

ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA
“MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE”

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



**ESTRATEGIAS DE CONSERVACIÓN DE ARTE PERFORMÁTICO:
UNA PRIMERA APROXIMACIÓN DESDE EL PANORAMA DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO**

TRABAJO DE TITULACIÓN QUE PRESENTA
JUAN GERARDO UGALDE SALINAS

PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADO EN RESTAURACIÓN

DIRIGIDO POR:
ANA LIZETH MATA DELGADO

ASESORADO POR:
MTRA. MARÍA JOSEFA ORTEGA ERREGUERENA
MTRO. CLAUDIO HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
MTRA. KARLA PAOLA REBOLLEDO GARCÍA

Agradecimientos.

Quiero agradecer, en primer lugar, a mi familia. A mi madre y a mi padre, María Guillermina Salinas Rosas y Juan Gerardo Ugalde Rosas; a mis hermanos: Xime y Julio Humberto Ugalde Salinas. A mis adoradas, María Guillermina, María Rocío y María Ana, las Ugalde Rosas, y también a mis abuelas, María Cristina Rosas García y María Guillermina Rosas Gonzáles. Sin ninguna de ustedes, nada de esto hubiera sido posible. Yo no sería.

Gracias a mi directora, Ana Lizeth Mata, y a mis asesores, Claudio Hernández Hernández, Josefa Ortega Erreguerena y Karla Paola Rebolledo García, por el tiempo, acompañamiento y apoyo que me han brindado.

Gracias a la ENCRyM, por darme un proceso formativo, mismo que, en uno y otro sentido se ve reflejado en los alcances de este trabajo.

Gracias a todas las personas que han colaborado directamente con este proyecto, así, como está: Hiltrud Schinzel, Mónica Mayer, Falconeris Marimón, Sol Henaro, Felipe Osornio "Lechedevirgen Trimegisto", Daniela de la Torre, Antonio Vega Macotella, Katnira Bello, Lorena Wolffer, Renato Camarillo Duque, Alejandra Lechuga, Ana Elena Mallet y Manuel Solano.

Gracias a mis amigxs, mi respaldo emocional durante el proceso: Guillermo Gómez, Mitzi Falcon, Eduardo Urueta, Alejandra Franco, Imane Farij, Hayate Machach, Daniela Meredíz, Melina Ramírez, Paulina Jaimes, Fredo Macias, Octavio Murillo, Alberto Robles, Hilan Cruz, Angela Pastor y Jesús Frutos.

Gracias al Archivo Pinto Mi Raya, al MUAC-UNAM y al Centro de Documentación Arkheia.

Contenido

Introducción.	1
Performance/arte-acción: conceptos generales, contrastes y conexiones históricas.	9
1.1 Antecedentes: arte contemporáneo y arte conceptual.	9
1.2 <i>Performance</i> .	14
1.3 Performance/arte-acción en el contexto del arte no-objetual en México.	22
Performance y conservación.	41
2.1 Teoría de la Restauración y la Conservación de Arte Contemporáneo en México.	42
2.2 Conservar performance.	45
2.3 Reflexiones sobre la pertinencia y ética de la conservación de performance.	53
Estrategias de conservación de performance.	68
3.1 Remanentes como documentos para la conservación de performance.	70
3.2 Modelos de Toma de Decisiones y consideraciones para conservar performance.	83
3.3 <i>Iteraciones</i> como estrategias de conservación de performance.	96
3.4 Dejar ir: No-conservar para conservar.	119
Disertación. La conservación del arte performático en México.	127
Conclusiones.	169
Bibliografía.	173
Índice Onomástico	179
Glosario	181
Cronología	186
Abreviaturas	192
Tabla de Imágenes	193
Tabla de Ilustraciones	197
Anexos: Entrevistas	198
Entrevista a Mónica Mayer (1954).	198
Entrevista a Karla Rebolledo (1984).	215
Entrevista a Claudio Hernández Hernández (1979).	240
Entrevista a Falconeris Marimón (2001).	246
Entrevista a Sol Henaro (1976).	252
Entrevista a Daniela de la Torre (1997).	273
Entrevista a Felipe Osornio, <i>Lechedevirgen Trimegisto</i> (1991).	285
Entrevista a Antonio Vega Macotella (1980).	314
Entrevista a Katnira Bello (1976).	321
Entrevista a Lorena Wolffer (1971).	341

Introducción.

Actualmente en México, la conservación-restauración atiende al patrimonio cultural desde un enfoque primordialmente material, enfocado en producciones artísticas e históricas que resultan relevantes desde las capacidades de sus características físicas por ser reconocidos como valiosos o destacables. Como consecuencia, nuestras acciones se sustentan en atender las afectaciones físicas de las producciones, bajo el entendido que de esta manera no solo sus materialidades, sino también sus valores, significaciones y usos pueden ser rescatados y resultan potencialmente conservables.

El surgimiento y desarrollo de las producciones contemporáneas ha supuesto la necesidad para los especialistas de la disciplina por comprender que el sentido de las mismas involucra otras formas de plantear la idea de objeto, proceso constitutivo, materialidad, intención, propiedad, autoría, originalidad, duración, calidad o autenticidad. En el arte contemporáneo, estos sentidos se hacen presentes desde una variedad de medios contrapuestos en distintas escalas a los rigores que estipulan tanto a aquello que se conserva-restaura como al proceso de conservar-restaurar.

Por ende, este cambio en los procesos de producción supuso un reto para la conservación, pues ha requerido del desarrollo de otras formas de abordar y conceptualizar a la obra de arte. Esto incide en el proceso directo de intervenir la materialidad y los significados de éstas obras, sobre todo cuando estas ya no están arraigadas a la estructura de una pieza única y tangible.

La presente tesis surge de un proceso de investigación y trabajo encausado en analizar la situación de la performance y el arte-acción como productos conservables dentro del contexto artístico mexicano de la actualidad, contenido este, a su vez, en un periodo global en que las instituciones culturales y el sistema del arte han conformado archivos y colecciones enfocadas o contentivas en arte no-objetual –de carácter efímero e intangible–, para las que tanto laboratorios como especialistas independientes han propuesto estrategias que posibiliten su resguardo, principalmente enfocadas en el despliegue de las obras, ya sea desde su carácter documental hasta la re-ejecución de las

mismas, aspectos que en mayor o menor medida han generado controversia al problematizar el respeto a su intencionalidad, entendida esta en su impronta procesual, documental y contextual.

El desarrollo de este trabajo resulta un primer abordaje teórico sobre las artes performativas desde la perspectiva de la conservación en México, por lo que este trabajo tiene que entenderse como un primer acercamiento, y pretende responder a la siguiente **hipótesis**: La conservación-restauración de arte contemporáneo se debe ejercer con conciencia en el porqué y el cómo conservar, al tomar en cuenta que la sensibilidad y la creatividad pueden ser necesarias para abordar al arte desde su inmaterialidad.

Para dar respuesta a dicho planteamiento, se ha establecido un **objetivo general**, con el fin de guiar la investigación: Analizar estrategias específicas elaboradas por investigadores extranjeros para su posible aplicación en la conservación de performance y arte-acción en México.

Del mismo modo, se han planteado **objetivos particulares**, con el fin de atender a puntos concretos del proyecto:

- Reflexionar desde la teoría especializada por qué es importante conservar performance y arte-acción, al considerar sus implicaciones en las intenciones de las obras y las formas en que éstas se pueden conservar.
- Problematizar el panorama de la *performance* y el arte acción en México a partir de la elaboración de entrevistas con artistas y especialistas de distintas disciplinas, con el fin de obtener testimonios que respalden el desarrollo y aplicación de estrategias de conservación específicas.

Se optó por definir el desarrollo de la investigación a partir del análisis de recursos relacionados directa o indirectamente con la conservación, generados principalmente en el extranjero en función a las necesidades de producciones performáticas de otras latitudes, además de textos de restauración de arte contemporáneo, concretamente, estudios enfocados en el arte efímero. Este abordaje no solo dio pauta a reconocer una escasez casi total de trabajos en la materia, sino también orilló a que los productos del presente texto estuvieran, más que enfocados en la aplicación o puesta a prueba de

metodologías, en el reconocimiento y relación de los trabajos existentes, así como su enfoque en las producciones del contexto mexicano.

Ante una falta de testimonios en la escena mexicana sobre la conservación de este tipo de producciones, se consideró que una primera aportación del trabajo sería la **recopilación de testimonios**, para lo cual se seleccionó un grupo de 10 personas relacionadas a la performance mexicana, entre artistas e investigadores, de distinta edad, contexto o trayectoria, mismas a las que se entrevistó. A partir de sus opiniones, se contrastó la información reunida durante la investigación y se apuntó hacia el reconocimiento de las principales problemáticas y necesidades de la performance en México.

