

# ***Mueble con vida***

***Montserrat Morán Linares  
Artes plásticas  
Programa de Honores 2024  
Universidad de las Américas Puebla***

# **ÍNDICE**

- I. Introducción
- II. Antecedentes del performance
- III. Bitácora del proyecto
- IV. El cuerpo y el mueble
- V. El proceso artístico en el performance
- VI. El registro
- VII. Autobiografía, la relación con mi cuerpo y el contexto

# INTRODUCCIÓN

El arte ha pasado por muchas etapas que históricamente se han oficializado, desde los soportes y los lugares de exhibición, hasta el rol del espectador en la obra y el proceso. Por ello, la gran mayoría de las manifestaciones artísticas presentes en el imaginario del público se limitan a obras que aluden a lo visual y tienen formato bidimensional. Es gracias a muchos artistas, de cuya aportación se hablará más adelante, que mediante exploraciones con otros soportes se ha podido disolver la línea entre el arte y la vida, hasta el punto de desaparecer. Uno de estos artistas que ha permitido replantearnos el significado del arte y la relación que tiene con lo cotidiano fue Allan Kaprow. Por ahí de la mitad de la década de 1950 y 1960 empezó a cuestionarse ‘¿qué es el arte?’ Tratando de responder a esto, Kaprow se encuentra con que “el arte empieza y termina con preguntas”, dando pie a un proceso de experimentación partiendo en que el arte es todo y nada. Este planteamiento da pie a que el arte se pueda comprender desde acercamientos mucho menos acotados como es el caso del performance. Sin embargo, este partió de una serie de antecedentes que nacieron de la noción anterior. A partir del desarrollo de estas prácticas, la relación entre el cuerpo y el arte se vuelve más estrecha, permitiendo que el cuerpo sea el soporte para hablar de la experiencia personal.

Una de las primeras manifestaciones en donde se utiliza el cuerpo para irrumpir en el espacio-tiempo fue el Happening, es ahí donde Kaprow comienza a trabajar desde la noción del evento. Inicialmente, el Happening comenzó siendo una serie de eventos abstractos presentados ante audiencias, era una nueva forma de arte que no se podría confundir con la pintura, la escultura y los medios tradicionales. Posteriormente, Kaprow entendió que presentar estos eventos una sola vez y fuera de los lugares convencionales le permitiría alejarse de los elementos que podrían asociar al Happening con el teatro. Logrando que la audiencia se involucrara con los happenings por medio de instrucciones y acciones simples, jugando con la idea de la co-autoría en la obra. Tratando de desaparecer las características que hacían del arte ‘arte’ y llamando esta práctica ‘un-arting’<sup>1</sup>. El artista planteó un precedente para que hoy en día la práctica artística no se limite a sólo una forma de hacer, volviendo a la pregunta inicial de ¿qué es el arte? El arte puede ser simplemente hacer. Hacer es acción. Por lo tanto el arte de la acción.

En la búsqueda por coincidir con una práctica que no encasille mis intereses artísticos, he encontrado una solución que resuena con el carácter indisciplinar de mi práctica en el performance. La palabra performance abarca muchos campos de la expresión, tanto en términos

<sup>1</sup> En 2003 Allan Kaprow publica un texto titulado *Essays on the blurring of art and life: Expanded Edition* en donde narra el proceso que lo llevó a tener esos cuestionamientos acerca del arte y la vida. En la última parte de este texto podemos encontrar el capítulo *On the Way to Un-art*, el cual dedica a explicar el significado del ‘un-arting’.

artísticos como en papeles de la sociedad. En este viaje, al igual que Kaprow y muchos otros artistas que antecedieron esta exploración, he encontrado una serie de asuntos no resueltos en lo que concierne a comprender la noción del arte del performance. En las siguientes líneas me dedicaré a desarrollar, basándome en un proceso de investigación y comprobando con la producción artística, una propuesta de lo que podría ser considerado como performance dentro del ámbito de las artes. De la misma forma, a modo de manifiesto, dedicaré este texto a analizar y desglosar la historia del performance y su importancia en el futuro de las artes. Este trabajo es sólo una guía, producto de una recopilación de información, para entender y proponer una perspectiva del arte acción desde el cuerpo. En los siguientes párrafos me encargaré de explicar la noción, comenzando por proponer una perspectiva que pueda ayudar a comprender a qué nos referimos cuando hablamos de performance, así como presentar una serie de obras y artistas referentes del arte que considero pertinentes para conocer esta práctica.

El performance es una noción acuñada en la segunda mitad del siglo XX que proviene de la propuesta surgida en países anglosajones conocida como *performance art*. Esta propuesta surge para referirse al arte de la acción que se dió a partir de hitos en la historia de las artes plásticas, en varios momentos de ruptura en donde los artistas empezaron a problematizar los cánones de la producción impuestos dentro de las reglas institucionales del arte. En sus antecedentes podemos encontrar varios de estos momentos clave que propiciaron el surgimiento del arte acción: el movimiento Fluxus, el Accionismo, el *Assemblage* y el Happening, por mencionar algunos, que más adelante se explicarán. Al estudiar la palabra performance, es necesario tomar en cuenta que muchas teóricas del tema como Diana Taylor y Josefina Alcaráz (Alcaráz, J. 2014) invitan a re-pensar el uso de esta palabra en el castellano y proponen que se utilice como un acercamiento que generaliza al arte de la acción, ya que genera una serie de complicaciones prácticas y teóricas por su ambigüedad y las variaciones que implican el uso del vocablo en inglés.

El performance es una práctica artística que involucra el uso del cuerpo o cuerpos como principal vehículo de enunciación, de esta forma el cuerpo se convierte en un soporte que ayuda al artista a romper las barreras de la representación. Muchas veces se le ve vinculado a las artes escénicas ya que también utilizan al cuerpo y a los espectadores como herramienta para generar un discurso. En algunos casos, el performance usa la ficción, como tomar elementos de la no cotidianidad y generar un arco de tensión para atrapar al espectador (que en el caso del performance el espectador se vuelve partícipe de la obra,) y así detonar pensamientos, sentimientos y jugar con el cuerpo de otros. A diferencia de las artes escénicas (con sus excepciones) no hace uso del guión dramático para pasar por todas las etapas de la narración y llegar a un desenlace. Si bien es cierto que el performance tiene algunos antecedentes en las artes escénicas y la teatralidad, a diferencia de otros medios, busca alejarse del guión dramáti-



co ya mencionado con narrativa lineal y permite al performancero jugar con la tensión y perder el control de la línea del tiempo al depender de la interacción de una otredad. Inicialmente, esta práctica ha tenido como interés escapar de los lugares oficiales para presentar el arte. El performance es una forma de hacer arte que se dio a partir del siglo pasado para salirse de los esquemas institucionales y económicos que excluían a los productores de arte que no tenían acceso a teatros, galerías y museos. El performance irrumpe en los modelos sociales, económicos y culturales apostando por ser antielitista, anticonsumista y antinstitucional lo que constituye una provocación al sistema y un acto político. Citando a Taylor (2011): lo político en el performance se entiede como una postura de ruptura más que una imposición.

El performance tiene como interés dar un manifiesto que permita al espectador tener un espacio de reflexión, de ninguna manera busca ser moralista ni imponer una perspectiva, al contrario, trata de alejarse de la dicotomía de lo bueno o malo. El trabajo de un performancero no es más del que simplemente alentar a las personas a replantearse el discurso que buscan presentar, y muchas veces no busca educar sobre el tema. Simplemente se interesa por propiciar un acontecimiento que permita a las personas sentir o pensar y conmoverse por las reacciones provocadas por este, y no es responsabilidad del performancero resolver temas sociales o políticos, sino que depende del espectador, de lo que viva a raíz del performance, su pensamiento y su visión tomar lo que le sirva de la experiencia.

En su texto *Performance, teoría y práctica* Diana Taylor (2011) explica:

“Para muchos, performance refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera repentina un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada”.(p.8)

La autora revisa y propone que el performance es un acto de intervención efímera que no necesita de las dinámicas económicas culturales que crean productos de consumo. Deja de depender de galeristas, textos editoriales, directores, diseñadores y formalidades, ya no es necesario el uso de un espacio especial para existir. El performance sólo necesita de lx performancex y algunas veces de sus participantes.

Por sus antecedentes el performance ha tenido un papel muy importante en cuanto a la des-institucionalización del arte. Desde sus inicios ha buscado salirse de los lugares oficiales. El performance podía surgir en cualquier lugar, no necesitaba de espacios validantes ni dinámicas formales para existir. El performance se apoya de elementos como la instalación, el espacio, los objetos, la vestimenta, la voz, lo sonoro, el video, la iluminación, las palabras, entre otros; hay una infinidad de posibilidades y elementos que pueden servir al momento de

ejecutar una acción. En caso de que el performance sea presentado ante un público, todos los elementos que se presenten en un performance servirán al espectador como guía para la acción y al ser activados por el performance cobran sentido. Utiliza herramientas teatrales como generar tensión para atrapar la atención, al crear tensión, el performance crea una nueva forma de liminalidad en la que se juega con el límite de la realidad y la ficción.

