con el público, deben leerse en un marco dialéctico local, pensando las prácticas performáticas en un contexto de institucionalización cultural, política y estratégica en la Argentina. Un acierto enorme de la Bienal fue haber presentado de forma gratuita

producciones y artistas provenientes de esta práctica a espectadores no precisamente especializados, a la par que estableció una plataforma educativa, académica y de conocimiento con la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a cargo de la profesora Susana Tambutti, con el fin de difundir los debates que se articulan al interior de estas prácticas.

Otro punto a favor de la primera edición de la Bienal es que organizó y activó nuevos espacios culturales, públicos<sup>1</sup> y privados, en la escena porteña. Fue así como Marina Abramović inauguró su *Método* con

---

1 Sobre este último punto vale la pena detenerse, especialmente si consideramos la gestión de los nuevos escenarios político culturales que se va a dirimir en las urnas el próximo 22 de noviembre en la Argentina. A saber, si bien se trató de una producción independiente, los espacios públicos que fueron convocados a sumarse a la propuesta son espacios, museos y centros culturales creados en los últimos diez años por el gobierno Kirchner. Entre ellos: Centro Cultural Néstor Kirchner (2015), Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (2013), Museo del Bicentenario (2011), Casa Nacional del Bicentenario (2010), Museo Nacional de Bellas Artes (2015), Centro de Arte Experimental de la Universidad Nacional de San Martín (2014) y la remodelación y ampliación del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan (2011).

un *workshop* de dos días en el Centro de Arte Experimental de la Universidad Nacional de San Martín (Unsam), este último dirigido por la doctora Andrea Giunta.<sup>2</sup> La artista francesa Sophie Calle volvió a presentarse en la ciudad, esta vez con la pieza *Cuídese mucho*, en la cual, junto a la actriz y realizadora artística Maricel Álvarez, se dio vida a una serie de piezas breves de lectura y de teatro-performance que se exhibieron para la inauguración del flamante Centro Cultural Néstor Kirchner. E igualmente sucedió con espacios de galerías como Prisma o el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (Macba, inaugurado en el 2012 por Aldo Rubino), el cual presentó una exhibición de fotografías y una fotoperformance en vivo del artista chino, Liu Bolin.

Si bien la Bienal obtuvo muy buena respuesta de audiencia en Buenos Aires, se puede argumentar que la intención de descentralizar el proyecto en un

---

2 Al respecto de esta actividad una gran cobertura mediática capturó las diversas impresiones del público durante su presentación en Buenos Aires. Véase Zacarías 2015a, Varas 2015, y Rey 2015.



Marina Abramović, *Método Abramović*, 2015. Workshop en el Centro de Arte Experimental de la Unsam. Foto: Marino Balbuena, cortesía del BP15.



programa más federal, con propuestas que se llevaron a cabo fuera de la capital, no fue igual de exitosa. Por ejemplo, la actividad sonora *Patrón de convivencia* (Nicolás Varchausky, Juan Onofre Barbatos y Matías Sendón) que se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo en Mar del Plata, fue un trabajo sutil que combinaba el performance y el sitio específico y que, al no obtener mayor apoyo de prensa del museo (lo que le hubiera permitido entenderse en un contexto más amplio) se visualizó como una investigación prácticamente aislada. Algo parecido ocurrió con el trabajo de Emilio García Whebi y Gabo Ferro, originalmente proyectado para el Teatro Argentino de La Plata pero que acabó trasladándose al Centro de Arte Experimental de la Unsam. Diferente fue la participación de Ana Gallardo en el Museo Provincial

de Bellas Artes de San Juan, donde el tono íntimo y reservado fue ideal en el contexto cuyano.

Otro tema recientemente evaluado por la directora de la Bienal fue su duración: se advirtió que haber extendido la programación a lo largo de varios meses, algo que en su momento se pensó para evitar la concentración y cruce de actividades, llevó a dilatarlo en el tiempo provocando una merma del interés público en la última etapa. En definitiva, se estima que una próxima edición dure como máximo dos a tres semanas para llevar adelante todas las actividades. El sistema de inscripción a través de Internet para asistir y participar de las performances se vio superado en muchos casos por la enorme demanda de espectadores. No obstante, la web funcionó no solo como el principal soporte comunicacional del proyecto sino también como un archivo, en constante actualización, del registro fotográfico y de video de gran parte de los trabajos. Actualmente el equipo trabaja en un catálogo que será presentado en la próxima edición (la BP17).

En el abanico de propuestas, las performances y las acciones corporales se enmarcaron en diversas genealogías, algunas de ellas más del tipo teatro-performance; es el caso de *Una mirada masculina*, de la curadora Maricel Álvarez, en la que siete hombres interpretaron en vivo siete versiones de la carta de despedida que originó la obra de Sophie Calle *Cuídese mucho* (2007). Otra propuesta que atrajo al público porteño fue el trabajo de Diego Bianchi y Luis Garay, quienes a partir de una coproducción con el Centro de Experimentación del Teatro Argentino (Tacec) de La Plata, el Malta Festival Poznan (Polonia) y el Wiener Festwochen 2015 (Austria), produjeron durante los días 6 y 7 de mayo la pieza *Under de sí* en el Centro de Arte Experimental de la Unsam. Partiendo de la pregunta «¿Cuánta realidad soporta la ficción?» los artistas crearon una instalación performática y objetual que mediaba entre la imagen y la acción

que escapa a toda categorización artística y cuestiona los límites de la performance,



Amalia Pica, *Asamblea*, 2015. Performance en Plaza Dos Congresos. Foto: Marino Balbuena, cortésia del BP15.



Jorge Macchi y Edgardo Rudnizky, *Twilight*, 2006. Instalación. Intérprete: Miguel Raush. Centro Cultural Kirchner. Foto: Marino Baluena, cortesía del BP15.

la escultura, el teatro y el *happening*. Una puesta donde se naturaliza lo calibrado: el desastre alcanza un nivel tan alto de protagonismo que se convierte en la única verdad posible. (bp15.org)

Las propuestas *Murmullo*, de Zago (Leonello Zambon y Eugenia González), y la del trío que dio origen a *Patrón de convivencia* (Nicolás Varchausky, Matías Sendón y el coreógrafo Juan Onofri Barbato), revelaron a las intervenciones sonoras como otra de las vertientes exploradas por la BP15. Otras más íntimas, como *Flor tallada en madera* de Gabriel Baggio o *Twilight* de Jorge Macchi y Edgardo Rudnizky, mostraron un tipo de performance signado por el empleo del objeto y lo artesanal, que los artistas proveen al espectador en operaciones que median entre en el aprendizaje del oficio, en un caso, y la ficción, en el otro.