Durante el desarrollo de la investigación se determinó que el alcance del trabajo resultaba más adecuado como una labor revisitoria y de reflexión, en tanto que en la bibliografía es perceptible una variedad de términos que se contraponen y conviven conceptualmente, sin referirse mutuamente ni tampoco aclarar sus diferencias o implicaciones, además de no resultar familiares dentro del vocabulario de la Conservación.

Por tanto, se consideró que un segundo derivado del proyecto sería la producción de tres materiales de consulta: un *Inventario de nominaciones y conceptos iterantes del arte performático*; una **Cronología** que vinculará tanto acontecimientos relevantes de las artes performáticas, como de la conservación; y un **Glosario**, enfocado en la recopilación y definición de 47 conceptos que se han considerado relevantes para el desarrollo de la investigación en el tema, dentro de los cuales se incluyó el concepto de **remanente**, mismo que se considera un tercer producto del texto, pues conjunta las distintas formas de objetualización del arte no-objetual, los registros y los residuos, haciendo más próxima y accesible su comprensión como documentos.

En menor medida, vale la pena mencionar que el trabajo da continuidad a las aportaciones de Sol Henaro sobre el rescate de los autores de la documentación audiovisual, para lo cual se tomaron como referencia principal las consideraciones hechas por el equipo curatorial y museográfico del MUAC-UNAM para la exposición *Arte-acción*

en México. *Registros y residuos* (2019). A partir de ello, fue posible problematizar una cuestión de autoría compartida en buena parte de la documentación.

Imagen/Ilustración y numeración. Nombre de la persona autora del registro documental. Nombre de la artista de la performance. *Nombre de la acción performática.* Descripción o comentarios sobre la pieza, lugar y año de realización. Referencia a la procedencia del material.

Ilustración 1. Esquema general de la estructura de las notas de pie de este trabajo. Basado en la propuesta del equipo curatorial de la exposición *Arte-acción en México: Registros y Residuos*, del MUAC-UNAM (2019).

Con respecto a la estructura del documento, éste se desarrolla de forma deductiva a lo largo de tres capítulos principales, subdivididos a su vez en función a la temática o cuestión a tratar, con el fin de esquematizar de mejor manera la información y procurar una mejor comprensión de la misma.

El **primer capítulo**, *Performance/arte-acción: conceptos generales, contrastes y conexiones históricas*, está compuesto por tres secciones, y se aboca en presentar la información producto de la investigación documental, concerniente a los conceptos generales que se abordan a lo largo del trabajo. Al iniciar, en *Antecedentes: arte contemporáneo y arte conceptual*, se pretende estructurar una definición de *arte contemporáneo*, se considera, de forma breve, su desarrollo histórico, las características que le distinguen de otro tipo de producciones artísticas, las problemáticas que se han identificado en el término y su relación con el *arte conceptual*.

A continuación, en *Performance*, se abordan el desarrollo progresivo en el tiempo de las artes corporales, su asociación al término *performance*, y la proximidad que tienen con los planteamientos como *time-based media* o *arte no-objetual*. Del mismo modo, en este punto se ha buscado comenzar a problematizar al término desde el contexto nacional, al exponer que no resulta un concepto totalmente aceptado en territorios hispanohablantes.

Posteriormente, en *Performance/arte-acción en el contexto del arte no-objetual en México*, se presentan el surgimiento en el contexto mexicano de las acciones como propuestas artísticas, y se discute la naturaleza de las mismas relacionada al contexto

nacional, desde sus inicios a la actualidad. De igual modo, se plantean a profundidad las problemáticas del término, al referir a partir de ello también a conceptos como *arte-acción*.

El **segundo capítulo**, *Performance y conservación*, se divide en tres secciones y atiende a analizar la posibilidad de conservar a la performance desde los recursos y teorías propias de la disciplina. Al comenzar, en *La teoría de la restauración y la conservación de arte contemporáneo en México*, se procura la definición de los conceptos de *conservación* y *restauración* desde la perspectiva nacional, y se define a su vez la idea de *conservación de arte contemporáneo*. Del mismo modo, se procura revisar la presencia de estas producciones en los principales espacios de trabajo e investigación de la restauración, y se problematiza la dificultad de su protección desde el ámbito legislativo.

En *Conservar performance*, el trabajo se enfoca en describir la asociación de la performance a espacios institucionales como el archivo y el museo, y las consecuencias que tiene esto y su crecimiento en el mercado en una preocupación por conservarle, con un énfasis en las derivantes materiales de la práctica, sus particularidades y la complejización que ello supone a un estudio integral del arte efímero.

Como cierre del capítulo, en *Reflexiones sobre la pertinencia y ética de la conservación de performance*, se problematizan las implicaciones éticas de su conservación, y la visión de distintos teóricos y autores sobre los conceptos asociados a su ontología, y sobre las implicaciones de entender a la performance desde nuestra práctica.

Finalmente, en el **tercer capítulo**, *Estrategias de conservación de performance*, se describen los alcances de las Estrategias de Conservación de Performance, establecidos por la disciplina con respecto al tema, desde distintas latitudes y contextos.

Primeramente, en *Remanentes como documentos para la conservación de performance*, se optó por desglosar las implicaciones de establecer a los objetos como material de conservación de las artes performáticas, así como sus implicaciones dentro de sistemas archivísticos.

Posteriormente, en *Modelos de Toma de Decisiones y consideraciones para conservar performance*, se determinaron las estructuras metodológicas que dan pauta a

entender la conservación de artes performáticas dentro del espectro de las producciones contemporáneas, se analizan también las implicaciones que la subjetividad del restaurador debe tener en la planeación de sus tratamientos y aproximaciones a las obras de ésta índole.

En *Iteraciones como estrategias de conservación de performance*, se revisa a profundidad la idea de mantener en el presente obras performáticas del pasado, y se señalan distintas formas de abordaje de las remanencias, que tienen como consecuencia la re-ejecución de las obras en distintos grados.

Por su parte, en *Dejar ir: No-conservar para conservar*, se atiende a la posibilidad de la desaparición de las obras para respetar sus intencionalidades y significados, bajo el entendido de que está decisión forma parte de un proceso de conservación

Finalmente, en *Disertación. La conservación del arte performático en México*, se han analizado sus resultados y se han contrastado los datos de investigación con la visión de artistas y especialistas diversos, vinculados a la escena nacional, con quienes, bajo el planteamiento de este trabajo como un primer acercamiento, ha sido posible conformar un panorama crítico y diverso de la situación particular del arte performático en México.

Para testimoniar las perspectivas de estos especialistas –que han sido considerados en función a su proximidad con disciplinas como el arte, la curaduría, la archivística, la historia del arte o la conservación– se ha optado por el recurso de la realización de entrevistas, mismas que han sido transcritas e incluidas en este trabajo en la sección de anexos, al final del documento.

La tesis concluye con un apartado de conclusiones, en la cual se exponen los alcances de la misma, se diserta si la hipótesis se ha comprobado y si los objetivos se han cumplido. También se ahonda en una reflexión acerca de la importancia de este tipo de investigaciones y la importancia de nuestro involucramiento con este tipo de obras.

Finalmente, y previo a dar comienzo al desarrollo de esta tesis, considero importante también aclarar ciertos puntos relacionados con la forma en que este trabajo enuncia y describe, puesto que, ante todo, si la intención de este documento es comunicar, transferir y defender un punto de vista, el cómo, el por qué y el desde dónde cobran suma importancia, en tanto que se enuncia mi forma de pensar como autor de

este trabajo; pero también, se hacen evidentes las estructuras y las comunidades que integran el espectro de la performance/arte acción en este país.

Al ver la atención que la palabra performance, como anglicismo, ha tenido por el cómo ha de ser nombrada, si en su lengua de origen carece de género, he encontrado forzoso aclarar mi inclinación por nombrar a *la* performance desde el artículo femenino en la lengua española. Si bien, percibo que el uso de artículos masculinos y femeninos para nombrarle resulta prácticamente indistinto y depende en la medida de cuestiones personales o de territorio; yo, en la medida de las posibilidades de la redacción, he intentado por referir a ella sin hacer uso de estos; de ser necesario, he optado por referirla mediante artículos femeninos, esto como un mero gesto, desde mis disidencias, por oponerme a la preponderancia de que la estructura patriarcal delimita el lenguaje neutral a las formas de enunciación en masculino. En este sentido, también debo aclarar que no he optado por referirle desde la neutralidad de los artículos *le* o *lx*, pues si bien la *performatividad*¹ sí se hace explícita en los comportamientos sexuales de las personas, la performance como actividad artística no es un referente sexuado *per se*, y no quisiera complejizar este texto más de lo necesario.