El proceso artístico relacionado al performance es un espacio de experimentación creativa, conceptual y vivencial. Los performanceros están interesados en producir acontecimientos y no obras. A través de un trabajo de investigación-acción, es primordial recolectar información. Al recolectar información es necesario permitirse buscar muchas formas de obtenerla, salir de lo académico, salir a la calle, platicar con personas, grabar sonidos, escribir sobre vivencias. Es importante dejar al cuerpo sentir y absorber, enriquecer el proceso de un performance va más allá de buscar fuentes bibliográficas que acompañen la práctica, es dejarse inspirar por lo cotidiano. Es a través del cuerpo que experimentamos y aprendemos. El cuerpo se transforma en algo político.

Otra noción que me parece una de las características más interesantes en el performance, también conocido como arte vivo es que se juega con el cuerpo y mente, propia y de otros, lo que lo hace casi imposible de controlar. La pieza se convierte en un tablero apagado y cobra vida en cada interacción<sup>1</sup>. Es lo que lo hace más rico en cuanto a posibilidades, de este modo, el performancero debe ser capaz de estar preparado para cualquier eventualidad. El performance está planeado pero no controlado. En el capítulo V de este trabajo de investigación se plantean aspectos que pueden enriquecer el punto anterior.

Una discusión que a mí me gustaría plasmar en este texto es que en mi proceso de estudiar al performance he encontrado que muchas veces se ha querido encasillar en lo disciplinar, y muestro mi inconformidad ante esto ya que su principal interés es escapar del 'deber ser', es por eso que el arte vivo se sigue estudiando y sigue vigente en la producción artística. Algunas veces se apela a que el performance no funciona si es meramente contemplativo, si no existe interacción, que sólo 'debe' presentarse en ciertos espacios y obligatoriamente accionar algo en el cuerpo de los demás. Pero si nos adentramos a la historia del arte acción, encontraremos varios ejemplos de artistas del performance que han dedicado su obra a su propio cuerpo, en la creación de su identidad, lo auto-referencial, en romper barreras de la expresión como Leigh Bowery, Arca, algunas obras de Lorena Wolffer, Maris Bustamante, entre otros ejemplos que retomaremos más adelante.

Por su naturaleza ambigua e indisciplinar alude a la complejidad que tiene poder en-

---

<sup>1</sup> La noción del performance como tablero apagado proviene de la autora Laura H. Molina en su texto *Epistemología de las artes: El cambio de paradigma del proceso artístico en el mundo contemporáneo* (2013).

contrar una descripción unívoca de lo que puede significar el performance, ya que escapa de las definiciones. Es por eso que para estudiarle, es necesario pensar en sus significados como propuestas que surgen del hacer. Hasta ahora no existe una versión oficial que pueda englobar su aprehensión sin dejar de ser generalizante, por lo cual puede ser perjudicial entender este acercamiento como una versión final de la práctica. En el siguiente apartado presentaré un resumen de la investigación acerca de los antecedentes del arte del cuerpo para poder ejemplificar la noción del performance y entender cómo y cuándo llegamos a él.

# ANTECEDENTES DEL PERFORMANCE



Marina Abramović y Ulay, Imponderabilia (1977)<sup>1</sup>

En esta sección del trabajo de investigación presento algunos hitos o momentos en las historias del arte que precedieron o forman parte de los antecedentes del performance. Para esto, considero necesario aclarar que el siguiente ejercicio no busca cumplir con la función de línea del tiempo, puesto que no comparto la noción de la cronología lineal de la Historia del Arte oficial; el siguiente ejemplo sólo sirve como un acercamiento que puede servir como guía o referente para identificar los sucesos en el arte que tienen correlación con el performance, por esta misma razón la información no se encuentra ordenada cronológicamente ni linealmente.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Imagen obtenida del sitio: <https://historia-arte.com/obras/imponderabilia>

<sup>2</sup> La información de la siguiente sección del trabajo de investigación fue obtenida del texto *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords* del autor Robert Atkins, decidí poner el pie de página al inicio del capítulo para que no fuera repetitivo. Se podrá consultar la bibliografía en el apartado de referencias.

# ACCIÓN/ ACCIONISMO



Günter Brus, *Ana* (1964)<sup>1</sup>

Quiénes: Joseph Beuys, Günther Bros, Yves Klein, Piero Manzoni, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler.

**Finales de los años 50 a mitad de los 70s. Europa.**

La idea del artista como actor de sus procesos. La noción de la pintura como registro del encuentro del artista con sus intereses inspiró a otros a actuar sus obras. Los *happenings*, *FLUXUS*, eventos y acciones fueron tres grandes acercamientos precursores del performance. Las 'acciones' fueron un término acuñado para referirse a las obras de arte presentadas en vivo en espacios como galerías o en las calles de la ciudad.

Los artistas tenían intereses que iban desde lo espiritual hasta la estética de lo social. Una preocupación con el rol del artista y su deseo por la acción directamente política fuera del mundo del arte caracterizaron al Accionismo.

# FLUXUS

**Años 1960's. Internacional.**

Quiénes: Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filiou, Ken Friedman, Dick Higgins, Ray Johnson, Alison Knowles, George Maciunas, Jackson MacLow, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Ben Vautier, Wolf Vostell, Robert Watts, Lamonte Young.

El término *Fluxus* fue usado por primera vez por George Maciunas en una invitación a *lecture series* en la galería A/G en Nueva York, 1961. Refiriéndose a flujo o cambio en varios idiomas, Fluxus es más un estado mental que un estilo. Con los artistas del Fluxus, los objetivos sociales comenzaron a tener prioridad sobre los estéticos. Su principal intención era enfadar las rutinas del arte y la vida.

Los eventos iniciales del Fluxus (Teatro de Guerrilla, espectáculos callejeros, conciertos de música electrónica) fueron demostraciones de la energía libidinal y anarquista generalmente asociada a la época de los 60's. Los medios mixtos fueron el formato típico de Fluxus. Numerosas formas de arte eran desplegadas en eventos que tendían a ser cómicos y con apertura.

Esos eventos abarcaban desde lecturas grupales de *Haiku*, simples actividades como dar un paseo, quemar un árbol de navidad o, por ejemplo, la colaboración de Nam June Paik con Charlotte Moorman en el que tocó el cello mientras usaba un brassiere elaborado con dos televisiones miniaturas.



Yoko Ono, *Cut Piece* (1964)<sup>1</sup>

Las actividades del Fluxus no se limitaban a eventos. El *Mail-Art* (o correspondencia; collages del tamaño de una postal y otras piezas a pequeña escala) con el cual utilizaban el correo como sistema de distribución, la autopublicación (*fanzine*), el arte de las estampillas, entre otros, fueron iniciados por los artistas del Fluxus.

Aunque las prácticas del Fluxus pueden sonar excéntricas, sus actitudes fundamentales iconoclastas las hicieron precursoras influyentes del arte conceptual y el performance.

# ASSEMBLAGE



Robert Rauschenberg, *Monogram* (1955)<sup>1</sup>

**Inicios del siglo XX hasta los 1950's. Internacional, primordialmente en Estados Unidos.**

La contraparte tridimensional del Collage. El *Assemblage* involucra la transformación de los objetos no-artísticos y materiales en esculturas, combinando técnicas como pegar y soldar para su producción.

El uso de elementos no-artísticos e incluso basura de la vida cotidiana le otorga una carga de crudeza y muchas veces una cualidad poética. Mostrando un interés por las cosas cotidianas y una actitud subversiva hacia 'lo oficial'.

En 1913 Georges Braque y Picasso colaboraron para realizar el primer *Assemblage*, dos años antes de que Duchamp hiciera su primer *Ready-made*, en donde colocó una llanta de bicicleta sobre un taburete.

<sup>1</sup> Imagen obtenida del sitio: [https://www.flickr.com/photos/anita\\_pravits/42102832450](https://www.flickr.com/photos/anita_pravits/42102832450)

<sup>1</sup> Imagen obtenida del sitio: <https://artsolido.com/2017/02/18/yoko-ono-the-cut-piece-that-changed-forever-the-relationship-between-artist-and-audience/>

<sup>1</sup> Imagen obtenida del sitio: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/monogram>



## De inicios a mitad de los años 60's. Nueva York.

Quiénes: Jim Dine, Red Grooms, Al Hansen, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Carolee Schneemann, Robert Whitman.