En el marco de la fotoperformance, el proyecto del artista chino Liu Bolin produjo una convocatoria significativa en las salas del Macba. Un equipo de más

de treinta personas estuvo pintando de 8 a.m. a 8 p.m. a veinte personas, camufladas sobre un fondo de soja transgénica, que luego fueron immortalizadas en la toma fotográfica por Lui Bolin con asistencia del fotógrafo y artista argentino Nicolás Levin. También aquí se inscribió en cierta forma el trabajo de Martín Sastre, *Volveré y seré performer*, donde el artista se apropia de la leyenda de Eva Perón en el balcón de la Casa Rosada, fotografiándose con el público y trabajando las formas de identidad nacional iconizadas a través de su figura.

En esta primera edición de la Bienal la presencia de artistas latinoamericanos y de la región fue escasa. Inclusive la llegada a Buenos Aires de la performer y activista Tania Bruguera se vio frustrada por su detención en Cuba. En diciembre del 2014, Bruguera había sufrido ya una serie de detenciones cuando se propuso realizar en la plaza pública *El susurro de Tatlin #6*; una performance que consistía en presentar a los transeúntes un micrófono abierto que



Diego Bianchi y Luis Garay, *Under de sí*, 2014. Performance. Instalación. Centro de Arte Experimental de la Unsam. Foto: Marino Balbuena, cortesía del BP15.

los invitaba a disfrutar de «un minuto de discurso libre de censura», en el marco de las negociaciones y restablecimiento de relaciones entre Cuba y Estados Unidos. Al respecto de la presentación que debió ocurrir en Buenos Aires escribe María Paula Zacharías (2015b):

La idea que [Bruguera] había pensado junto con la curadora Andrea Giunta para Buenos Aires era trabajar sobre acciones artísticas durante el proceso. Pero, ante la imposibilidad de viajar, se propuso leer y discutir el libro de Hannah Arendt *Los orígenes del totalitarismo*. El 20 de mayo pasado, a las diez de la mañana, la artista se sentó en una vieja mecedora y micrófono en mano empezó una lectura ininterrumpida, durante cien horas. La performance ocurrió en su casa de La Habana Vieja y sumó a los participantes, que se turnaron para leer, y a los inverosímiles embates oficiales, como una cuadrilla que se puso a taladrar el piso en la puerta de su casa durante la lectura y silenció su voz, que salía a la calle mediante parlantes. Al final del cuarto día, otra vez fue temporalmente

detenida. Todo lo que ha vivido en estos cinco meses integra un *work in progress*, titulado *Yo también exijo*, con fuerte apoyo en las redes sociales. «El gobierno cubano es autor de esta obra. El arte es un instrumento para cambiar la realidad y tiene que ser parte de estos momentos de transición simbólica y reconfiguración social», explicó Bruguera.

Más allá de las presentaciones puntuales de cada una de las piezas y acciones de los artistas y los disertantes académicos (que también lograron historiar sus investigaciones de performance en los debates), se puede decir, a modo de resumen, que la BP15, por su inscripción y apuesta como primera edición, planteó un desencaje del constructo performance, un desvío en el cual abre su relación a algo más amplio que su clásica asociación al arte de acción, para transformarse en un *médium* que acepta pliegues y mediaciones del cuerpo complejas y sensoriales, que nos permiten repensar identidades, mapas y constelaciones más allá del propio límite biológico que nos da vida.



Una mirada masculina, 2015. Curaduría de Maricel Álvarez en el marco de la instalación *Cuídese Mucho* de Sophie Calle. Intérprete: Diego Velázquez. Centro Cultural Kirchner. Foto: Marino Balbuena, cortesía del BP15.

## Referencias

Rey, Malena. 2015. «Marina Abramović en la Bienal de Performance», en: *Losinrocks.com*, 27 de abril. Buenos Aires. Disponible en: <<http://www.losinrocks.com/artes/marina-abramovic-en-la-bienal-de-performance#.Vkc5n7cvdD8>>, consultado el 10 de noviembre del 2015.

Varas, Victoria. 2015. «Marina Abramović en la Bienal de Performance: una forma de parar el mundo», en: *La Vos.com*, 30 de abril. Buenos Aires. Disponible en: <<http://vos.lavoz.com.ar/artes/marina-abramovic-en-la-bienal-de-performance-una-forma-de-parar-el-mundo>>, consultado el 10 de noviembre del 2015.

Zacharías, María Paula. 2015a. «La maestra de la performance da clase en Buenos Aires», en: *La Nación*, Sección Cultura, 27 de abril. Buenos Aires. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/1787925-la-maestra-de-la-performance-da-clase-en-buenos-aires>>, consultado el 10 de noviembre del 2015.

Zacharías, María Paula. 2015b. «Tania Bruguera, la performer que no pudo venir», en: *La Nación*, 7 de junio. Buenos Aires. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/1799603-tania-bruguera-la-performer-que-no-pudo-venir>>, consultado el 10 de noviembre del 2015.

## Teresa Riccardi

Candidata a doctora y docente de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Algunos de sus proyectos curatoriales son: «Manipulación asistida del NBP» (2006), «Catch 22 goes on-line, Ingenuity Festival» (2006), «Área de Servicios» (2007); y «AAS: Agencia de Asuntos (Sub)tropicales» (2012). Coeditora de la revista *Blanco sobre blanco* y del libro *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir* (2005).



a:fuera

# ALL THE WORD'S FUTURES. ¿CUÁLES PERSPECTIVAS POSCOLO- NIALISTAS?

56ª Bienal de Venecia

9 de mayo al 22 de noviembre del 2015

Curador: Okwui Enwezor

por Emmanuelle Cherel

La Bienal de Venecia festejó este año su 120º aniversario a través de una edición concebida por el célebre curador internacional Okwui Enwezor, y con un título prometedor, «All the World's Futures», que parecía anunciar una investigación prospectiva [«Todos los futuros del mundo»]. Citando a Walter Benjamin y su famosa interpretación del cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee, Enwezor evocaba en un comunicado de prensa la inquietud de nuestro tiempo a causa de la «crisis de la modernidad, de las migraciones en masa, de los conflictos genocidas», del «desorden en la geopolítica mundial, en el medio ambiente y en la economía», e invitaba luego a cuestionarse sobre la manera en la que la obra de arte explora el estado actual «de cosas», alentando a mirar mas allá de las apariencias prosaicas.