En relación con lo anterior, también quiero aclarar que, de manera general, he procurado que la redacción de este documento sea incluyente con la diversidad sexual, más aún en reconocimiento de que a lo largo del texto llego a nombrar artistas mujeres y del espectro no-binario. Para ello, y a pesar de las posturas tan divididas en la Academia, he recurrido al lenguaje incluyente, esencialmente al artículo *lx*, para expresar tal condición. Me gustaría poner en consideración la adscripción de este tipo de formas de enunciación, al citar a la lingüista Yasnaya Aguilar:

El cambio que implica el llamado “lenguaje incluyente” es gramaticalmente pequeño, pero ideológicamente radical: estos morfemas politizados se revelan

¹ Para más información sobre performatividad, consultar la página 71, donde se define lo *performativo*.

como mecanismos para discutir una exclusión más bien estructural dentro del patriarcado².

Por otro lado, en lo que refiere al formato de la tesis, debo mencionar que se ha considerado importante señalar tanto al contexto geográfico como la temporalidad de lxs autores que refiero. Para ello, se ha optado por incluir un **Índice Onomástico** al final del texto.

En lo concerniente a los recursos de ilustración del texto, se consideró necesario, dada la naturaleza de la performance, implementar vías que ampliaran las posibilidades ilustrarla sin recurrir en concreto a la fotografía, por lo que se optó por referir a material audiovisual recuperado de diversos espacios de internet mediante la integración de códigos QR.

Las citas textuales contenidas en el trabajo han sido transcritas en su idioma original, con el fin de brindar a lxs lectores la oportunidad de leer la fuente primaria en su idioma original. Del mismo modo, también he incluido una traducción al español de las mismas, que puede encontrarse en los pies de página, posterior a los datos de citación.

² Yasnaya Aguilar, “El ‘lenguaje incluyente’ más allá del español”, *Este país*, 8 de septiembre del 2021, acceso el 30 de diciembre de 2022, <https://estepais.com/home-slider/el-lengua-incluyente-mas-alla-del-espanol/>

Capítulo 1.

Performance/arte-acción: conceptos generales, contrastes y conexiones históricas.

Este capítulo tiene como finalidad contextualizar la problemática del presente trabajo, mediante una revisión, parcialmente historiográfica, del desarrollo ontológico y práctico de la *performance* y el arte-acción, y el advenimiento de su proliferación en México.

En las siguientes páginas se describirá, de manera general, el concepto de arte y su devenir en las prácticas contemporáneas. Del mismo modo, se revisarán las ideas básicas sobre *performance* y sus directrices prácticas. Para ello, se toman como referencia tanto sus ideologías fundacionales como su narrativa histórica, a partir de un recuento de sus orígenes y evolución, en el que se exaltan las cuestiones propias del trabajo corporal, procesual y no-objetual.

Posteriormente, el análisis será aterrizado al desarrollo de la práctica dentro del contexto mexicano, sus antecedentes propios y las particularidades técnicas y contextuales de la misma desde sus orígenes hasta la actualidad. Se pondrá en revisión la discusión terminológica entre *performance* y arte-acción, propia de las periferias decoloniales hispánicas.

1.1 Antecedentes: arte contemporáneo y arte conceptual.

A finales del siglo XIX, el desarrollo del modernismo había transitado la pintura de un ejercicio de representación fiel de la realidad a un ejercicio de representación central, que dio cabida a que el tema a tratar en el arte ya no fuera necesariamente la representación tradicional definida por Giorgio Vasari, sino la representación misma del arte³. Este nuevo panorama dio entrada a las primeras expresiones vanguardistas, como el futurismo, el movimiento Dadá o el surrealismo, que si bien, durante un tiempo fueron desterradas del relato oficial del arte, relato propiamente establecido a partir del siglo

³ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte* (Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2003), 29-33.

XVIII, terminaron por integrarse al contexto artístico, un contexto que marcó una diferencia significativa con todos los productos artísticos concebidos previamente.

Arthur Danto considera que un segundo gran cambio en el entendimiento del arte se dio para principios de la década de los sesenta, en 1962, con el marco final del movimiento expresionista abstracto. Hasta entonces, corrientes que van desde el *action painting*, el *color field painting*, el arte povera o el conceptualismo se desarrollaron rápidamente. Éstas producciones ya habían demostrado que el arte no estaba reducido necesariamente a un objeto residual palpable, que la experiencia de creación podía considerarse parte de la obra –o la obra misma– y que cualquier cosa podía ser considerada como tal. No obstante, no es sino hasta la década de los setenta y ochenta que la necesidad de diferenciar a la obra de arte como obra de arte contemporánea no se hizo visible ⁴.

Giorgio Agambem caracterizó la contemporaneidad como “una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a su vez, toma distancia”⁵. Considero que esta concepción resulta de ayuda para concebir el término “contemporáneo” en el arte, al referir a una condición múltiple y expansiva del tiempo, que se introduce en el circuito artístico desde las décadas ya mencionadas, y que expresamente delimita un grupo de tendencias dentro de una categoría: *arte contemporáneo*, a fin de nombrar tanto el arte del momento como el que es simultáneo al momento. Algo que Danto concibe como una condición o periodo en el que todo se permite⁶.

Para el historiador de arte Terry Smith, el concepto involucra una red o cultura de importancia local e internacional, caracterizada por la producción y distribución de productos carentes de estilo o tendencia específico, aspecto que posibilita la inserción de propuestas que previamente resultarían inaceptables material o conceptualmente⁷.

⁴ *Ibíd.*, 35-39.

⁵ Giorgio Agambem, *¿Qué es lo contemporáneo?*, trad. Verónica Nájera (Venecia: Facultad de Artes y Diseño de Venecia, 2008), s.p.

⁶ Danto, *Después del fin del arte*, 34-35.

⁷ Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Hugo Salas (trad.) (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012), 300-307.

Autores como Jean-Luc Nancy, filósofo, han señalado el problema terminológico que suscita la acepción “arte contemporáneo”:

[...] en la historia contemporánea del arte sucede que las categorías que califican al arte, o al menos a un cierto número de prácticas artísticas, [...], están sometidas a desplazamientos y transformaciones tales que la palabra ‘arte’ pierde la posibilidad de ser especificada, y, por el contrario gana una especificación exclusivamente histórica o más bien de ruptura con la historia⁸.

Pamela Lee, por otro lado, concibe el problema bajo el concepto de “síndrome del blanco móvil”:

At what point does a stack of press releases turn into something like a proper reception history? How do you write about a contemporary artist whose work shifts radically in mid-stream? And what does one do when the topics that seemed so pressing and so critical just a few short art-world seasons back lose that sense of urgency? The is, then, a paradoxical way we might characterize the problem: contemporary art history is premature because it is always in a perpetual state of becoming, one that alternates endlessly between novelty and critical (as well as commercial) exhaustion⁹.

Para mí, esta amplitud del término *arte*, independientemente de sus problemáticas, sí refiere a una ruptura conceptual e histórica del concepto occidental del mismo, pero también considero que dota al concepto de un sentido mucho más diverso, y, al mismo tiempo, más común y cercano a los espectadores. Es decir, que ésta acepción traslada al acontecimiento artístico a un espacio más accesible para la expectación y la

⁸ Jean Luc Nancy, *El arte hoy* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014), 22.

⁹ Hal Foster, "Contemporary Extracts". *E-flux Journal*, n° 12, 2010, acceso el 25 de abril de 2021, <https://www.e-flux.com/journal/12/61333/contemporary-extracts/>

¿En qué momento una pila de comunicados de prensa se convierte en algo así como un historial de recepción adecuado? ¿Cómo escribes sobre un artista contemporáneo cuyo trabajo cambia radicalmente a medio camino? Y ¿Qué hace uno cuando los temas que parecían tan apremiantes y críticos hace solo unas pocas temporadas en el mundo del arte pierden ese sentido de urgencia? Hay, entonces, una manera paradójica de caracterizar el problema: la historia del arte contemporáneo es prematura porque siempre está en un perpetuo estado de transformación, que alterna sin cesar entre la novedad y el agotamiento crítico (así como comercial). [Traducción del autor]

vivencia, aunque tal vez no necesariamente en términos de sentido o significación. Al ser que el arte ya no está sujeto a obras en medios concretos y estructuras predefinidas, es posible experimentar el arte desde el desbordamiento de sus límites, ya sea a partir de la institución o el proyecto independiente, espacios privados y públicos, físicos o virtuales, desde la participación activa o el anonimato, en distintos periodos de tiempo.