El nombre de *Happening* viene del primer show de Allan Kaprow en la *Reuben Gallery* de Nueva York titulado *18 Happenings in 6 Parts* (1959). Desplegando en tres cuartos un evento multimedia cuidadosamente ensayado; los performanceros leyeron fragmentos de textos, hicieron poses de mimo, pintaron en lienzos, tocaron el violín, la flauta y el ukelele. Mientras que la audiencia se desplazaba de un cuarto a otro haciéndose parte del happening, así como lo indicaba la invitación al evento. El público también era responsable de descifrar qué eventos estaban desconectados.

Kaprow definió al *Happening* como "un ensamblaje de eventos performeados o percibidos más una vez y un lugar". Una pieza ambiental activada por los performanceros y los espectadores. Los artistas del *Happening* nunca establecieron un manifiesto grupal que definiera su tipo de arte, lo cual ayuda a comprender su variedad. Algunos citan el trabajo del grupo japonés Gutai y a John Cage como precursores del *Happening*.

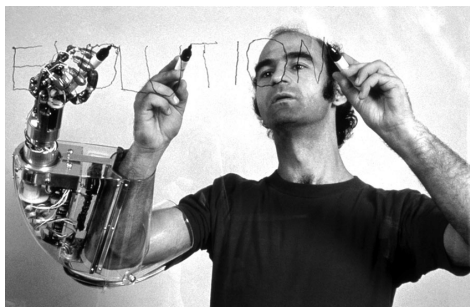


Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*(1959)<sup>1</sup>

## HAPPENING

<sup>1</sup> Imagen obtenida del sitio: <https://www.moma.org/collection/works/associated-works/173008>

## PERFORMANCE



Stelarc, *Handwriting* (1982)<sup>1</sup>

### Finales de los años 1960's. Internacional.

Quiénes: Marina Abramović, Vito Acconci, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Anna Banana, Bob and Bob, Eric Bogosian, Stuart Brisley, Nancy Buchanan, Chris Burden, Scott Burton, Theresa Hak Kyung Cha, Ping Chong, George Coates, Colette, Papo Colo, Paul Cotton, Ethyl Eichelberger, Karen Finley, Terry Fox, General Idea, Jan Fabre, Gilbert and George, Guillermo Gómez-Peña, Rebecca Horn, Joan Jonas, Leslie Labowitz, Suzanne Lacy, Tom Marioni, Tim Miller, Meredith Monk, Linda Montano, Nice Style, Luigi Ontani, Gina Pane, Mike Parr, Ulrike Rosenbach, Rachel Rosenthal, Carolee Schneemann, Jill Scott, Stelarc, the Waitresses, Robert Wilson.

El término performance es extraordinariamente amplio. Desde finales de los 70's ha emergido como la forma más popular de llamar a las prácticas artísticas que son presentadas ante audiencias en vivo y que implican elementos musicales, de danza, poesía, teatro y video. También es un término que alude al arte vivo o a las formas de arte como el Body Art y el *Happening*, el arte acción y algunas actividades artísticas feministas del Fluxus. La difusión ha hecho del término algo menos preciso y útil.

<sup>1</sup> Imagen obtenida del sitio: [https://www.researchgate.net/figure/Stelarc-1982-Handwriting-Photo-by-Keisuke-Oki\\_fig2\\_263454380](https://www.researchgate.net/figure/Stelarc-1982-Handwriting-Photo-by-Keisuke-Oki_fig2_263454380)

Empezando desde finales de los 60's, los artistas querían comunicarse directamente con los espectadores más allá de lo que la pintura y la escultura les permitía. Así que sus formas de hacerlo se inspiraron en una variedad de fuentes del arte. Éstas datan desde los inicios del siglo XX con los eventos del *Dadá* (John Cage, Jackson Pollock) hasta que los artistas rechazaron el término por sus implicaciones teatrales.

El tipo de Performance que surgió a finales de 1960 fue primordialmente una actitud conceptual. Guardaban poco parecido con el teatro y la danza, en cambio, tomaban lugar en galerías o lugares en el exterior, duraban pocos minutos y no tenían la intención de ser repetidos.

Una segunda generación de performanceros emergió a finales de los 70's. Rechazando la austeridad del arte conceptual y su tradicional acercamiento crítico a la cultura popular, la primera generación de artistas criados en la TV, movieron la performance fuera de las galerías. La performance ahora podía ser visto en teatros, clubs de música o comedia, en video o film.

En 1980 se trazaron intersecciones cuyas raíces se pueden rastrear en la performance y las artes visuales. Incluyendo músicos y talentos como Laurie Anderson, David Byrne, Whoopi Goldberg, Eric Bogosian, entre otros.

## PERFORMANCE EN MÉXICO



Lorena Wolffer, *Báñate* (1992-1993)<sup>1</sup>

**Desde la década de los 70's, alcanzando su apogeo en los noventa hasta la fecha.**

Quiénes: The Kitsch Company en Bar El Nueve (espacio de teatro cómico de crítica política), César Martínez, Foro Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Víctor Muñoz y José Antonio Hernández Amezcua), Guillermo Gómez-Peña, Hector Falcón, Lia García, Lorena Wolffer, Marcos Kurtycz, Maris Bustamante, Pola Weiss, Polvo de Gallina (conformado por Maris Bustamante y Mónica Mayer), Rocío Bolívar (La Congelada de Uva), Semeño (Teresa Margolles, Arturo Angulo, Víctor Basurto, Jorge Beltrán, Arturo López, Carlos López, Juan Pernás, Fernando Pineda, Mónica Salcido), Víctor Sulser, el No-Grupo (Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia).

A partir de 1970, muchos artistas en México adoptaron la noción de performance en sus prácticas artísticas, alcanzando su apogeo en los años noventa. Al utilizar distintas estrategias que les permitirían salir del cánón institucional para llevar sus exploraciones a otros espacios utilizando el cuerpo, las prótesis, herramientas de instalación, las manifestaciones y los medios de comunicación, el performance dio paso a que hoy en día otros artistas utilicen este medio. Muchos grupos y colectivos de artistas se conformaron en esta época, retomando la noción de colectividad en la práctica y dando iniciativa a los proyectos performativos.

Durante el proceso de gestación del performance en México, cada uno de los proyectos fue produciéndose de acuerdo a diferentes intereses. Algunos de las principales exploraciones fueron: irrumpir el espacio público, abordar el performance desde una perspectiva de ritual y catársis, utilizar herramientas como las prótesis y los accesorios para la exploración del cuerpo, disputas de género y corporalidades, intervenir los medios de comunicación y feminismo.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Imagen obtenida del sitio: <https://lorenawolffer.net/2023/02/25/banate/>

<sup>2</sup> Información obtenida del libro *Arte Acción en México*, consultar la bibliografía.

## INSTALACIÓN



Ilya Kabakov, *El hombre que voló al espacio desde su apartamento* (1985)<sup>1</sup>

**Década de 1970. Estados Unidos y Europa principalmente.**

Quiénes: Terry Allen, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Jonathan Borofsky, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Chris Burden, Chris Charlesworth, Terry Fox, Howard Fried, GENERAL IDEA, Frank Gillette, Group Material, Hans Haacke, Helen and Newton Harrison, Lynn Hirshman, David Ireland, Patrick Ireland, Robert Irwin, Irwin, Ilya Kabakov, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Donald Lipski, Walter de Maria, Tom Marioni, Michael McMillen, Mario Merz, Antonio Muntadas, Maria Nordman, Nam June Paik, Judy Pfaff, Michelangelo Pistoletto, Sandy Skoglund, Alexis Smith, James Turel, Bill Viola.

Comúnmente, el significado de la palabra Instalación se refiere a colgar imágenes o el acomodo de objetos en una exposición. El acercamiento menos genérico y más reciente de la Instalación es: una obra de sitio-específico. En este sentido, la instalación es producida específicamente para un espacio particular en una galería o al exterior y se compone por, no sólo un grupo de objetos de arte para ser vistos como obras individuales, sino para como un ensamblaje completo o una ambientación. Las instalaciones proveen a los espectadores la experiencia de estar inmersos y rodeados de arte. Generalmente las instalaciones son exhibidas por un periodo de tiempo relativamente corto, después de desmontan dejando únicamente la documentación o el registro de ellas.

<sup>1</sup> Imagen obtenida del sitio: <https://artquine.com/ilya-kabakov-1933-2023/>

Hoy en día la noción de la Instalación también es aplicada a las obras en sitio-específico, permanentes, ensambles escultóricos producidos para corporaciones o espacios públicos

## BODY ART

**Entre finales de los 1960's y los 1970's.**

Quiénes: Marina Abramović/Ulay, Vito Acconci, Stuart Brisley, Chris Burden, Terry Fox, Gilbert and George, Rebecca Horn, Barry Le Va, Tom Marioni, Ana Mendieta, Linda Montano, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Gina Pane, Mike Parr, Klaus Rinke, Jill Scott, Stelarc.