A través de una forma curatorial presentada como «terreno dialéctico de referencias», Enwezor aspiraba a manifestar cómo los artistas dan sentido a esos desarreglos, y buscaba igualmente cuestionar la capacidad de esta Bienal de actuar mas allá de un simple registro del presente que perpetúa del orden establecido. Heredero de la crítica institucional, autor de teorías poscoloniales, el curador se comprometía a sondear el estado actual de una institución que desde su creación (hace más de un siglo, en pleno apogeo del imperialismo europeo) se inscribió en una impresionante secuencia histórica de exposiciones universales y coloniales que muy raramente ha visto su autoridad internacional socavada. De esta manera, refiriéndose a momentos de ruptura que, bajo la acción de la crítica social, condujeron a reformar la Bienal (1968, 1970, y especialmente 1974, cuando Carlos Ripa di Meana decidió dedicar esta edición

Patrick Bernier y Olive Martin, *L'Echiqueté*, 2012.  
Instalación © Patrick Bernier y Olive Martin.



a Chile, privilegiando propuestas contrarias al neoliberalismo que defendía Pinochet, entre otros, para exhibirlas en la ciudad de Venecia), Enwesor buscó en esta edición contribuir a una crítica del capitalismo.<sup>1</sup>

Releer la historia de la Bienal a través de la del sistema económico hegemónico planetario es una decisión pertinente. Es innegable que el capitalismo ha motivado y legitimado los imperios coloniales, y luego ha suplantado sin dificultad la autoridad de las potencias que tenía costumbre de servir cuando ellas fueron

1 «Hoy día nada se perfila más en todas las esfera de la experiencia, que la depredación de la economía política y la rapacidad de la industria financiera. La explotación de la naturaleza a través de su mercantilización, las estructura incremental de la inequidad y el fuerte grado de debilitamiento del contrato social, recientemente han obligado a un llamado al cambio» (Enwesor 2015a).

destituidas. Sin embargo, si «All the Worlds Futures» posee un tinte resueltamente político, se encuentra lejos de inscribirse en la filiación histórica y en las implicaciones críticas anunciadas. En esta exposición, donde un «parlamento de formas»<sup>2</sup> convida a 136 artistas (88 de los cuales exhiben aquí por primera vez) de 53 países, cuyas obras (entre ellas 159 son nuevas producciones) se han organizado a través de tres «filtros»: 1) Jardín del desorden; 2) Vitalidad, duración épica y 3) Leyendo *El Capital*. Con una «constelación de parámetros» llamados a cruzarse en el seno de una «coreografía reiterativa» (Enwesor 2015b, 18), la posición curatorial se pierde en un montaje confuso.

A pesar de la presencia de obras imponentes (Qui Zhijie), a veces con huellas de críticas poscoloniales (Simon Baloji, Terry Adkins, Melvin Edwards, Theaster Gates, Samson Kambalu); a pesar de una gran apertura a la diversidad de escenas artísticas (los artistas africanos nunca habían estado tan presentes); a pesar de un recorrido que permite (re)descubrir propuestas que indagan en temas políticos y de perspectivas ontológicas, poéticas y críticas (social, institucional, económica, histórica, postcolonial o activistas —estas, mucho más raras—); a pesar de algunas apuestas curatoriales claras (*Coronation Park* de Raqs Media Collective, *Blues Blood Bruise* de Glenn Ligon, las banderas negras colgadas de Óscar Murillo, o la entrada al pabellón central marcada por el análisis del lenguaje y de la ideología de Fabio Mauri), la ausencia de vínculos, de un diálogo entre las obras, y el no poner en perspectiva una problematización más precisa, impide cualquier zona real de fricción y de reflexión.

La programación de la *Arena* (espacio que hace referencia a la Bienal de 1974, dedicado a la palabra, al canto, a la música), por otra parte, contando ciertamente con momentos fuertes con las obras de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, Jeremy Deller, Jason Moran, y Mathieu K. Abonnenc, no fue tampoco un

2 ¿En lo que parecería ser una resonancia al pensamiento de Bruno Latour?



Patrick Bernier y Olive Martin, *L'Échiqueté*, 2012. Juego de ajedrez en su caja.  
© Patrick Bernier & Olive Martin.

«lugar de confrontación y de renegociación de relaciones de fuerzas» como había sido anunciado. La lectura política y cotidiana de *El Capital* de Karl Marx propuesta por Isaac Julien no aporta ninguna luz sobre los numerosos debates actuales de ese texto. Aislada de análisis recientes, la exposición parece renunciar a todo intento de deconstrucción<sup>3</sup> de las estrechas relaciones que el capitalismo globalizado mantiene con la producción artística e intelectual a nivel tanto de la producción, como de la distribución y la recepción. Más que una reflexión sobre las nuevas relaciones de fuerza existentes a la escala internacional, sobre nuestro presente postcolonial<sup>4</sup> y sobre

3 Entre las excepciones encontramos la videoinstalación de Alexander Kluge, *Nachrichten aus der Ideologischen Antike: Marx, Eisenstein – Das Kapital* (2008–2015) y la instalación *Kapital* (2013) de Isaac Julien.