Este desbordamiento no resulta un sinsentido de propuestas, sino que podría también encontrarse encausado, no hacía algo específico, pues creo por el contrario que es un fenómeno que se contrapone a que se le defina, sino a atender un cuestionamiento de su ontología, desde una plurivalencia de sentidos, significaciones y *gestos*, estos últimos entendidos desde la visión de Nancy, cómo un “dinamismo sensible” y como un señalamiento hacía el afuera de la obra¹⁰.

Al rescatar más las ideas del filósofo francés, el señalamiento hacía el afuera de la obra encausa también al arte contemporáneo, si bien no de manera definitoria, hacía un enraizamiento de la obra de arte en el posicionamiento político y la intención testimonial¹¹, aspectos que se reconocen en la producción artística “tradicional”, aunque ahí podrían entenderse más como “compromisos artísticos”, y que hoy dotan *de facto* a las propuestas de una marcada impronta documental.

Al carácter documental le relacionaría con una constante referencial y apropiatoria, que refiere al contexto inmediato de las obras de arte, algo que determina la proximidad y la posibilidad de diálogo entre el espectador y las obras. Igualmente, también son recurrentes los recursos de la referencia y la apropiación para establecer narrativas y conexiones entre obras de uno o varios artistas, contemporáneos o no, valiéndose para ello del uso de símbolos directa o indirectamente alusivos, asociados al arte conceptual o conceptualismo, que pueden dirigir estas conexiones al entramado de diálogos, y a su vez de dar continuidad o vigencia a discursos propios o ajenos.

Lucy R. Lippard define como arte conceptual a los trabajos gestados principalmente entre los años 1966 y 1971, en los que la idea es primordial y la forma

¹⁰ Jean Luc Nancy, *El arte hoy*, 31-34.

¹¹ *Ibíd.*, 28-30.

material es secundaria. Del mismo modo, describe estas producciones como livianas, efímeras, baratas, sobrias y desmaterializadas, basadas en estrategias para derrocar el *establishment* artístico desde recursos propios de la cultura popular y política¹². Categorías a su vez asociadas a este tipo de arte, a su vez inserto en el arte contemporáneo, pueden ser las instalaciones, los videos, el *mixed-media*, o las *performances*.

También, me parece que el rasgo conceptual en este tipo de obras tiene una estrecha relación con la territorialidad de las mismas, fuertemente demarcada en la producción artística contemporánea, que se denota expresamente en este trabajo, al concentrarse en las producciones performáticas en México, donde, desde la conquista en 1519, la imposición de formas de arte europeo orilló a entender el producto artístico colonial/virreinal, y, eventualmente, mexicano, como derivativo y secundario¹³. Esto, desde los estudios de la historia del arte y la antropología, se ha corregido, y que desde las obras de arte se atiende desde la resonancia que éstas tienen de sus entornos.

La territorialidad parte de distintos niveles de categorización del territorio – global, regional y local–, en función de las cuales, como ha sido descrito ya por varios autores, es posible comprender las relaciones establecidas por los grupos humanos con el territorio a partir de prácticas de dominio (económico-cultural) y apropiación (simbólico-cultural)¹⁴, y a su vez, puede facilitar entender las configuraciones conceptuales del objeto cultural (en este caso artístico) desde lo material, lo funcional o lo simbólico.

¹² Lucy R. Lippard, *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1997), VIII-X.

¹³ Para más información, pueden consultar:

Luisa Elena Alcalá, “La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas”, en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.) (Madrid: El visó, Fomento Cultural Banamex, 2014), 15-68.

¹⁴ Para profundizar en el tema, se puede consultar:

Rogério Haesbaert, *El mito de la desterritorialización. Del “fin de los territorios” a la multiterritorialidad* (México: Siglo XXI, 2011).

Claire Parnet, *El Abecedario de Gilles Deleuze*, (Francia: Canal Arté, ed. Por Vidéo Editions Montparnasse, 1988-1996), entrevista. Transcripción disponible en: <http://imperceptibledeleuze.blogspot.com/search/label/El%20Abecedario>

1.2 Performance.

Al hablar en concreto de *performance*, resulta importante comenzar por decir que, en su origen anglosajón, refiere tanto a la acción de representar frente a un público, como al desarrollo o el rendimiento de alguien (o algo) al ejecutar una acción¹⁵. Deriva del inglés medieval *parfourmance*, derivado a su vez del normando *parfurmer*, cuyo significado es “realizar una acción”¹⁶. Según la teórica americana Diana Taylor, puede referir a una amplia variedad de comportamientos y prácticas asociadas con el cuerpo, que se manifiestan de forma reiterada en un espacio y tiempo determinados, y cuyos propósitos están asociados a conductas de profunda carga política, que van desde determinadas formas de espectáculo hasta actuares pensados desde la resistencia, protesta o subversión¹⁷.

Tal y como lo menciona Taylor, el término es conflictivo en sí mismo, pues con el paso del tiempo ha adquirido diversas connotaciones, por las cuales se ha hecho una palabra “abarcadora, indefinida y aparentemente contradictoria”¹⁸.

Dentro de dicha variedad de comportamientos se encuentra lo que puntualmente se conoce como arte de *performance*, *performance art*, o simplemente *performance*, que, de forma general, puede entenderse como un conjunto de prácticas de naturaleza heterogénea, primordialmente inmediata y efímera, expuestas de forma directa o mediada, basadas en el hacer de lxs artistas y en el actuar de su cuerpo en relación con el espacio y el público.

La artista mexicana Maris Bustamante considera que su surgimiento y desarrollo durante el siglo XX es producto de una necesidad por cuestionar la naturaleza y permanencia del arte. Propone que la misma subyace no solamente en la producción material que la tradición histórica ha mantenido fuertemente influenciada por la ideología y estética del renacimiento, sino que se manifiesta también en acciones

¹⁵ *Oxford Online Dictionary*, s.v. “Performance”, acceso el 1 de mayo del 2021, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/performance>

¹⁶ *The American Heritage Dictionary*, ed. 1979

¹⁷ Diana Taylor, *Performance* (Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015), 9-17

¹⁸ *Ibíd.*, 9

efímeras, de carácter cotidiano o simbólico, fundamentadas en la proyección de la realidad, carentes de un sentido de espectáculo y desvinculadas de la ficción del drama o la teatralidad¹⁹.

La idea de un arte fundamentado en la acción, deslindado de una naturaleza tangible y estable, existe ya desde 1909, con la promulgación de los manifiestos futuristas del poeta Filippo Tomasso Marinetti a través del diario *Le Figaro* en París, aunque se considera que un momento fundacional fueron las provocaciones de Henri Toulouse-Lautrec en 1898, captadas por su amigo el corredor de arte Maurice Joyant en una serie de fotografías defecando en la playa de Le Crotoy, mismas que después fueron expuestas. RoseLee Goldberg también señala las acciones realizadas por el Cabaret Voltaire— perteneciente al movimiento dadaísta— o las exploraciones espaciales de Werner Siedhoff, artista relacionado con la Bauhaus, además de numerosos escenarios surrealistas, dentro de los que destacan las representaciones de Guillaume Apollinaire y Jean Cocteau²⁰.



Imagen 1. Maurice Joyant (registro de la acción). Henri Toulouse Lautrec defecando en la playa de Le Crotoy, Francia, 1898. Fotografía tomada de: Iconic Photos [blog] (www.iconicphotos.wordpress.com).

¹⁹ Maris Bustamante, “Formas Pías’: Cartografías incompletas en la obra de Juan Acha”, acceso el 1 de mayo del 2021, <https://post.moma.org/formas-pias-cartografias-incompletas-en-la-obra-de-juan-acha/>

²⁰ RoseLee Goldberg, *Performance Art, desde el futurismo hasta el presente*, Hugo Mariani (trad.) (Barcelona: Ediciones Destino, 1996), 11, 55-63, 78-81, 104-106.