Consecuente al Arte Conceptual y precursor del arte del performance, el *Body Art* es lo que su nombre implica: una práctica artística en donde el cuerpo del artista se convierte en el medio o soporte, alejándose de los soportes tradicionales como la pintura, el lienzo, la madera. El *Body Art* tomaba lugar en eventos públicos o privados y después podía ser visto o exhibido a través de fotografías o videos que servían como documentación.

Frecuentemente motivado por intenciones masoquistas o espirituales, este tipo de arte variaba enormemente: Gina Pane se cortó en navajas de ras-trillo en formas precisas y con patrones, Ana Mendieta recreaba en la tierra su silueta en poses que hacen referencia a figuras de diosas antiguas. Los antecedentes del *Body Art* incluyen algunas obras de Marcel Duchamp, Yves Klein y Piero Manzoni.



Ana Mendieta, *Untitled from Silueta series in Mexico* (1974)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Imagen obtenida del sitio: <https://scma.smith.edu/blog/performed-invisibility-ana-mendietas-siluetas>

# **BITÁCORA DEL PROYECTO**

## *El mueble que siente*

El performance como un espacio autobiográfico que permite explorar las dimensiones del yo. Comencé a trabajar este proyecto hace algunos años atrás, cuando en mi educación como artista apenas empezaba a replantearme acerca de mi emplazamiento en el mundo. Tenía muchas preguntas en mi mente. En la escuela de arte nunca me sentí identificada con un medio en particular, mucho menos si se trataba de disciplinas, no sólo por la repulsión que me provoca la palabra, sino porque exigían en mí procesos creativos forzados, llenos de expectativas y 'deber ser', sobre todo mucha paciencia para ver esas piezas germinar. Pero la desconexión con mi práctica y esos medios no termina ahí, tratando de responder a esas preguntas, mi interés por el cuerpo y la inmediatez crecía. Me permití divagar entre las posibilidades del arte, empecé a usar mi cuerpo como punto de partida para mi exploración artística y funcionó. Es ahí cuando empecé a coincidir con algo nuevo para mí, un espacio de posibilidades con el cual es posible visitar mis intereses y mis condiciones como artista.

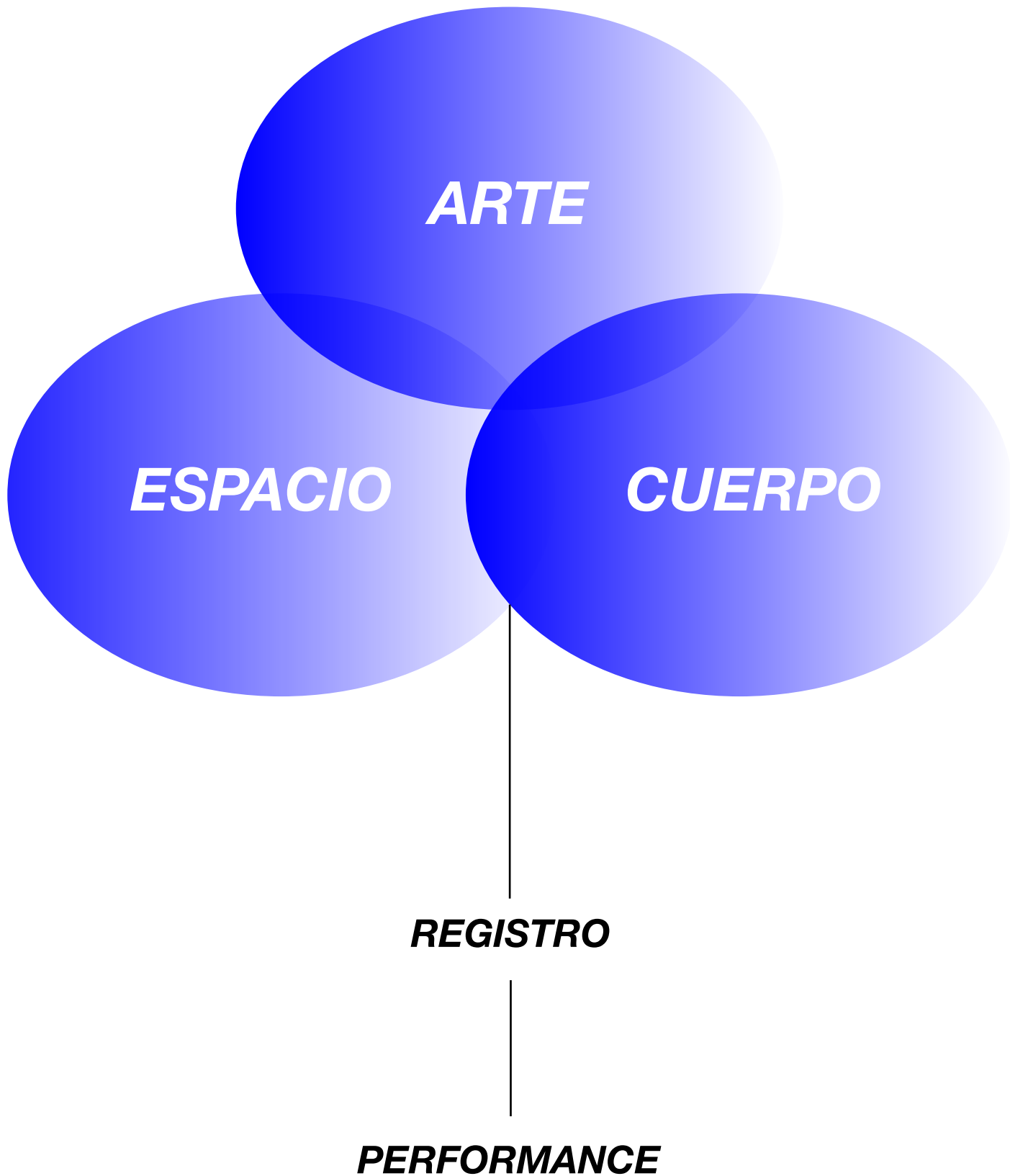
Sin embargo, también me crucé cabos sueltos en esta práctica. Cuando se estudia acerca del performance o se recibe una educación sobre éste es importante tener en cuenta que hay muchas opiniones que lo delimitan, es cierto que el performance se puede aprehender desde varias perspectivas, eso depende del artista que preste su visor para la enunciación de su manifiesto, algunas personas que estudian al arte han querido homogenizarlo. Partiendo del punto anterior, encuentro una problemática interesante digna de estudio. ¿Qué es el performance? Hasta el día de hoy, el performance se aleja de definiciones, al contrario, gracias a sus antecedentes podemos encontrar su raíz en la subversión. Siendo éste un arte del hacer, el hacer no se puede limitar, si el performance es un arte autobiográfico, ningún planteamiento en este medio será un patrón del otro gracias a la experiencia personal. Reconozco una riqueza en el arte del performance que ningún otro medio tiene: el performance es exploración y un experimento, como la vida misma.

Partiendo de la idea de la autobiografía y la noción de 'lo personal es lo político' que algunas artistas mujeres en la historia del performance han trabajado, empecé a escribir. Una de las cosas que caracterizan mi proceso creativo y que me ayuda a aterrizar ideas es hacer las cosas. Una vez teniendo algo tangible que estudiar fuera de mi cabeza, tomo perspectiva y empiezo a analizar qué me llevó ahí.



Toda la vida he sentido que  
mi valor radica en qué tan  
útil puedo ser para los demás.  
Para el mundo soy un vientre,  
un número en serie, un  
perchero que carga con sus cosas  
y sus responsabilidades, un  
basurero emocional; he dejado  
que la gente coma sobre mí  
y deje caer sus migajas, no  
me muevo por no incomodar.

Algunas veces he sido usada por  
otros, para su propia conveniencia  
o para su propio placer. Tengo  
una idea arraigada de que debo  
servir, servir algo o servir de  
algo. De vez en cuando salgo  
de mí y veo mi cuerpo inmóvil,  
me siento un mueble ¿o soy un  
mueble que siente? ¿Qué tanto  
mi cuerpo se ha tenido que  
acomodar a espacios que no  
conoce? ¿cuántas veces me he  
tenido que estirar, encoger,  
doblar o cargar en un mundo  
que me quita la individualidad?



La relación con mi cuerpo ha fluctuado con el paso de los años. Cuando supe que quería hablar de mi cuerpo, entendí que la práctica de performance es el medio que más empata con lo que quiero abarcar en esta investigación. Para este proyecto decidí hacer un registro de simples, pero contundentes, acciones en las que por medio de mi cuerpo adopto la forma de distintos muebles. Un proyecto en donde exploro mi relación con la cosa, con el espacio, las posibilidades de mi cuerpo y de mi entorno, en donde enuncio 'mis sentires' encontrándome desde lo personal y trayendo eso que es privado hacia el ámbito público.

Si bien, este proyecto puede ser el detonante de muchas otras acciones, este primer acercamiento al performance me ha ayudado a entender mi relación con el mundo. De la misma forma que Julio Lantán en su pieza titulada Reclinatorio (2012) hace el registro de una acción por medio de la fotografía, utilizar este recurso para mostrar el performance puede ser una solución plástica para compartir la acción: la fotografía como una forma de irrumpir en el espacio-tiempo.