4 Es decir, del conjunto de circunstancias caracterizado por un *continuum* entre el período colonial y el período actual.

las formas de neocolonialismo contemporáneo —el pabellón de Kenya estuvo conformado mayoritariamente por artistas chinos—, la propuesta de Enwesor muestra ciertamente relaciones históricas de dominación, pero parece antes que nada exponer la idea, hoy en día bien sabida, de la existencia de modernidades intrincadas (y no de una sola modernidad europea propagada por el mundo entero), que se piensan bajo la perspectiva de una pluralidad geográfica, cultural, temporal.<sup>5</sup>

Así, su crítica del capitalismo parece muy obediente al orden establecido de una bienal (premios, montaje, derecho de entrada, patrocinadores) que se resiste al cambio y que existe gracias al apoyo del mercado en el que la lógica ultra-liberal participa a sus anchas incrementando las desigualdades e intentando neutralizar

5 Idea que ya está presente en las bienales *Making Worlds* (2009) y *Palazzo enciclopédico* (2013).





todo lo que tiene de crítico y alternativo. Dicho de otra manera, «All The Word's Futures» no es una exposición cargada ni exploratoria de futuros posibles. Ella ha guardado incluso un inquietante silencio frente a ciertas realidades sociales y políticas —como es el caso de los miles de naufragos a lo largo de las costas italianas—; frente al rechazo que el colectivo sirio Abounaddara manifestó frente a la mención especial que el jurado quiso darle; o frente a la censura del proyecto de Christoph Büchel del pabellón islandés, que transformaba una iglesia en mezquita.

Es un mutismo desconcertante en un personaje emblemático de la escena contemporánea, que al lado de sus colegas Salah Hassan, Chika Okeke-Agulu y Olu Oguibe, no solamente abrió en 1990 las puertas de grandes exposiciones internacionales del arte contemporáneo a artistas africanos «exorcizando casi completamente el fantasma de *Magiciens*

*de la terre* del léxico curatorial» (Cameron 1997, 22), sino que también ha defendido una relectura de la historia de la modernidad integrando los fenómenos de globalización y basado en la transdisciplinariedad, los cruces entre política, ética y estética. Enwesor expresó estas posturas principalmente durante la Documenta XI<sup>6</sup> —des-localizada al lo largo de cinco plataformas en cuatro continentes— mediante debates y proyectos que se articulaban en torno a problemáticas artísticas, sociales y políticas inducidas por los cambios geopolíticos y que relativizaban las posiciones occidentales. En Venecia, con excepción de las tentativas de

6 Con un equipo de seis co-curadores de diferentes países (Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash, Octavio Zaya) Okwui Enwesor fue el director artístico de esa edición de la Documenta realizada en el 2002 [N. de la E.].

*Supercommunity*<sup>7</sup>, no hubo discusiones ni se abrieron nuevos campos. A pesar de haber tratado de desplazar los límites, y esto hay que destacarlo, el curador parece haber quedado atrapado en una institución —como en la exposición «Intense Proximité» en el 2012— ante la que no toma posición sobre sus códigos ni sus engranajes. ¿Habrá entonces que deducir que Enwesor ha perdido su posición crítica respecto al arte contemporáneo y sus diferentes sistemas de legitimación, mediación y difusión? (véase al respecto Wemega-Kwawu 2012).

Sea como fuere, «All The Word's Futures» corre el riesgo de inscribirse en ese «revisionismo geopolítico» (Barriendedos 2012, 108) que mantiene las asimetrías

---

7 Proyecto editorial de la revista *E-flux* que, aunque permitió diferentes cuestionamientos, inundó cotidianamente Internet sin generar un verdadero espacio de discusión.

económicas, estéticas y geo-epistémicas que atraviesan el mundo del arte. En ausencia de una crítica real a la idea de una globalización liberal que se plantea, a pesar de todo, como ineludible, la Bienal contribuye a un eclecticismo postmoderno y a un multiculturalismo bienintencionado que acaba por negar las diferencias culturales.

Es totalmente necesario analizar, entonces, la nueva ecología artística mundial que viene marcada por estos fenómenos múltiples y contradictorios: el despliegue de grandes exposiciones internacionales, de bienales, de ferias que tienden hacia un arte globalizado, la organización multipolar del mundo que hace obsoleto el eje Norte / Sur, la aparición de nuevos mercados, el desarrollo de políticas públicas culturales que privilegian la economía turístico-cultural, los proyectos emergentes de organizaciones independientes preocupadas por la contribución del arte a la formación de una opinión crítica en el seno de sociedades civiles y de un imaginario transcontinental, que vienen

Vincent Meessen, *Patterns For (Re)cognition*, 2015. Vista de la instalación en Kunsthalle Basel, © Philipp Hänger © Vincent Meessen.



produciendo nuevas formas sociales y culturales, etc. Habría sido importante para la Bienal discutir en profundidad las divergencias sobre las grandes cuestiones, preocupaciones y desafíos que atraviesan el mundo; dilucidar lo impensable —como las implicaciones de los atentados de enero 2015 en Francia<sup>8</sup>—; prestar atención al movimiento de descentramiento cultural que opera a la escala internacional (y a veces en Venecia<sup>9</sup>); hacer más visibles las propuestas de artistas y curadores, y los pensamientos alternativos y críticos<sup>10</sup> que invitan a repensar los saberes y los modos de acción; e interrogarse, incluso, sobre el cambio del arte como espacio político.

En esta Bienal las cuestiones poscoloniales emergieron más eficazmente en la exposición «Unrecounted» con Nicola Brandt y Christoph Schlingensief, y en el seno de ciertos pabellones nacionales, como el polaco (C.T. Jasper y Joanna Malinowska) o el alemán (que abordaba la cuestión de la inmigración). Pero es «Personne et les autres», el proyecto del artista Vincent Meessen para el pabellón belga el que las aborda frontalmente y se impone como una apuesta poscolonialista; es decir, como actitud de resistencia al colonialismo y a sus consecuencias. Concebido con la curadora Katerina Gregos, este proyecto-exposición presenta obras de artistas reconocidos por su relectura de la herencia colonial y sus implicaciones en nuestros imaginarios, realidades cotidianas y subjetividades contemporáneas.<sup>11</sup>

---

8 Enwesor inició apenas a la discusión en su texto «Iconoclasm, Iconophobia, Iconophilia: On Charlie Hebdo» (2015b, 550).