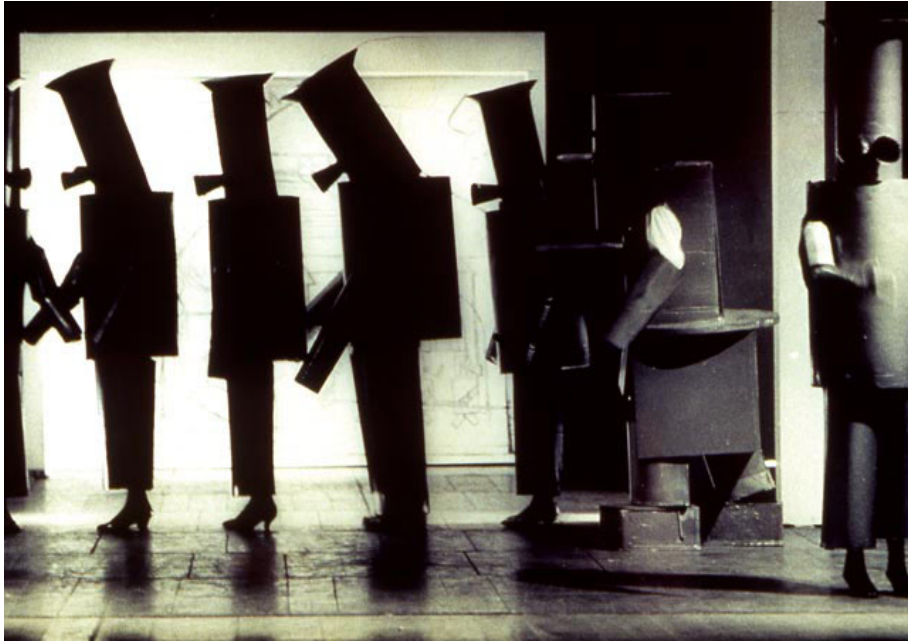


Imagen 2. Autor desconocido. Una de las *seratas futuristas* de Fabio Mauri, realizadas entre los años 1909 y 1930, como parte del movimiento futurista italiano. Fotografía tomada del sitio sobre el artista (www.fabiomauri.com).

En Estados Unidos, las experimentaciones de John Cage en el ámbito de la música sirvieron de punto de partida para el desarrollo de las acciones como arte. Sus teorías sobre la composición, libres de esquemas musicales convencionales, modificaron la experiencia musical en vivo. Su influencia del budismo zen y la incorporación del ruido como elemento sonoro de sus *events* (eventos), fueron aportaciones en los cursos que impartió entre 1958 y 1960 a los miembros del movimiento *Fluxus*²¹.

El Fluxus fue un movimiento literario-experimental surgido en 1961 por el artista George Maciunas, basado en actitudes burlonas hacia la cultura seria y el concepto de arte basado en valores autónomos, autoritarios o virtuosos. Se caracterizó por abrirse a la conjugación de las artes, en pos de un arte más diverso, simple y cercano a vida. Algunos artistas pioneros en el movimiento son La Monte Young, George Brecht, Yoko Ono, Dick Higgins y Nam June Paik²².

²¹ Juan Albarrán, *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas y problemas* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2019), 42.

²² Nicolas Feuillie (ed.), *Fluxus Dixit. Une anthologie*, (París: Les Presses du Réel, 2002).



Imagen 3. Minoru Nizuma (registro de la acción). Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964/65. Fotografía tomada de: MoMA Learning (www.moma.org).

La aparición del *happening* a finales de los años 50 de mano del entonces pintor Allan Kaprow, sentó la base de un nuevo formato artístico. *18 happenings in 6 parts*²³ es considerado el momento fundacional. Respecto a ello, en 1961, Kaprow señaló:

Happenings are events that, put simply, happen [...]. In contrast to other arts of the past, they have no structured beginning, middle or end. Their form is open-ended and fluid; nothing obvious is sought and therefore nothing is won, except the certainty of a number of occurrences to which we are more than normally attentive. They exist for a single performance, or only a few, and are gone forever as new ones take their places²⁴.

²³ Realizado en 1958, aunque hay personas que consideran que *A play called fire* (1958) fue en realidad el primer happening.

²⁴ Allan Kaprow, "Happenings in the New York Scene", en *Essays on the blurring of art and life*, Jeff Kelley (ed.) (Londres: University of California Press, 1993), 16-17.

Los *happenings* son eventos que, en pocas palabras, ocurren [...]. En contraste con las artes del pasado no tienen principio, mitad o final estructurados. Su forma es abierta y fluida; no se persigue ningún objetivo obvio, y, en consecuencia, nada se obtiene de ellos salvo la seguridad de haber presenciado cierto número de sucesos con una atención mayor de la habitual. Su existencia se



Imagen 4. Fred W. Mcdarrah (registro de las acciones). Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 parts*, 1958, Reuben Gallery, Nueva York. Fotografías tomadas de Psychedelic Sangha (www.psychedelicsangha.org).

limita a una actuación única o solo unas pocas, luego desaparece para siempre y es substituida por otros. [Traducción del autor]

Juan Albarrán²⁵ sitúa la década de 1970 como el momento en que el sistema del arte acuñó el concepto de performance, y el término fue empleado para referir de forma general a las artes efímeras relacionadas con el uso primordial del cuerpo²⁶. Este aspecto resulta de interés para el trabajo, pues desde su apropiación en la década mencionada ha surgido un debate irresoluble, en el que grupos de procedencia y prácticas diversas han cuestionado la posición inamovible del término, al ser un concepto no solo desvirtúa los sentidos y propósitos de su trabajo, sino también ejerce y representa una intención de dominio desde el sistema de arte occidental (particularmente anglosajón). Retomaré este punto más adelante.

Con propuestas como las del espacio alternativo *The Kitchen*, en Nueva York, la revista *High Performance* (1978-1997), el encuentro *I AM (International Artist Meeting)* en la Galería Remont (Varsovia), o la publicación en 1979 del libro *Performance art*, escrito por RoseLee Goldberg, el término performance comenzó a volverse recurrente para referir a dicho tipo de manifestaciones²⁷.

Para la artista Esther Ferrer, la performance es:

[...] el arte del tiempo, el espacio y la presencia [...], porque exige una presencia, una presencia, la mía, la de los otros, aunque no es imperativo. Hay un tiempo, el de la obra, tal como tú la estructuras, pero está también el tiempo psicológico, está el tiempo de los otros, es un conjunto de tiempos. Y hay un espacio en que las cosas se dan, y las cosas funcionan²⁸.

Por su carácter directo y el uso del cuerpo como material expresivo, la performance es bien conocida por desarrollarse en vivo y en conjunto con participantes de un público, lo que promueve la creación colectiva y un desafío al formalismo que defendía la autonomía de la obra de arte. No obstante, un aspecto que pluraliza su producción y

²⁵ España, s.a.

²⁶ Albarrán, *Performance y arte contemporáneo*, 17.

²⁷ *Ibid.*, 18-19.

²⁸ CENDEAC, “Esther Ferrer/Performance” (Murcia: CENDEAC, 16 de marzo de 2016), vídeo en *YouTube*, acceso el 6 de mayo de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=6OxhkJVhXIU>

enriquece su naturaleza es la existencia de obras hechas *ex profeso* para ser mediadas a partir de fotografía y video, que, si bien han sido recursos retomados por el espectador para la documentación *in situ* y un proceso externo al desarrollo de la pieza, pueden ser elementos planificados como parte integral de la obra²⁹.

El hecho de estructurar un arte fundamentado en la exhibición o mediación del cuerpo lxs artistas ha resultado no solo en la diversificación de las propuestas, sino que también en un espacio de la práctica artística que evidencia juegos de poder establecidos a partir de la raza y el género, y todo un amplio vocabulario de arte disidente, profundamente asociado al activismo.

La presencia del cuerpo de lxs artistas como eje central de la performance ha posibilitado desde la década de 1960 la reivindicación del acto corporal como un medio de creación. Se considera que su surgimiento en el contexto occidental se sitúa en pleno apogeo de utopías políticas y lucha por las libertades, las acciones artísticas se entrelazaron primordialmente a causas de índole diversa, exaltadas por el carácter interseccional de la corporalidad, presente en la sexualidad, género, raza, clase o condición del/la artista-sujeto³⁰. Así bien, ha sido a partir de estas condiciones que las acciones ejecutadas han establecido diálogos y planteamientos diversos, que señalan y problematizan aspectos sociales, políticos y artísticos varios. Hay que destacar que una constante en el desarrollo de estas producciones ha sido la voluntad por superar las formas establecidas de producción artística e histórica, y las legitimidades institucionales todavía vigentes.

En 1981, el teórico peruano Juan Acha propuso la inserción de las acciones corporales dentro de los *no-objetualismos*, una categoría establecida en el sistema del arte abocada a resaltar la existencia de aquellas manifestaciones propias de la contracultura y la decolonialidad³¹, como los *ready-mades*, o las ambientaciones, que se

²⁹ Philip Auslander, *Reactivations: essays on performance and its documentation* (EUA, University of Michigan Press, 2021), 24.