Julio Lantán, Reclinatorio (2012)<sup>1</sup>

Lantán se coloca bocarriba, de rodillas y con las manos sobre los tobillos, en una posición simulando un reclinatorio, así como el nombre de la pieza lo indica, con ayuda de algunos recursos como telas, cojines y una guía para rezar el rosario, en un contexto eclesiástico, convirtiendo su cuerpo en el mueble.

Erwin Wurm retoma esta noción del cuerpo como mueble en su proyecto *One Minute Sculptures* (1998-2010)). Podemos observar un interés por explorar las capacidades el cuerpo, en donde algunos participantes anónimos, artistas y curadores participan posicionando

1

Imagen obtenida del sitio <https://juliolantan.wixsite.com/juliolantan/fotografia?lightbox=i0bi7>

sus cuerpos en poses complicadas que replican la corporalidad de los muebles. Explorando medios como la fotografía, la escultura y el performance, Wurm permite que los participantes se replanteen su relación con los objetos cotidianos, haciendo que adopten estas posturas por un minuto. El proyecto resulta un complejo planteamiento entre el cuerpo, la escultura, el tiempo y el registro, otorgándonos un ejercicio divertido y entretenido.



Erwin Wurm, *One Minute Sculptures* (1997)<sup>1</sup>

En 1993, el curador Hans-Ulrich Obrist, en conjunto con Christian Boltanski y Bertrand Lavier, hicieron una invitación a los artistas a escribir instrucciones con acciones simples que las personas pudieran realizar en sus casa. A este proyecto se le otorgó el nombre de 'DO IT', haciendo referencia a el término en inglés que invita a las personas a hacerlo ellos mismos. Me inspiré en este proyecto para realizar un ejemplo de este tipo de instrucciones que me ayudarían a explorar mi tema. Encontrando otra forma de experimentar con las acciones simples y de interactuar con el espectador desde otros lugares.

---

1

Imagen obtenida del sitio: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wurm-one-minute-sculptures-p82014>

### ***I. Instrucciones para convertirse en mueble***

- 1. Encuentre un lugar, puede ser su casa, una vieja mueblería, una cafetería.***
- 2. Puede tener elementos como tela, hule espuma, asientos.***
- 3. Haga una sentadilla y coloque un cojín en su regazo.***
- 4. Haga grande su espalda y sus hombros, coloque sus brazos hacia delante. Este será el respaldo del sofá.***
- 5. Tome una actitud pasiva y seria, espere pacientemente en esa posición a que alguien se siente sobre usted.***
- 6. Listo, ahora es un mueble.***

### ***II. Instrucciones para convertirse en mueble***

- 1. Encuentre un bazar de muebles.***
- 2. Busque un espacio en donde pueda encajar su cuerpo. Tiene que ser un lugar estable para evitar que se caiga.***
- 3. Procure usar ropa en colores neutros, así será más fácil camuflajearse.***
- 4. Repose sobre una posición con brazos rectos, piernas dobladas, cada articulación debe estar perpendicular a la otra.***
- 5. Quédese en completa quietud durante unos momentos y pida a alguien que le tome una foto.***
- 6. Listo, ahora es un mueble.***

### **III. Instrucciones para convertirse en mueble**

- 1. Esto podrá realizarlo en la sala de su casa.**
- 2. Pida a alguien que le tome fotos mientras realiza su exploración.**
- 3. Colóquese en cuatro puntos sobre manos y rodillas al centro de la habitación.**
- 4. Ponga un vidrio del tamaño de su torso en su espalda e intente mantenerlo balanceado.**
- 5. Puede colocarse un mantel, una carpeta o un centro de mesa encima.**
- 6. Procure sostener la posición sin que se caigan las cosas.**
- 7. Listo, ahora es un mueble.**

En la relación del arte y la vida, yo me encuentro en este proyecto desde lo personal. Retomando algunas nociones de Fluxus: Explorar y jugar como punto de partida. Me di a la tarea de ir hacer una deriva. Un ejercicio que me ha servido como primer acercamiento al proyecto. Empecé a visitar lugares como casas antiguas, mueblerías y tiendas de antigüedades. Sin conocer más acerca de los espacios, parte del ejercicio era recorrer los lugares e intentar resolver desde la inmediatez, y respondiendo al contexto en donde me encontraba, con los elementos que tenía a la mano ver las formas en que me podía convertir en mueble. Tomando en cuenta mi historia personal, uno de los elementos que más me ha ayudado para este proyecto es el hecho de que fui bailarina muchos años, por lo tanto no sería difícil para mí aguantar posiciones o recrear la forma de un mueble, pero no fue así. En algunas de las posiciones me vi comprometida a soportar el dolor de fierros en mi espalda, en otras debía permanecer inmóvil para no poner en riesgo los elementos de cristal que sostenía, necesité de mi fuerza abdominal y de mi flexibilidad, por supuesto el rostro de incomodidad no lo tuve que fingir.



Con esto y con la ayuda del registro pude lograr un proceso de experimentación característico del performance. Al jugar con las posibilidades o impedimentos de mi cuerpo y de los espacios, se convirtió en una acción fortuita, genuina y físicamente retadora. Las fotografías de registro podrán visualizarse en este y otros capítulos del trabajo.









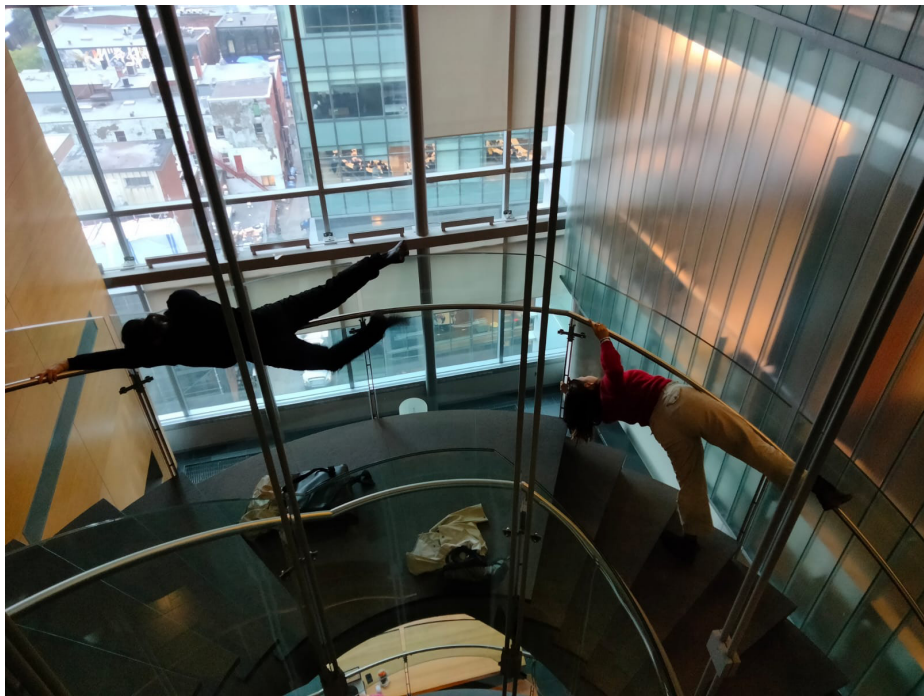
A partir de estos ejercicios de instrucciones, en un experimento de clase le pedí a algunos compañeros que realizaran las siguientes instrucciones:

- I. Busca un espacio que tenga muebles.
- II. Analiza la forma de los muebles y visualízate en en espacio.
- III. Intenta replicar con tu cuerpo la posición de uno de esos muebles.
- IV. Trata de que esa posición corresponda al contexto, a modo de que tu cuerpo encaje en él y puedas camuflarte.
- V. Sostén la posición por unos minutos manteniendo tu cuerpo inmóvil o hasta que empiece a ser físicamente retador estar ahí.
- VI. Pide a alguien que tome un registro de esa acción tomando una fotografía.
- VII. Comparte tu fotografía.

Estos fueron los resultados:







Este experimento me permitió tener una perspectiva diferente del proyecto. Para poder crear las instrucciones tuve que repasar el proceso por el cual yo misma pasé cuando hice el ejercicio de la deriva. Creí necesario ver la interpretación que una otredad da al proyecto, para ver si otra persona podía entender las acciones que yo he estado realizando y si mi mensaje está siendo claro o no. Compartir las instrucciones con otra persona puede ser una buena salida para acercarnos con el espectador desde el performance. Específicamente en este caso, en donde la acción con el cuerpo no está siendo presenciada ante un público, resulta eficaz e interesante observar las capacidades de otros cuerpos. De esta forma, también he decidido compartir las instrucciones y abrir un buzón de registros para complementar el proyecto.