9 Para ampliar el tema véanse los debates de 1990 sobre el nuevo internacionalismo, en Fisher (1994).

10 Por ejemplo, los de Sousa de Santos (2010), Mignolo (2010), Rivera Cusicanqui (2003) y Dussel (2007).

11 Se trata de artistas de diversos orígenes y con un marcado interés por esa crítica poscolonial: Mathieu Kleyebe Abonnenc (Francia), Sammy Baloji (República Democrática del Congo), James Beckett (Zimbabue), Elisabetha Benassi (Italia), Patric Bernier y Olive Martin (Francia), Tamar Guimaraes y Kasper Akhoj (Brasil / Dinamarca), Maryam Jafri (Pakistán) y Adam Pendleton (Estados Unidos) [*N. de la E.*].

Como punto de partida, la muestra toma el contexto de aparición de la Bienal enfocándose en la historia del pabellón belga, primer pabellón extranjero en el Giardini que se construyera bajo el reino del rey Léopold II (en 1907) cuando el Congo era propiedad personal suya. Con esta elección, los comisarios belgas consideran el impacto del sombrío pasado colonial de ese país; un tema que hasta ahora, con raras excepciones, había estado completamente ausente en los pabellones de naciones que tienen una historia colonial.

«Personne et les autres» es una exposición inscrita en las investigaciones artísticas de Meessen, que concibe el campo del arte como un espacio de relaciones de fuerza estructuradas por las múltiples herencias coloniales. El artista las señala con el fin de revelar regímenes de visibilidad donde se ejerce aún una colonialidad de poder y saber, buscando poner en crisis los paradigmas que pesan sobre los criterios de interpretación y de juicio del arte. En la historia del arte los lazos entre colonialidad, modernidad y modernismo están hoy, en gran medida, aún pendientes de analizar. «Personne et les autres» revela las relaciones existentes entre la historia colonial y las vanguardias artísticas que actuaron al margen de las grandes exposiciones culturales de propaganda imperialista y nacionalista. Así, con la instalación *One, Two, Three*, Vincent Meessen se centra en las realidades desconocidas de la Internacional Situacionista y sondea su herencia radical, una «conspiración de igualdades», un proyecto de lucha, de colaboración y de emancipación inacabado que propone hacer de la modernidad un proyecto igualitario, compartido por todos, que abre futuros otros. Explorando al mismo tiempo los enredos políticos, históricos, culturales y artísticos entre Europa y África en el curso de la modernidad colonial, durante las luchas de liberación e independencia, pero también poniendo en evidencia un patrimonio compartido y enlazando allí la crítica de la modernidad colonial y los movimientos independentistas africanos, la instalación de Meessen señala igualmente las urgencias del presente y cuestiona el papel del arte y sus ambiciones.



Sammy Baloji, *Essay on Urban Planning*, 2013. Vista de la instalación, doce fotografías 80 x 120 cm. Cortesía del artista y la Galerie Imane Farès, París. © Sammy Baloji. Foto: © Alessandra Bello.

Si la Internacional Situacionista cambió de raíz nuestra comprensión de la relación entre el arte, la política y la vida cotidiana, con su crítica y su búsqueda de alternativas a las formas del espectáculo mercantil (en las que el arte y sus instituciones participan), ¿cómo pueden los artistas hoy continuar esa lucha (con semejante patrimonio problemático e irresuelto) para «lograr las condiciones de cambio de la vida cotidiana, rechazar vivir lo cotidiano como algo ya dado, y vivir mejor»?<sup>12</sup> De qué manera pueden ellos generar experiencias y formas de conocimiento, una fuerza de transformación de la que no salgamos intocados?

## Referencias

- Barriendos, Joaquin. 2012. «Entretien avec Kantuta Quiros et Aliocha Imhoff », en: *Les Cahiers du MNAM, Globalisées, mondialisées, contemporaines. Pratiques, productions et écritures de l'art aujourd'hui*, n.º122. Paris: Musée national d'art moderne.
- Cameron, Dan. 1997. «Global Warming.» In *Artforum*, December.
- Enwesor, Okwui. 2015a. *La Biennale di Venezia, 56<sup>th</sup> International Art Exhibition, All the World's Futures*. Press release.
- Enwesor, Okwui. 2015b. «The State of Things», en: *La Biennale di Venezia, 56th International Art Exhibition, All the World's Futures*. Venezia: Marsilio Editore.

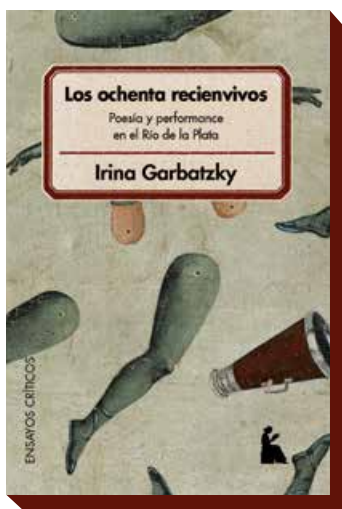
- Dussel, Enrique. 2007. *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Madrid: Trotta.
- Fisher, Jean (dir.). 1994. *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*. London: Kala Press.
- Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2003. *Las fronteras de la coca: epistemologías coloniales y circuitos alternativos de la hoja de coca: el caso de la frontera boliviano-argentina*. La Paz: IDIS – UMSA – Aruwiyri.
- Sousa de Santos, Bonaventura. 2010. *Epistemologías del Sur*. México: Siglo XXI.
- Wemega-Kwawu, Rikki. 2012. «The Politics of Exclusion. The Undue Fixation of Western-Based Curators on Contemporary African Diaspora Artists.» In *SMBA project 1975*, newsletter n.º125. Amsterdam: Stedelijk Museum Bureau.

## Emmanuelle Chérel

Doctora en Historia del Arte y miembro del laboratorio de Investigación, acciones urbanas y Alteridad de la Escuela Nacional de Arquitectura de Nantes, Francia. En el 2012 publica el libro *El Memorial de la abolición de la esclavitud. Nantes – problemas y controversias*. Actualmente está trabajando en un nuevo libro titulado: *¿Dónde está la cuestión poscolonial en el campo del arte en Francia?*

12 M'Belolo, Joseph. «Ancien situationniste congolais», tomado de la instalación *One. Two. Three* de Vincent Meessen, Pabellón Belga, 2015.