³⁰ Albarrán, *Performance y arte contemporáneo*, 61-62.

³¹ La decolonialidad puede entenderse como una forma de pensamiento que cuestiona y problematiza las relaciones de poder que emergen desde Europa, y que se fundamentan en su

oponían desde la década de 1960 a la concepción del producto artístico como un objeto material, tangible o estético. Inclusiones de este tipo también se dieron a partir de 1999, con términos como *time-based media*, que engloba a obras de diferentes medios cuya característica común es el énfasis en la duración como unidad de medición³², o *variable media*, que refiere a trabajos cuya materialidad no resulta determinante en la proyección y mediación de los valores y comportamiento de las obras³³.

Smith reconoce al arte descolonizante como una gran categoría dentro del arte contemporáneo. Producidas en escenas ajenas al “primer” mundo, estas obras responden a discursos anticapitalistas, anticoloniales y de crítica poscolonial, que se caracterizan por retomar imaginerías locales, hacer uso de la hibridación o la experimentación y recurrir a discursos fuera de ideologías centralistas³⁴.

El planteamiento de la performance como una práctica no-objetual, entendida desde una perspectiva decolonial, enfatiza el hecho de que aunque el desarrollo inicial de dicho movimiento se dio de forma similar tanto en Europa occidental como en América, en un circuito principalmente periférico a las instituciones artísticas regentes —como es el caso de museos o galerías—. En el caso de los países hispanoamericanos permitió junto a otras disciplinas establecer discursos que no solo cuestionaran la materialidad artística o su valor comercial, sino problematizar las estructuras sistemáticas del medio, que, en palabras de Acha, “daban cabida a toda propuesta que favoreciera al concepto

propia lógica. Es una respuesta a la relación de dominación directa, política, social, cultural y epistémica establecida desde occidente hacia otras comunidades a partir de sus diferencias, y reconoce e implementa formas de conocimiento ajenas a aquellas que se consideran universales por el hecho de provenir de Europa occidental. Anibal Quijano o Walter Dignolo son solo algunos de los autores que han profundizado en el tema.

³² Caitlin Dover, *What is “Time-Based Media”?: A Q&A with Guggenheim Conservator Joanna Phillips*, acceso el 15 de mayo de 2021, <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/what-is-time-based-media-a-q-and-a-with-guggenheim-conservator-joanna-phillips>

³³ Jon Ippolito, “Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire”, en *Permanence Through Change: the Variable Media Approach*, Alain Deplocas, John Ippolito y Caitlin Jones (eds.) (Nueva York: Guggenheim Museum Publications, 2003), 46-53. Disponible en: <https://www.variablemedia.net/pdf/Ippolito.pdf>

³⁴ Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, 330-331.

occidental³⁵, y que por el contrario, cedía poco espacio a lo divergente³⁶. Esto no quiere decir que en otras partes del mundo la performance no atendiera preocupaciones sobre el arte además de las ontológicas y las económicas, pero es posible dilucidar una marcada tendencia que caracterizó las producciones gestadas en América Latina.

Como se verá a continuación, el desarrollo en México de una práctica artística basada en acciones, no solo estableció particularidades propias, sino también ha sido participe en disputas sobre cómo debería ser nombrada, experimentada y exhibida, pues se reconoce en ella una naturaleza propia, a veces radicalmente opuesta a su desarrollo en otros lugares.

1.3 Performance/arte-acción en el contexto del arte no-objetual en México.

Antes de abordar de lleno la situación de la performance en México, se debe precisar que, en este contexto, hacer uso de la palabra “performance” para referir de forma generalizada a este tipo de producciones resultaría en una falta de precisión para este trabajo. ¿Cuándo una acción artística es una performance y cuando es otra cosa? Esta es una interrogante constante al momento de intentar definir las fronteras de las prácticas artísticas no-objetuales y corporales. En el caso de México, y tal como lo puntualizan el artista Roberto de la Torre y la investigadora Sol Henaro, analizar el desarrollo de la performance es una labor compleja, sobre todo a causa de la constante de, para su estudio, asociar y categorizar a toda aquella obra fundamentada en la acción dentro del “género” de la performance³⁷. Esto, en conjunto con los diferentes puntos de vista de lxs

³⁵ Por concepto occidental puede comprenderse, desde mi perspectiva, ideas persistentes y aceptadas desde una posición de poder cultural y política regida y estructurada por ideales surgidos del pensamiento clásico. Yo diría que en este sentido, lo occidental no se concibe como algo meramente europeo, siendo que en la actualidad lo occidental también considera territorios como Estados Unidos o México, por lo tanto, esta alusión yo la interpreto como algo más encausado a pensar y comportamientos bien definidos desde una estructura de poder históricamente imperante.

³⁶ Juan Acha, *Introducción a la Teoría de los Diseños* (México:Trillas, 2006), 36.

³⁷ Sol Henaro, Hortensia Ramírez, Elia Espinosa, Roberto de la Torre, Pilar Villela, “Performance en México – Aproximaciones y estrategias” (México: Hemispheric Institute of Performance & Politics, 15 de junio del 2019), video, 21:06-22:04, 31:23-33:03, acceso el 17 de mayo de 2021, <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-round-tables/item/2914-performance-en-mexico-aproximaciones-y-estrategias.html>



Imagen 5. Autor desconocido. Concepción "Conchita" Jurado (centro-izquierda) en caracterización de su personaje Don Carlos Balmori. Fotografía tomada de: Dubravka Mindek y Miguel Molina-Alarcón, "La identidad falsa como estrategia de (in)visibilidad de las mujeres pioneras de la performance (México/España, 1926-36)", en *AN/AV. Revista de Investigación en Artes Visuales*, no. 5 (2014).

artistas, ha generado numerosas formas de entender el desenvolvimiento basto, diverso y heterogéneo de las prácticas corporales en América Latina y en este país.

La presencia en México de estas prácticas no-objetuales –acciones corporales– se puede rastrear incluso hasta las primeras décadas del siglo XX, con las acciones producidas por el movimiento estridentista, originado en Xalapa, Veracruz, en 1921. En *Condiciones, vías y genealogías de los conceptualismos mexicanos, 1921-*

1993, Maris Bustamante destaca la interpretación musical con platos ejecutada por María Valente, comediente y música italiana, en la sala de espectáculos Bataclán en 1924; la subasta de mujeres organizada por

Arqueles Vela en 1925, dónde se ofrecían mujeres en diversas categorías a cambio de dinero y las caracterizaciones hechas por Concepción "Conchita" Jurado del personaje ficticio y magnate español Carlos Balmori, entre 1926 y 1931 (posterior a la disolución del grupo, en 1927)³⁸. También destaca la acción anónima³⁹ en la que un motorista sube por

³⁸ Maris Bustamante, "Condiciones, vías y genealogías de los conceptualismos mexicanos, 1921-1993" en *Arte (no es) Vida: Actions by artists of the Americas 1960-2000* (Nueva York: El Museo del Barrio, 2008), 7-8.

³⁹ Adriana Naveda Chávez-Hita en el libro *Imágenes de Xalapa a principios del siglo XX* (Xalapa: Colección Rescate, 1986) atribuye la acción a un hombre llamado Othom M. Velez; sin embargo, las fotografías carecen de fecha o autor, y no se han encontrado evidencias de una conexión de Velez al movimiento estridentista que verifique su participación en el acontecimiento. Para más información, puede revisarse el texto: Elisa Joy Rashkin, "Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional", *LuminaR, Estudios Sociales y Humanísticos*, Vol. XIII, n° 1, 2014, 90-101.

las escaleras de la catedral de Xalapa en un Ford modelo T, con el fin de destacar el desarrollo del proyecto tecnológico de la ciudad en contraste con la institución religiosa, representante de los valores del pasado.



Imagen 6. Autor de foto desconocido y autor de acción desconocido. Acción estridentista con auto Ford modelo T, en las escaleras de la Catedral de Xalapa, hacia los primeros años de la década de 1920. Fotografía tomada de: Xalapa en la historia [página de Facebook].

Bustamante además de su producción artística ha investigado el desarrollo de la práctica *performancera* en México. En su texto *Árbol Genealógico de las Formas Pías*, enlista otras acciones pioneras entre las se encuentran la promulgación del 1^{er} manifiesto Treintatrentista de 1928, los tés locos y el concierto para fonógrafo de Federico Sánchez Fogarty, o la Primer Confrontación de Arte Experimental en la Galería Proteo en 1955⁴⁰.