Gracias a la noción de inmediatez que busco en este proyecto, retomando el interés de algunos antecedentes del performance que unen al arte y la vida, empecé a reflexionar en la simplicidad de las acciones corporales que usamos como herramienta en la cotidianidad.

Momentos de la vida cotidiana en los cuales tomamos el lugar de un mueble sin darnos cuenta:

1. Cuando le prestas tu espalda como soporte a una persona para que escriba o firme un papel.
2. Cuando alguien te pide que sostengas su abrigo, su vaso o su bolsa.
3. Cuando con tus dos manos creas un pequeño escalón para apoyar a alguien a subir.
4. Cuando sostienes una charola para ofrecer aperitivos en un evento.
5. Cuando pones tu computadora en tu regazo y haces una especie de mesa con tus muslos y rodillas.
6. Cuando le sostienes un espejo a alguien para que le sea más fácil verse.
7. Cuando un bebé se duerme sobre ti.
8. Cuando alguien se duerme sobre tu hombro o tu pecho y tu cuerpo se entumece pero no te puedes mover para no despertarlo.
9. Cuando alguien se sienta en tus piernas porque ya no hay espacio.
10. En general, que alguien se siente en tu regazo te convierte en una especie de silla.
11. Cuando ponemos el cuerpo para evitar que se cierre una puerta.
12. Cuando sostienes un cartel con tus brazos estirados.

De esta forma el cuerpo de emplaza por medio de posiciones no premeditadas y así podemos ligar la cotidianidad a la obra plástica. La bitácora tiene la función de documentar las reflexiones que se dan a lo largo del proceso del proyecto, sirve para registrar las acciones y la investigación que darán paso a la producción de la obra plástica, así, en un futuro podremos rastrearlas para entender cómo llegamos a ahí. En el siguiente apartado me dedicaré a explicar el marco teórico de la investigación que complementa la producción artística de este proyecto.

# ***EL CUERPO Y EL MUEBLE***

Este proyecto comenzó desde el cuestionamiento del propio cuerpo y sus posibilidades. Durante muchos años he estado reflexionando acerca del papel del cuerpo dentro de las artes, tratando de encontrar la interseccionalidad entre los diferentes medios, soportes y procesos, retomando la reflexión del ejercicio de poder en los cuerpos. En este capítulo presentaré algunas ideas a modo de argumentación del proyecto acompañadas de las de otros autores y artistas que me han ayudado a complementar el marco teórico de este proceso.

*Usar el cuerpo como soporte es una forma de resistencia  
ante los povernaires de la obsolencia en el arte*

*El cuerpo nos permite y nos limita al mismo tiempo*

*Toda experiencia de la vida pasa por el cuerpo*

*Aprendemos a doblarnos y escondernos  
a cargar y pasar desapercibidos*

*Llevar el cuerpo al límite*

*El cuerpo es una contención de nuestra existencia*

## ***Manifiesto del mueble***

El mueble como la materialización de un cuerpo fabricado:

- Moldeado
- Producido de acuerdo a las necesidades del humano
- Que no siente
- Que no está vivo
- Con cuerpo
- Con dimensiones, utilidad, color, olor y textura
- Carece de identidad
- Responde al espacio donde se coloque
- Dócil
- Capaz

El cuerpo como mueble:

- El cuerpo obedece a una utilidad
- El cuerpo se puede fabricar, moldear, producir y decorar
  - El cuerpo siente y puede aprender a no sentir
    - Está vivo
    - Con dimensiones, color, olor y textura
    - Responde al espacio donde se coloque
- Tiene la capacidad de ser dócil si se le ejerce fuerza, disciplina o poder
  - El cuerpo obedece a la mente

Los muebles son objetos móviles, se pueden mover y colocar según lo que se necesite de éste. Son objetos creados para facilitar las actividades humanas, tanto para dormir, limpiar, trabajar, comer y descansar, como para decorar espacios. He decidido reemplazar su lugar con mi propio cuerpo e intentar que pase desapercibido. De cierta forma, cuando el cuerpo se pone en posición de mueble, éste se puede percibir como un cuerpo sin órganos<sup>1</sup>, cualquier parte se vuelve útil. Es una alegoría a la capacidad del propio cuerpo y de cómo el mismo, bajo un esquema de poder y técnicas, se puede convertir en un mueble con vida. Aunque, específicamente para este proyecto, no me refiero a las dinámicas del poder ejercidas desde/hacia el género y la experiencia del mismo, mi propósito es estudiar el cuerpo desde una noción en

<sup>1</sup> En el texto Mil mesetas (2004) de Deleuze y Guattari podemos encontrar esta teoría explicada donde se reflexiona acerca del cuerpo sin órganos, una forma de aprehender el cuerpo sin la jerarquía y estructura convencional de la dinámica de la distribución de los cuerpos normados.

donde cualquier cuerpo-portante se pueda identificar. Hablar del cuerpo desde sus capacidades, sus técnicas, su emplazamiento y su administración. No obstante, me atrevo a decir que la alegoría del mueble para hablar del cuerpo se puede diversificar, sin embargo, uso este texto como medio para hablar desde mi perspectiva.

Desde la teoría de Foucault podemos encontrar gran semejanza con el uso de esta reflexión para referirnos al cuerpo. En su texto *Vigilar y Castigar* (1983) en el sub-capítulo titulado *Los Cuerpos Dóciles* (p. 124-130) el autor nos describe una noción acerca de la ‘docilidad’ del cuerpo y las formas en que éste se manipula. Para Foucault la figura ideal del soldado es el epítome de un cuerpo dócil, su cuerpo es la representación del ejercicio de poder al que es sometido mediante la disciplina, se termina convirtiendo en el símbolo de su fuerza y capacidad.

El autor nos menciona que:

“El soldado se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba; se han corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte del cuerpo, lo domina, pliega el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible, y se prolonga, en silencio, en el automatismo de los hábitos”. (p.124)

De esta forma, Foucault nos introduce a la idea del cuerpo fabricado, así como al soldado se le entrena a mantener su cuerpo erguido, las piernas fuertes, a sacar el pecho y a resistir el cansancio, el cuerpo del soldado se habitúa a las posiciones y a la inmovilidad; es así como poco a poco su cuerpo se convierte en algo más que eso, se convierte en una máquina para la guerra, en un producto fabricado y listo para la utilidad de su nación. El autor ha encontrado que por muchos años, el cuerpo es visto como una herramienta, “como objeto y blanco de poder”.

He encontrado gran relación con este texto y mi proyecto, adecuar el cuerpo a las necesidades del individuo, y muchas veces anteponer las del otro, mediante técnicas corporales que implican una dificultad, adaptarse a un espacio, a un contexto, o a una situación aunque nos resulte incómodo. Hemos estado determinados para obedecer a todo menos a nuestras capacidades, no se escucha al cuerpo; no lo priorizamos y como resultado nos convertimos en muebles con vida, a través del emplazamiento somos dóciles. Aunque la docilidad muchas veces no es mala, pues nos lleva a encontrar soluciones y técnicas del cuerpo para potencializarlo, el problema ocurre cuando usamos esa docilidad para obedecer las normas que se interponen con las necesidades propias del organismo y del ser.

Foucault dice: “podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obe-

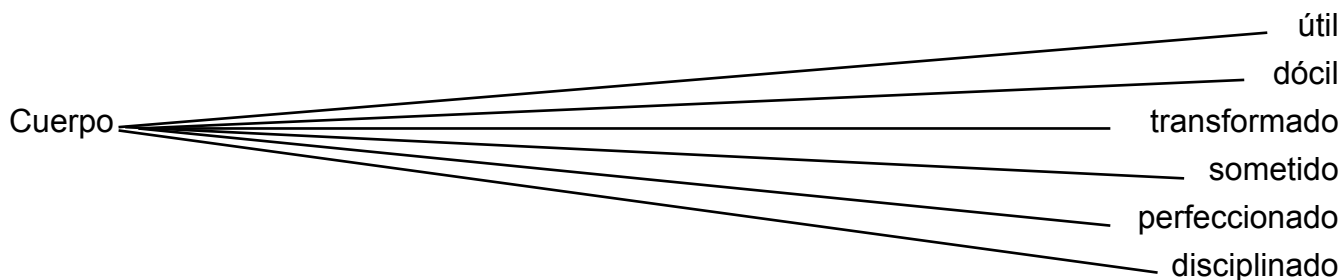


dece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican” (p. 125), muchas veces me he preguntado qué tanto de lo que hace mi cuerpo es una muestra de mis habilidades o si sólo es una respuesta a la manipulación que ha sufrido por años, y es una pregunta que todavía no logro responder. Con este trabajo busco presentar cómo podemos redimensionar el cuerpo, aprender a administrarlo, llevarlo al límite y así potencializarlo. Desde muy pequeña he aprendido a utilizarlo como una herramienta de expresión, pasé más de quince años entrenando mi cuerpo para ser una bailarina de ballet clásico; en esta disciplina se fabrica al cuerpo y se educa para llevarlo a su máxima capacidad, mientras más dócil, manipulable, controlada y fuerte seas, mayor éxito te espera. Encuentro una similitud entre la idea de la bailarina y la figura del soldado que plantea Foucault.