## LOS OCHENTA RECIENVIVOS. POESÍA Y PERFORMANCE EN EL RÍO DE LA PLATA

Irina Garbatzky

Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013, 352 páginas

ISBN: 978-950-845-296-2

En consonancia con la resignificación de las precursoras acciones vanguardistas de comienzos del siglo XX, a finales del mismo se producirá un desplazamiento que caracterizará a gran parte de las producciones artísticas en los años sesenta y setenta. Un viraje que tuvo lugar en las artes en general, donde su punto de inflexión será poner en primer plano la potencialidad efímera de la obra basada en la acción. Retomando el principio duchampiano, en un gesto de desplazamiento de la materialidad del objeto hacia el acto, el énfasis estuvo puesto en su carácter procesual, y en consecuencia, en la paulatina primacía de una obra de arte «desmaterializada».

Experimentado a un mismo tiempo la distancia y la cercanía con las vanguardias, diferentes proyectos artísticos en América Latina anunciaron la puesta en marcha de otra comunidad de sentidos que surgía en permanente vínculo con el contexto que las veía nacer. En aquellos años, de la mano de la desmaterialización, la performance adquiere su especificidad: intensifica y enfatiza la temporalidad del acto, pero, al mismo tiempo, pone su centro en la afectación del cuerpo y su ineludible potencia para obrar. Transitando los resquicios por donde encontrar puntos de fuga, se reactivarán a través suyo las voces epocales de una resistencia donde se anudarán sus significados: como una urgencia primordial en el marco de las dictaduras y su disciplinamiento militarista, las experiencias performáticas permitirán pronunciarse sobre un mundo que adquiriría connotaciones dramáticas.

Resistiéndose a invocar prácticas que lo colocasen en el lugar de las formas, ya que corría el peligro de verse reducido nuevamente, el arte de performance se lanzó a explorar las potenciales dimensiones del cuerpo, e hizo estallar un modo de representación del mundo. El retorno a la democracia, a mediados de la década de 1980, intensificó una vital creatividad en la reformulación política del cuerpo en el campo de las performances latinoamericanas. El cruce de diversas disciplinas generó

procedimientos de deconstrucción, desmontaje, alteración de las formas, provocando una performatividad estética como gesto de una dislocación social y cultural que desafiaba a la creación.

En «Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata» nos encontramos ante una investigación que ha tomado la forma de un libro. Su autora, Irina Garbatzky, con absoluta sutileza, zurce amorosamente en sus páginas aquello que por su propia condición inaprensible y escurridiza solo perduró de un modo resquebrajado en la memoria de quienes fueron sus protagonistas. Desde que nos adentramos en la lectura se nos plantea el desafío: «la resistencia al archivo es una característica del objeto»; aquello no estaba «hecho para perdurar». Componiendo así una imagen del mundo que tiene cita en un tiempo ya transcurrido, y del cual no hay casi registros, la aventura del lector se ancla momentáneamente en esa sensación de desarme total instalada en medio de la fugacidad. Su trabajo no es una genealogía de la performance, sino que la autora nos da cita en un puro *medio*, un *estar-entre*, al construir como categoría de análisis lo «paracultural»; con ello nos acercará a comprender las derivas poéticas de cuatro artistas rioplatenses durante el retorno democrático: Batato Barea, Emeterio Cerro, Marosa Di Giorgio y Roberto Echavarren.

Si la condición del cuerpo es verse afectado por el mundo que lo rodea y lo significa, la aparición de estos performers, capaces de construir nuevas afectividades, puso en juego una política del cuerpo capaz de emprender una línea de fuga. Devenires que dieron cuenta de un tejido simbólico donde la poesía se ligaba a la performance y a la teatralidad. Esa disposición del cuerpo a ser desde la experimentación, ese huir al encuentro de la creación sin pretensión de verdad les permitió una actitud estética y creadora que se hundió en la libertad de ser entre todos los cuerpos: *clown-travesti-literario*, *glam-andrógino-rockero*, *niña dark*, *marioneta-títere*. Seres de atmósfera propia, sus devenires desplegaron un agenciamiento en el entramado *underground* que los vio nacer.

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari nos recuerdan cómo, cuando un niño temeroso y preso del miedo en la oscuridad escucha un canturreo, se tranquiliza; en el tarareo se presenta un ritmo que lo apacigua en medio del caos. Algún principio del orden se entona en el ritornelo y cada cual saldrá de su casa al «hilo de una cancioncilla». Al tratar de imaginar a aquellos artistas que abrazaron un camino en la poesía y en la vida —sin certeza alguna, tan solo con aquello que se pega a una intuición—, nos parece escuchar en las páginas de este libro la cancioncilla: aquella que llevó a los «paraculturales» a abrir la interioridad de sus cuerpos a un espacio construido creativamente, a coro, donde alojarse. Como si sus voces trazaran un círculo manteniéndolos en un territorio que se asemejaba en algún sentido a las heterotopías. Permaneciendo en estado de fragilidad encontraron su potencia. En desarme permanente desplegaron virtualmente la estrategia que les permitió una resistencia, no solo de la experiencia histórica más cercana de la cual fueron



sobrevivientes, la dictadura militar, sino de las funciones pedagógicas que le dieron al performance, al tomar como blanco de sus embates al cuerpo y su violenta normalización.

La performance poética como obra-viviencia es el modo en que nos propone pensar la autora dichas experiencias. No se trata de la puesta en escena donde un actor interpreta a un personaje, sino que se presenta a sí mismo, poniendo la vida en escena. Poesía, performance, teatralidad: la apuesta de artistas que, estando en el límite, pujaron por construir un territorio poético como mantras que dieran voz a un ritornelo en el cual se escuchan otras voces —las voces que los habitaban y las que aullaban en silencio por la mediación de un cuerpo que las visibilizara en su violenta desaparición—. Sus cuerpos están «fuera de lugar», sin principio ni final, aconteciendo como en un virtual, como en un pliegue que posibilita una resistencia a la historia del disciplinamiento del cuerpo; como un espacio cargado de una ritualidad sagrada entre aquella vida precaria y una práctica estética que supo hallar en el cuerpo la efímera utopía performática, que no es ignorante de sus propias condiciones de producción.