La ruptura conceptual de las artes que se dio durante la década de 1970 partió de la necesidad de hallar nuevos medios de expresión y de cuestionar el carácter imperante de la objetualidad artística de la que ya se ha hablado, evidente en México en la predominancia de las artes tradicionales tanto en las escuelas de arte como en el

⁴⁰ Maris Bustamante, “Árbol Genealógico de las Formas Pías”, *Revista Generación*, n°20 (1998), disponible en Archivo ARTEA, acceso el 18 de mayo de 2021, <http://archivoarte.uclm.es/textos/arbol-genealogico-de-las-formas-pias/>

mercado, el público y el apoyo institucional. Esto se reforzó aún más con la convicción prevaleciente de fusionar el arte con la vida, o la preocupación por dotar a las obras de un carácter procesual por encima del objeto resultante, presente, por ejemplo, en las acciones del grupo Los Hartos, encabezados por Mathias Goeritz, en la Galería Antonio Souza en 1961, donde anteponían una h a sus títulos (Mathias era el “hintelectual”, por ejemplo) y llevaban a una gallina (Hinocencia) con su huevo, como integrante de la formación⁴¹.

La llegada a México del movimiento *Pánico* a comienzos de esa década, conformado por Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor, significó una gran influencia de la escena artística no-objetual. El movimiento surgió en Francia durante 1962, a partir del deslinde de sus tres artistas del grupo surrealista liderado por André Breton, con quien encontraron diferencias ideológicas. Con influencias de John Cage, por parte de Arrabal, o Marcel Marceau, por parte de Jodorowsky, el movimiento funda una corriente teatral que retomaba temas de la ciencia y el azar para generar obras que rompieran con los parámetros de la burguesía y la institución del arte, con el fin de sacar de la latencia y pasividad a su público a través de experiencias que involucraran emociones resultantes del humor y el terror⁴². Estas experiencias, nombradas *efímeros*, ocurrieron de forma intermitente desde los años 1961-1962 hasta 1967, tenían la particularidad, con diferencia de los *happenings*, de “ser un desarrollo desde el interior de la heterodoxia teatral, y no una expansión de la obra plástica sobre la acción”⁴³. Destacan las colaboraciones de Jodorowsky con Manuel Felguerez en *Canto del océano* (1963) y *Mural de hierro* (1965), y posteriormente su acción culminante, en 1967, en el programa de Juan López Moctezuma, donde destruyó un piano ante las cámaras de televisión, como atentado contra la alta cultura y las bellas artes.

⁴¹ Bustamante, “Condiciones, vías y genealogías”, 10.

⁴² Bianca Navarro, “Teatro Pánico: lo abyecto como categoría estética” (Tesis de grado, Universidad Nacional de Río Negro, 2019), 5-10.

⁴³ Cuauhtémoc Medina, “Pánico recuperado” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Olivier Debrouse (ed.) (Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2007), 91-92.



Imagen 7. Autor desconocido. Alejandro Jodorowsky, *Destrucción de un Piano*, 1967. Acción durante el programa de televisión de Juan López Moctezuma, en la que el artista destruye con un hacha un piano. Fotografía tomada de: Modos de oír [blog] (www.modosdeoir.inba.gob.mx).



Imagen 8. Autor desconocido. Felipe Ehrenberg, *El arte es solo una excusa*, hacia 1970. Evento para cuerdas y voz. Fotografía tomada de: La Jornada [versión en línea] (www.lajornada.com.mx)



Imagen 9. Pablo Gori, de la serie *Monumentos Mexicanos* (1968). Registro de las acciones realizadas durante la creación del mural efímero de José Luis Cuevas en Ciudad Universitaria, Distrito Federal. Fotografía tomada de: MUAC, *Grupo Proceso Pentágono* (México: UNAM, 2015).

También es de destacar el trabajo de Felipe Ehdenberg, artista multidisciplinario que desde finales de los sesenta incursionó en las acciones y que se volvió un exponente en la práctica de la *performance* y su desarrollo teórico en América Latina⁴⁴. Destaca su intervención-acción *El arte es solo una excusa*, o su anticonferencia, *Porque pinto como pinto* de 1967, pronunciada como parte de la exhibición *Kinekaligráfica*.

Como consecuencia de los movimientos estudiantiles de 1968, el arte quedó fuertemente marcado por un sentido de lucha por la libertad de expresión, contra el autoritarismo, reivindicaciones democráticas y un sentido feminista. Surge además una generación de artistas organizada desde fuera de las academias, operante a partir de grupos interdisciplinarios de estudiantes y activistas que mostraban su trabajo en espacios públicos⁴⁵.

La importancia de lxs estudiantes de las escuelas de arte en el desarrollo de las prácticas no-objetuales es evidente hacia la segunda mitad de la década. Resulta trascendental la elaboración de los murales efímeros entre 1967 y 1968, proyectos ideados por un joven José Luis Cuevas, de carácter plenamente procesual y una actitud contra el arte institucionalizado; el primero, realizado en la Zona Rosa como pugna personal contra un conjunto de declaraciones de David Alfaro Siqueiros; el segundo a manera colectiva con otros estudiantes, algunos de ellos relacionados con la llamada "Generación de la Ruptura", realizado en Ciudad Universitaria como un acto iconoclasta hacia una escultura del expresidente Miguel Alemán.

Para 1970, la práctica no objetual adquiere un mayor reconocimiento como alternativa a los discursos y propuestas institucionales. Con la conclusión del último Salón Independiente, artistas como Helen Escobedo habían posibilitado el camino de las instalaciones o ambientaciones. Cabe decir, el surgimiento y popularización del término

⁴⁴ Josefina Alcázar y Fernando Fuentes, "Arte de los resquicios" en, *Performance y arte-acción en América Latina*, eds. Josefina Alcázar y Fernando Fuentes (México: Ediciones Sin Nombre, 2005), 151.

⁴⁵ Josefina Alcázar. *Performance: Un Arte del Yo. Autobiografía, cuerpo e identidad* (México-Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2014), 149-150.

performance tuvo sus primeras inserciones en el contexto nacional ya desde los primeros años de la década.

Silvio De Gracia considera que México junto a Argentina ha cultivado una de las escenas performanceras más radicales e influyentes⁴⁶, aseveración que desde México podría quedar expuesta también desde el planteamiento de Cuauhtémoc Medina, que reconoce un “especial dogmatismo” en la forma en que, al renunciar al registro y con un profundo interés por lo perecedero, se abordó la ética sobre lo efímero⁴⁷. Esto es perceptible en las trayectorias de varios de los Grupos, conglomerados de artistas surgidos durante la década de los setenta, que proponían cambiar la producción individual por una colectiva. Entre ellos, sobresalen *Peyote y la Cia* y *Tepito Arte Acá*, surgidos en 1973; *Proceso Pentágono* y *SUMA*, en 1976, o *Mira*, en 1978. Al respecto, Mauricio Guerrero, participante en los grupos *Tetraedro* y *Março*, menciona:

Unos jalaban más por la crítica constante de las políticas culturales con un tono contestatario; otros, creo, pretendían la utilización de la infraestructura cultural del estado sin cuestionar a fondo la política cultural del gobierno, porque, intuíamos que, a fin de cuentas, no dependía exclusivamente de los funcionarios en turno.

Lo que de hecho se cuestionaba era el modelo todo, la estructura, el concepto de arte mismo, y no sólo cómo se beneficiaba a unos artistas sobre otros. Es decir, algunos no peleábamos por estar en el presupuesto o conquistar funcionarios, sino por algo simple: ¿A quién se dirigía la producción artística? ¿Para qué el arte? ¿Por qué no dar participación al público? ¿Por qué no atender problemas sociales? ¿Por qué no nuevas técnicas?⁴⁸

Dentro de los grupos enunciados, se puede destacar la trayectoria de Proceso Pentágono, grupo interdisciplinario compuesto por Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg,

⁴⁶ Silvio De Gracia, “Arte acción en América Latina: cuerpo político y estrategias de resistencia”, en *Performancelogía* (blog), enero de 2007, acceso el 24 de abril de 2021, <http://performancelogia.blogspot.com/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html>

⁴⁷ Cuauhtémoc Medina, “Pánico recuperado”, 92.

⁴⁸ Mauricio Guerrero, “De cómo se metaboliza una piedra en el zapato”, en *1er encuentro nacional de performance* (México: Museo Universitario del Chopo, 2011), 20.