Sobran ejemplos que resuenan con la idea del cuerpo dócil, y es que no es necesario haber atravesado por experiencias como las que son la danza y el ejército para entender desde la propia experiencia lo que el autor nos plantea en este texto, en general todas las disciplinas requieren de este adiestramiento corporal y mental para su cumplimiento “a estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar las “disciplinas” (Foucault, M. 1983).

Si repasamos por etapas la relación con el cuerpo, encontramos que la vida misma nos obliga a aprender a usar el cuerpo de una u otra forma para completar acciones cotidianas, desde que somos infantes y aprendemos a caminar, comer, nuestra flexibilidad y fragilidad son más intensas, por lo tanto es más fácil la absorción de la información mediante el cuerpo, cuando pasamos por la adolescencia en donde nuestro cuerpo se transforma y requiere de otras técnicas pertinentes a los cambios que va experimentando, hasta la adultez, donde las capacidades del cuerpo de alguna forma se van reduciendo y ahora es más difícil adaptarse a sus necesidades o a un espacio.

Presiento que muchas otras personas se sentirán identificadas con esta noción desde sus propias experiencias, de alguna forma todos hemos aprendido a controlar y corregir mediante procedimientos empíricos las operaciones y técnicas de nuestros cuerpos.



Ciertamente existen muchas vivencias que podemos relacionar con los cuerpos dóciles, aprender a administrar el cuerpo y potencializarlo puede funcionar para realizar actividades satisfactoriamente, como es en el caso del performance, muchos artistas han usado estas técnicas que les permiten realizar sus exploraciones corporales. El artista de performance Stelarc ha amplificado y modificado su cuerpo mediante operaciones que remiten a lo post-humano, comúnmente utiliza elementos de la tecnología, instrumentos quirúrgicos, prótesis, robóticos y de realidad virtual.

En sus trabajos de performance en donde suspende su cuerpo inmóvil enganchando su piel explota la noción de las técnicas del cuerpo. Para Stelarc, su cuerpo ha sido un soporte, una prótesis que invita a re-pensar la idea del cuerpo inmovilizado, intervenido, penetrado, una exploración del cuerpo como objeto manipulable mediante tecnologías. Stelarc juega con la piel, los músculos, materializa sus ideas mediante su cuerpo, el cuerpo se vuelve material de experimentación de sensaciones, incluso desensibilizándolo. Otro de sus trabajos consiste en conectar su cuerpo mediante un sistema robótico que divide al cuerpo entre torso y piernas, este sistema se activa mediante un programa en el que un avatar dicta las acciones que éste llevará a cabo en el cuerpo del artista. Las piernas se mantienen libres mientras que el torso es controlado por medio de la estructura que obedece los códigos del avatar. De esta forma se establece un diálogo entre el cuerpo y los estímulos externos que no dependen del mismo. Una relación entre cuerpo obediente y tecnología.<sup>1</sup>



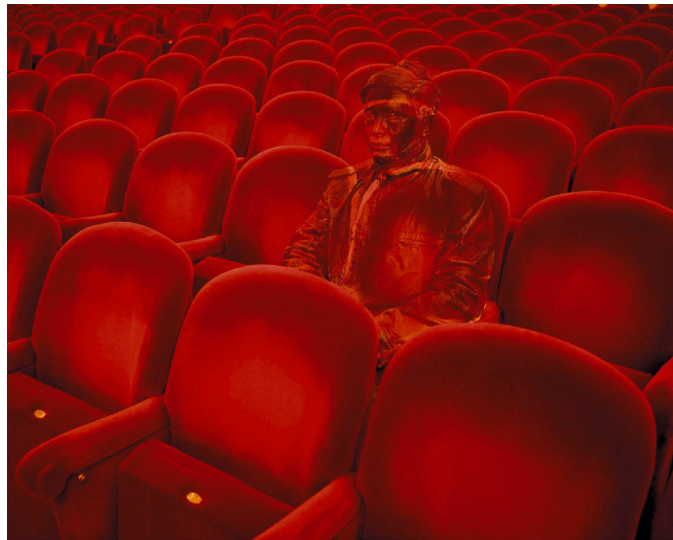
Stelarc (1980-2002) *Suspensions*

---

1

Información e imagen obtenida de la página oficial del artista [http://stelarc.org/\\_activity-20218.php](http://stelarc.org/_activity-20218.php)

Otro artista cuyo trabajo resuena con mi proyecto es Liu Bolin. Este artista, también conocido como 'el hombre invisible', usa elementos del performance, el maquillaje y la fotografía en donde a través de un ejercicio inmersivo logra camuflajearse en contextos específicos hasta el punto de desaparecer en el espacio. A través de su obra, Bolin analiza la relación entre el individuo y el espacio, desapareciendo en lugares que son prominentes para la crítica de su contexto social. El trabajo de este artista logra repercutir con la idea del cuerpo como mueble, él degrada por completo la línea visual entre su cuerpo, el espacio y el mueble, hasta el punto en que es difícil encontrarlo en la imagen. Parte del porqué encuentro un interés en su proceso artístico es porque utiliza la fotografía como medio para compartir sus acciones.



Liu Bolin (2010) *Teatro Alla Scala*<sup>1</sup>

Aunque el trabajo de este artista, a diferencia de mi proyecto, responde a una preocupación social y utiliza el cuerpo para hacer una demanda política, considero su obra como un antecedente para el arte del cuerpo y estudiarle me ha ayudado a enriquecer otras formas de utilizar elementos complementarios del performance para compartir un mensaje. En este trabajo busco explorar la idea del cuerpo que responde a un espacio o a una necesidad, a diferencia de muchos performance en los cuales el cuerpo es el actor que hace estallar al espacio, con esto permito insertar a mi cuerpo en un contexto.

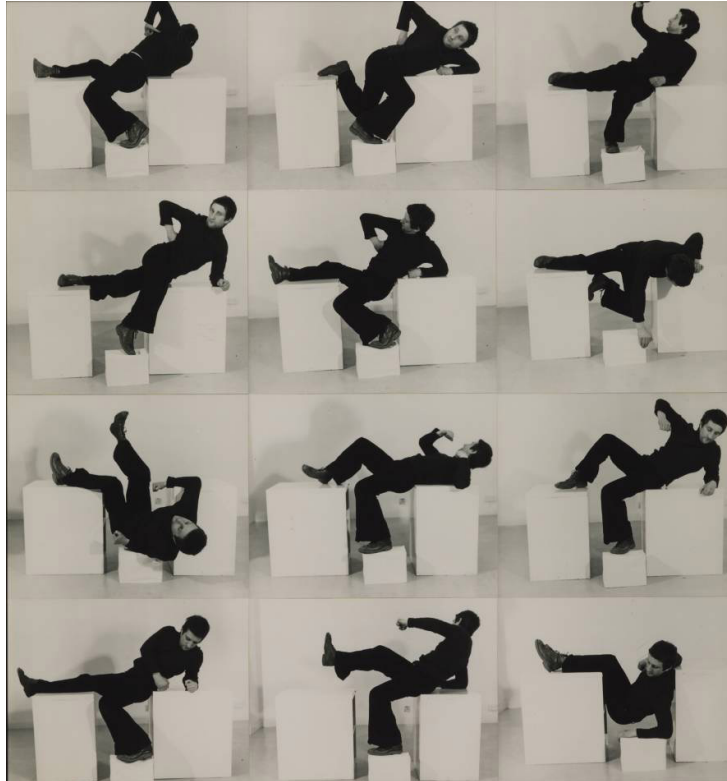
Otros artistas han utilizado su propio cuerpo como arte en el performance, jugando con la noción del artista como sujeto y objeto para producir nuevas formas de hacer arte. A partir de este acercamiento, encontré el proyecto *Pose Work for Plinths* (1970) del artista Bruce McLEAN, para este performance el artista posó para la cámara en distintas posiciones sobre tres cubos blancos que remiten a los soportes utilizados en los espacios de exposición para exhibir esculturas. Poniendo su cuerpo con vida en el lugar de un objeto artístico para después

1

Información e imagen obtenida de la página oficial del artista <https://liubolinstudio.com/fine-arts/#art-77>

exponer y montar las fotografías a modo de obras independientes. Este artista explora la idea de la documentación como una posibilidad de utilizar la fotografía por sí misma como medio escultórico y dejar de verla como un medio que únicamente sirve para plasmar obras efímeras.

1



Bruce McLEAN (1971) *Pose Work for Plinths I*<sup>2</sup>

1 Di con esta información gracias al texto *El Cuerpo del Artista* edición de Tracey Warr; estudio de Amelia Jones (2006), la bibliografía se podrá encontrar en el apartado de referencias.