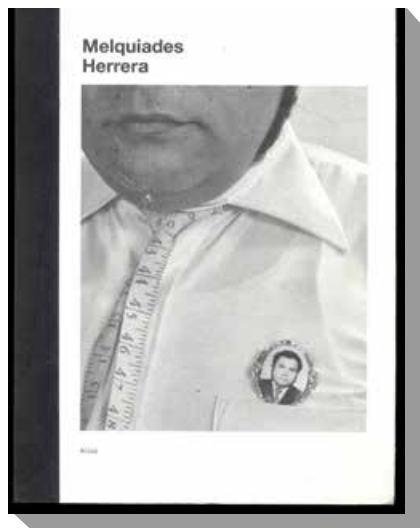
Los «paraculturales» nos recuerdan con sus propios cuerpos la puesta en voz de la brutalidad de lo desaparecido en los años de dictadura, pero lo hacen poniendo la vida en un nuevo campo de posibilidades. Son afectados por un estado del mundo que anunciará sus bifurcaciones gozosas, aquellas que les permitirán una *forma-de-vida* sin forma; como el cuerpo que no se reduce a sus órganos o como aquel pensamiento que no se reduce a la conciencia (volviendo a Deleuze). Con su minuciosa investigación, la autora nos desafía al encuentro de los trayectos extraviados de una atmósfera afectiva que puso a tartamudear la poesía y, abriéndose paso en la vibración de su propio lenguaje, hizo posible la escucha de lo inaudible. Cuerpos que en su barbarie dionisiaca se apropiaron de los «géneros menores» y, en un desparpajo infantil, se afectaron de la multiplicidad embrionaria e inmadura de sus minorías venideras, como invención de sí mismos. No como algo dado sino como aquello que hacía falta crear en la potencialidad de sus propios cuerpos. Asumieron, de este modo, un carácter ambivalente e inclasificable, y solo así, en una condición de imperfección, se hicieron permeables para reinventar la inmadurez que los encontró en un estado que no tomaba forma alguna, por lo cual necesitaron lanzarse permanentemente a la creación de su presente.

No fue la repetición, ni la destrucción por lo nuevo, sino una actitud estética creadora que se hundió en sus propias huellas la que les permitió destellar un estilo y lanzarse al mundo de un modo escurridizo para dejarse afectar por todo lo que se les había querido negar. «Seres todavía por nacer», «recienvivos» o «deshechos», los cuerpos de estos performers alcanzaron una región de intensidad habitando el mundo por primera vez, dotando de libertad no solo sus propios cuerpos sino sus encuentros recíprocos. Allí donde la vida se encontraba en estado embrionario gozaron de sí mismos, se rodearon súbitamente de un aura que produjo un efecto

mágico poético de experimentación–creación–resistencia, la sonoridad de un cuerpo que se afirma en un estrepitoso susurro y llega a nuestros oídos gracias a la extrema sensibilidad de la autora de este libro.

**Por Ana Gisela Lauboreau**

Socióloga de la Universidad de Buenos Aires y docente en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Coordina el posgrado en Sociología del Diseño (Fadu–UBA), es investigadora del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazso.



## MELQUIADES HERRERA

Sol Henaro (ed.)

México D.F.: Alias – Antítesis, 2015, 352 páginas

ISBN: 978-607-7985-19-8

Aunque casi desconocido fuera de México (e incluso allí), Melquiades Herrera (1949–2003) fue uno de los artistas más prolíficos y polifacéticos que emergieron en la década de 1970 en ese país. La obra de Herrera, hoy considerado una figura pionera del conceptualismo y del arte de performance, se enfocó obsesivamente en lo cotidiano y particularmente en los objetos de fabricación masiva (goma de mascar, pelotas de hule, confeti, tazas decorativas de mercadillo, botellas de Coca-Cola, etc.), tanto locales como transnacionales. Coleccionaba estos objetos de manera casi compulsiva —las historias de sus viajes semanales a los mercados locales son legendarias— y los utilizaba luego en sus performances, intervenciones e instalaciones. Herrera le apuntó a la intersección entre la alta y baja cultura al traducir y reconfigurar el mundo de la cultura popular con un humor característico y un ingenio mordaz. Su uso del humor evidenciaba una amplia fascinación con Marcel Duchamp, pero Herrera ensanchó el concepto del *readymade* al ámbito de la acción performática, difuminando las fronteras entre arte y vida, arte y mercancía y el papel del artista como creador, traductor y educador.

A lo largo de su carrera, Herrera realizó numerosas acciones, a menudo en forma de parodia, para llamar la atención sobre el absurdo que encontramos con frecuencia no solo en la vida cotidiana sino también en el mundo del arte: aceptó en 1978 el inexistente Premio Nobel de Arte y publicó un artículo sobre el tema; fue anfitrión de su propio programa de televisión, en el que enseñaba a los espectadores cómo usar una colección de peines (*Venta de peines*, 1993); y más tarde realizó *Uno por 5, 3 por diez* (1995), un falso documental sobre el comercio del mercado negro de Ciudad de México. Estos ejemplos de acciones e intervenciones irónicas (entre muchos otros) se complementaron con proyectos que se ocupaban específicamente de objetos apropiados o del «arte encontrado» que Herrera capturaba en espacios urbanos, como lo hizo en su serie Polaroids de grafitis, avisos publicitarios, carros

y camiones pintados extravagantemente, anuncios hechos a mano y otros artículos propios de la vida moderna. En manos de Herrera, los bienes comerciales encontrados se reconfiguraban y adaptaban para formar nuevos objetos con nuevos usos, como una botella de coñac que adaptó como boquilla para cigarrillos. Aunque se documentaron con fotos, videos o por escrito, muchos de estos proyectos eran intencionalmente efímeros, una estrategia que cuestionaba la atribución de valor al objeto de arte. Sin embargo, este factor también fue la causa de que la obra de Herrera se borrara de la memoria institucional y de las historias oficiales, y en consecuencia, que su esencial papel en el desarrollo artístico de los años setenta en adelante haya sido generalmente pasado por alto.