2 Imagen obtenida del sitio: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mclean-pose-work-for-plinths-i-t03273>

# REGISTROS DE EXPERIMENTACIÓN

















En la siguiente sección del proyecto explicaré la noción del registro y su función en el arte del performance. Después presentaré un escrito que servirá para dar un contexto personal de la obra, hablando desde la experiencia propia.

# EL REGISTRO

El registro es un recurso utilizado por los artistas del performance en donde se utilizan los medios de la fotografía, el video y la grabación para poder inmortalizar obras con especificaciones y de naturaleza efímera, de esta forma, es posible documentar una acción para compartirla. La exploración de la idea de los cuerpos gestuales<sup>1</sup>, en donde se estudia al cuerpo como material a partir del cual se crea la obra, estos gestos producidos a través del cuerpo se constituyen por una duración limitada, en donde otra persona tiene la función de fotografiar las acciones para documentar la obra transitoria. En muchos casos, se puede llegar a confundir el uso del registro como un método que sólo sirve para plasmar la acción, sin embargo, para otros artistas este recurso representa otra forma de materializar las acciones, compartirlas y complementar sus proyectos.

Ana Mendieta, en su serie *Silueta* (1974) registra las huellas que deja en el terreno con su cuerpo, es así como la fotografía tiene un papel fundamental para la extensión de su trabajo.



Ana Mendieta (1976) *Untitled: Silueta series*<sup>2</sup>

Por otro lado, la artista Lorena Wolffer en su obra *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*

<sup>1</sup> Página 70 del texto *El Cuerpo del Artista*/ edición de Tracey Warr; estudio de Amelia Jones (2006), la bibliografía se podrá encontrar en el apartado de referencias.

<sup>2</sup> Imagen obtenida del sitio oficial de la artista <https://www.anamendietaartist.com/work/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36/67f45e26-9b6f-4358-92d8-01f3c4091410-xsyhr-lgr36>

Por otro lado, la artista Lorena Wolffer en su obra *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* utiliza la fotografía para realizar una acción frente a la cámara. Usó su cuerpo como mapa simbólico para documentar la violencia de cincuenta casos registrados; con un plumón quirúrgico, simbolizando un ambiente de morgue, trazó en su piel los lugares donde las víctimas sufrieron golpes, balazos, y cortadas. Al registrarlo, el cúmulo de marcas en su cuerpo se transformaron en una representación de la violencia de género institucionalizada en Ciudad Juárez.



Lorena Wolffer (2002) *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*<sup>1</sup>

Héctor Falcón en realiza una documentación de las alteraciones corporales que ejerce en su cuerpo durante un 49 días, a través del uso de anabólicos y ejercicio transgrede su cuerpo, lo rediseña y modela. El rol de la fotografía en este trabajo cumple la función del registro del proceso, para que después, las imágenes sirvan para publicar el performance en los medios.<sup>2</sup> Muchas veces el performance o las acciones no pueden ser presenciadas al instante por un público, mediante el video, el sonido y o en el caso de este proyecto la fotografía, nos permite trasladarlo a un contexto público para así compartir el trabajo.

1 Imagen obtenida del sitio oficial de la artista <https://lorenawolffer.net/2023/02/24/mientras-dormiamos-el-caso-juarez/>

2 Todas las imágenes encontradas de este performance contenían restricciones de derechos de autor, por lo cual me reservé el uso de ellas. Sin embargo, las imágenes se pueden encontrar en el repositorio del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) <https://muac.unam.mx/exposicion/arte-accion-en-mexico>



Pensando las obras desde el registro, estos artistas han permitido que la fotografía tome un papel importante en el performance. Gran parte del porqué he escogido este recurso como parte de mi obra, es porque considero innecesaria la división entre un soporte y otro. Para este proyecto no existe una línea entre la fotografía y el performance puesto que se complementan el uno al otro, ya que su naturaleza trata de la inmediatez y de localizar lugares específicos en los que muchas veces las personas no pueden presenciar las acciones, he decidido utilizar la fotografía para compartir mi proyecto. Cabe resaltar que mis acciones han sido presenciadas por algunas personas al momento en que las hago. Decidí no usar el recurso del evento para realizarlo, lo que significa que, a diferencia de otros performance, no quise citar personas en una fecha y hora específicas para que lo presenciaran.













# Autobiografía, la relación con mi cuerpo y el contexto

Quise escribir este texto para hablar de mi cuerpo, las siguientes líneas sólo son un complemento para entender el visor con el que he trabajado este proyecto. Cuando revisé el texto de Josefina Alcázar<sup>1</sup> encontré un espacio reflexivo que, mediante el arte y la escritura, nos permite ser conscientes del yo. No hay mejor forma de reconocernos que estudiando las cosas que nos atraviesan como seres, esto es algo que la escuela de arte trata de enseñarte pero muchas veces falla, por lo menos yo no fui capaz de entenderme hasta este punto, ahora que me encuentro frente a la necesidad de respuestas.

Me encuentro ocupada repasando todas las partes de mi cuerpo para ver qué me cuentan. Cuando veo mis pies los veo inclinados hacia adentro, con un arco grande, con mucha fuerza en sus empeines y alguna que otra modificación en sus huesos. Mis rodillas cada vez con más débiles, mientras que mis muslos guardan la flexibilidad que los caracteriza. A mi pecho intentaron esconderlo y vendarlo para impedir su desarrollo. Mis brazos son largos, al igual que mis piernas. Mi espalda tiene la capacidad de estar totalmente recta, aunque a veces prefiera obedecer su línea natural por comodidad.

Con mi cuerpo aprendí a correr, a cargar, a comer y a caminar. Cuando busco una caja de lo más alto de la nevera soy capaz de escalar y estirarme para agarrarla. Cuando mi madre me pide que sostenga las cortinas o cambie un foco porque soy la única que puede mantener el equilibrio. He aprendido a permanecer inmóvil, a hacer de mi cuerpo una plancha de madera que se coloca entre dos tubos que salen desde la pared. He cargado personas y objeto pesados sin dificultad. Honestamente, siempre he sido conocida por tener la cualidad de usar mi cuerpo con facilidad y no sabría qué hacer sin eso.

Por una parte, esta docilidad que me caracteriza me beneficia y me divierte. Tener un cuerpo capaz me ha ayudado a **experimentar la vida desde otras posiciones**. A veces me gusta, a veces me disgusta. Sin embargo, sigo aprendiendo que todas las potencias que pueda explotar de él las decida por mi propio beneficio y no por la misma capacidad que tengo de quedarme inmóvil cuando algo me incomoda o cuando alguien necesita sólo eso de mí.

Puedo llevar mi cuerpo a su límite, puedo expandirme y ampliar sus capacidades.

1

Alcázar, J. (2014). Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad.

\*Las fotografías finales que se presentarán en este capítulo como parte del resultado de la experimentación y de las acciones corporales siguen en proceso y se adjuntarán más adelante.

## Referencias

- Alcázar, J. (2014). Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad. Siglo XXI Editores México. ISO 690
- Aravena et al. (2019) Arte acción en México: registros y residuos. MUAC, UNAM. México.
- Atkins, R. (1990). Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas. Movements, and Buzzwords.
- Deleuze, G., Guattari, P. F., & Pérez, J. V. (2004). Mil mesetas (p. 159). Barcelona: Pre-textos.
- El cuerpo del artista / edición de Tracey Warr ; estudio de Amelia Jones. (2006). Phaidon.
- Foucault, M. (1983). Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión. Siglo xxi.
- Taylor, D., & Fuentes, M. (2011). Estudios avanzados de performance (pp. 7-30). México.
- Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. D. Taylor & M. Fuentes. Estudios avanzados de performance, 7-30.
- Kaprow, A. (2003). Essays on the blurring of art and life: Expanded edition. Univ of California Press.  
ISO 690
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wurm-one-minute-sculptures-p82014>
- <https://juliolantan.wixsite.com/juliolantan/fotografia?lightbox=i0bi7>
- <https://liubolinstudio.com/fine-arts/#art-77>
- [http://stelarc.org/\\_activity-20218.php](http://stelarc.org/_activity-20218.php)
- <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mclean-pose-work-for-plinths-i-t03273>



## Créditos de fotografías de registro

Sergio de la Garza (p. 29-32) Callejón de los Sapos, Puebla, 2024

Mariana Aquino (p.17-18) Atlixco, Puebla, 2024

Mariana Macías (p. 37-39) Ciudad Guzmán, Jalisco, 2024

Narda Serret (p. 20) San Andrés Cholula, Puebla, 2024

Natalia García (p. 18-19-32-33) Atlixco, Puebla, 2024

Édin Ender (p. 39) San Andrés Cholula, Puebla, 2024

Erick Montero (p. 23) Montreal, Canadá, 2022