La monografía *Melquiades Herrera*, recién publicada, da un paso significativo en la rectificación de esta omisión. Hábilmente compilado por la investigadora y curadora Sol Henaro, quien ha investigado al artista desde el año 2003, el libro presenta una excelente y muy completa introducción a la obra de Herrera. La contextualización de su trayectoria global comienza con un breve texto introductorio de Henaro, donde se incluyen los primeros proyectos de Herrera como parte del colectivo No Grupo (1977– ca.1983) y que abarca hasta sus últimas obras, señalándolo además como antecedente de algunas prácticas artísticas actuales. En la misma línea presentan también el libro *Damián Ortega y Abraham Cruzvillegas*, dos artistas mexicanos contemporáneos, asociados a la generación de 1990, cuyo trabajo debe mucho a las exploraciones de Herrera en torno a la intersección entre arte y vida cotidiana. El texto de Ortega es una reflexión sobre la instalación de Herrera titulada *Yo no lo pinté* (1996), una acción performativa que, inspirada en un fabricante de confeti artesanal, critica el valor de la obra de arte. En «¿Quién diablos es Melquiades Herrera?» Cruzvillegas —cuya obra tal vez encarne de la manera más didáctica la influencia de Herrera y su modo de involucrar lo cotidiano— ofrece, por su parte, un relato de su fascinación de una vida entera con la personalidad de Herrera.

Además de reunir el conjunto de obras de Herrera, una de las contribuciones clave de este libro está en la compilación de sus escritos, textos de crítica y poemas, algunos de los cuales firmó con el seudónimo de Hilario Becerril. Desde sus ideas sobre el papel del surrealismo en México hasta su reflexión sobre la definición del performance, esta selección de textos llama la atención sobre los roles adicionales de Herrera como escritor y educador, permitiendo comprender mejor su proceso artístico y las influencias que recibió. Tanto sus observaciones sobre el estado del arte y la cultura como su producción más creativa en forma de poesía presentan excelentes oportunidades para análisis más profundos.

Cualquier proyecto de recuperación de un artista corre en alguna medida el riesgo de crear una narrativa o historia autoritaria sobre su obra. Sin embargo, este libro evita caer esa trampa al introducir múltiples voces para ampliar nuestra comprensión de Herrera como artista y como personalidad. La compilación Henaro hace en el libro, en cierto modo heterodoxa, incluye desde breves recuentos personales

hasta escritos por amigos y colegas del artista, como Maris Bustamante, colaboradora de No Grupo (que da el suyo en forma de dibujo); Jorge Prior, director de cine y televisión; y Felipe Ehrenberg, otro precursor del conceptualismo y el performance. Sus reflexiones iluminan variadas facetas de la compleja producción artística de Herrera, así como de su carácter. Algunos de estos relatos abordan su investigación en geometría y matemáticas, su enseñanza en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, sus intervenciones en la televisión pública e incluso sus interacciones con su barman favorito. En su conjunto, los textos permiten una aproximación amplia al contexto en el que se produjo su obra, pero también ponen de relieve la necesidad de estudios sobre la obra de Herrera en una línea más crítica y académica.

Henaro señala en su ensayo que Melquiades Herrera creía que el acto mismo de vivir la vida podría constituir una acción performativa, y sostiene que esto quizás represente su legado más importante. Como sugieren los textos de los artistas mencionados, Herrera es una figura imprescindible para entender gran parte de la producción artística que se originó en los años 1990, así como la de su propia generación. Al trazar estos vínculos se ponen las bases de una investigación más extensa, cuando Melquiades Herrera es ya erigido como uno de los principales impulsores de lo que hoy se considera como arte de interacción social (*socially-engaged art*). Adicionalmente, este libro será un recurso esencial para quienes están interesados en el estudio del conceptualismo, el arte de intervención y el performance, puesto que Herrera fue una fuerza innegable en el desarrollo de estas tendencias en México, y tal vez, mucho más allá.

#### **Arden Decker**

Doctora en Historia del Arte de la Universidad de Nueva York. Su disertación doctoral se desarrolló en torno a las prácticas conceptualistas y efímeras en México en los años 1960–1970, y a la crítica institucional de los grupos de arte colaborativo y subversivo de la época. Curadora independiente y escritora; miembro del Primer Seminario Curatorial del Centro de la Imagen, Ciudad de México.







# Nº15 PERFORMANCE, ACCIONES Y ACTIVISMO

## EDITORIAL 12

### MÁS ALLÁ DEL INSTANTE. LA PERFORMANCE: UNA PRÁCTICA DESDE EL MARGEN 18

Mildred Durán

*Arte acción y performance: i periferias  
sin centro! 26*

Richard Martel

*Acciones, performances y actitudes  
en el arte contemporáneo cubano 42*

Nelson Herrera Ylsa

*¿Cómo es posible hoy el arte del performance  
en Tailandia? 64*

Chumpon Apisuk

### ENTRE LA VIDA COMO OBRA Y LA OBRA COMO VIDA 86

Adolfo Cifuentes

*Performance. Inestabilidades y fronteras  
de la acción y del cuerpo 92*

Adolfo Cifuentes

*Representación. Apuntes sobre teatro,  
performance y política 112*

José Alejandro Restrepo

*Conceptos, formas y contextos:  
activismo político y performance 132*

Álvaro Villalobos

## DOSSIER 152

Katnira Bello

Jamie Calam Ros

El Cuerpo Habla

Esther Ferrer

Chiara Fumai

Edwin Jimeno

Guillermo Marín

María Evelia Marmolejo, por Sonia Vargas

Carlos Monroy

Cecilia Vicuña

Alfonso Suárez

## ENTREVISTA 225

*Tres miradas a la performance en Francia,  
sus lugares, procesos, archivos*

Alexandra Baudelot, Sébastien Faucon

y Mathilde Villeneuve, con Mildred Durán

## A:DENTRO 243

*El Festival de Performance de Cali*

Ericka Florez

*Encuentro de Medellín MDE15*

Fernando Escobar

## A:FUERA 254

*I Bienal de Performance de Buenos Aires BP15*

Teresa Riccardi

*56ª Bienal de Venecia*

Emmanuelle Chérel

## PUBLICADOS 267

## INSERTO: Los Torreznos

# ERRE TV #



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ  
MEJOR  
PARA TODOS

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE  
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

ISSN 2145-6399



14

9 772 45 639001

9