Carlos Finck, José Antonio Fernández Amezcua, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet y Carlos Aguirre. El grupo resulto ser pionero en propuestas de arte conceptual en el país, cuya importancia radica principalmente en la experimentación y la inquietud por obras procesuales, con un fuerte rechazo hacia el arte y la institución política, lo cual derivó en la fundación del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura⁴⁹. En referencia al grupo y su contexto, Muñoz ha declarado:

El contexto en el cual vemos este devenir de los grupos es un contexto muy delicado en el país. Si se pierde el contexto del país y de América Latina no se entiende qué estaba pasando. Aquí, en este país, en los años setenta, había una guerra sucia; una guerra oscura, escondida, clandestina; había desaparecidos y obviamente había asesinatos, había persecuciones y tortura, y esto, nosotros, como grupo, no podíamos sino decirlo. Algunas piezas nuestras se dedicaron a eso.⁵⁰



Imagen 10. Lourdes Grobet (registro fotográfico), Primer Encuentro de Grupos en el Centro Proceso Pentágono, 1978. Fotografía tomada de MUAC, *Grupo Proceso Pentágono* (México: UNAM, 2015).

⁴⁹ Álvaro Vásquez Mantecón, “Los grupos: una reconsideración” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Olivier Debroise (ed.) (Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Artes, 2007), 197.

⁵⁰ Victor Muñoz, “Notas sobre algunos hilos”; en *1er encuentro nacional de performance* (México: Museo Universitario del Chopo, 2011), 27.

Artistas como Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Nuñez y Rubén Valencia se asociaron a través del *No-grupo*, entre los años 1979 y 1983, y nombraron sus acciones como *montajes de momentos plásticos*. Se caracterizaron por implicar una variedad amplia de disciplinas y materiales, además de su irreverencia, apropiacionismo, activación social, resignificación, resistencia y subversión contra los códigos de representación y las estructuras de poder del mercado del arte⁵¹. En 1982 presentaron *Un zangoloteo al corsé artístico*, primera muestra de arte no-objetual en el Museo de Arte Moderno, donde sus acciones fueron consideradas por la crítica Carla Stellweg como performance⁵².



Imagen 11. Vídeo dirigido por Jorge Prior para Televisión Metropolitana, encontrado en el canal de YouTube de Producciones Volcán. Melquiades Herrera. *Venta de Peines*, acción realizada en el segmento "Galería Plástica", 1993, duración 3'.

El término *montajes de momentos plásticos* no fue el único empleado en México para distinguir o rechazar el concepto anglosajón (performance). El fenómeno fue fruto del interés por abogar a un arte entendido y conceptualizado desde y para sus territorios. Herrera ya hacía referencia a un disgusto del *No-grupo* por "retorcer ligeramente los labios de manera esnob"⁵³.

Otros términos empleados para discernir de *performance* se pueden revisar en el *Inventario de nominaciones y conceptos* del catálogo *Arte-acción en México. Registros y residuos* del MUAC, y son varias las variantes para nominar a las artes corporales. Entre ellas: piezas de proceso, artes vivas, situacionismo, acciones o arte-acción⁵⁴.

⁵¹ Museo de Arte Moderno, (ed.), *No-grupo. Un zangoloteo al corsé artístico* (México: Museo de Arte Moderno, 2011), 18-23.

⁵² Melquiades Herrera Becerril, "El Performance ¿Tradición, moda, publicidad o arte?" en *Melquiades Herrera*, coord. Sol Henaro (México: Alias Editorial, 2014), 246.

⁵³ *Ibíd.*, 246.

⁵⁴ Museo Universitario de Arte Contemporáneo, *Arte-acción en México: Registros y residuos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 4.

Inventario de nominaciones y conceptos List of Terms and Concepts

(la/el) Performance		Experiencial—Experiential
	Piezas de proceso—Process pieces	
Montaje de Momentos Plásticos— Mounting of “Plastic Moments”	Body Art	Intervenciones sociales— Social interventions
	Corporalidades—Corporealities	
Rigor escénico noctámbulo megactámbulo artextraño polipluralmulti chido— Staging nocturnal megaurnal strangeart polypluralmultiple cool rigor		Teleperformance
Artes vivas—Living Arts	Poema-acción—Action-poem	
	Acciones—Actions	
Artv posible		Performance gráfico—Graphic performance
	Desfile de modas + performance— Catwalk + performance	Happening
Conferencia-performance—Conference-performance		Condición—Condition
Cabaret—Cabaret	Emancipaciones performáticas—Performed Emancipations	
	Conceptualismos—Conceptualisms	
Video-arte/video performance/video danza— Video-art/video performance/videodance		Propuestas no objetuales— Non-objectual proposals
	Fluxus	
Evento ambiente—Setting event		Arte Acción—Action Art
	Teatro/logía/tralidad—Theater/ology/icality	
Acción ritual—Ritual action		Sacralización del cuerpo—Body Sacralization
	Acciones Plásticas—Plastic actions	
		Acciones rituales—Ritual actions
	Acción onírica/ritual y musical— Oneiric/ritual and musical action	Artefacto—Artifact
Pedagogías radicales— Radical Pedagogies	Acto visual-sónico—Visual-Sound act	
	Arte efímero—Ephemeral art	Situacionismo—Situationism

Imagen 12. MUAC. *Inventario de nominaciones y conceptos*, 2019. Imagen tomada de: MUAC, *Arte-Acción en México. Registros y residuos* (México: UNAM, 2018).

El término arte-acción, también referido como arte acción, arte de acción, acciones o acciones de arte, es un neologismo común en Latinoamérica, empleado con el objetivo de conglomerar o desligar –depende del caso– las prácticas fundamentadas en el cuerpo y desarrolladas en diversos contextos. Para el curador y profesor argentino Rodrigo Alonso, la palabra refiere de forma genérica a toda producción estética que implica la actividad de lxs artistas y de lxs espectadores y participantes, y engloba de esta manera a los happenings y las performance⁵⁵. Artistas como el chileno Raúl Zurita prefieren deslindarse del término anglosajón y nombrar su trabajo como “acciones de arte”, pues considera que la nominación es un asunto de lenguas y dominios lingüísticos⁵⁶.

No obstante, Taylor defiende el uso de la palabra performance, al señalar que no existe una palabra en español que converja todas las dimensiones que esta capta:

Palabras como ‘acciones’ o ‘acciones de arte’ transmiten las dimensiones estéticas y políticas del ‘actuar’, en el sentido de intervenir. Pero son términos que no dan cuenta de los sistemas económicos y sociales que presionan a los individuos a desenvolverse dentro de ciertas escalas normativas, por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro género sexualidad, y pertenencia étnica. ‘Acción’ es algo directo e intencional, y de esa manera menos implicada social y políticamente que ‘perform’, que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión. Por ejemplo, podemos estar desplegando múltiples roles socialmente construidos en el mismo momento, aun cuando estemos involucrados en una definida ‘acción’ anti-militar⁵⁷.

A mi parecer, estas distinciones no niegan el origen común de la práctica o la influencia de otras vanguardias, pero repara en como los contextos hispanoamericanos y las subjetividades de lxs artistas han estructurado una obra propia, con sus particularidades y especificidades.

⁵⁵ Alcázar y Fuentes, “Arte de los resquicios”, 77.

⁵⁶ Comunicación personal en: Diana Taylor, *Performance*, 38.

⁵⁷ *Ibíd.*, 41

Taylor ya hace referencia a un cambio en las prácticas en función a su contexto sociopolítico, en relación directa con la territorialidad que se mencionado previamente, considera que el entorno hace a todo performance un acto de resonancias locales, que en su desarrollo espontáneo e *in situ* cobra una fuerza contextual⁵⁸. En el caso de México, su surgimiento en un contexto latinoamericano atiborrado de violencia, inestabilidad política, masacres y desapariciones, ha establecido una marcada línea discursiva en la forma de hacer y vivir la cultura de la performance.

La disolución de varios de los primeros grupos dio pauta a la formación de una segunda generación, dentro de la que se puede resaltar el caso de *Polvo de Gallina Negra*, integrado por Maris Bustamante y Mónica Mayer en 1983. El grupo es considerado un pilar de la *performance* y el arte feminista en México. Sus obras problematizaban la violencia y la desigualdad de género, además de luchar por modificar la imagen que se tenía socialmente de la mujer. Durante los mismos años también surgieron grupos como *Parto Solar*, en 1982, *Tlacuilas y Retrateras*, y *Bio-Arte*, ambos en 1983⁵⁹.

Otros grupos formados en la época fueron *Poyesis Genética*, en 1981, *Atte. la Dirección*, en 1983, *Música de Cámara*, en 1984, *Sindicato del Terror* y *Pomo Como*, en 1987⁶⁰. Esta misma tendencia se mantuvo para 1990; momento en que destaca la unión de Víctor Lerma y Mónica Mayer en *Pinto mi raya, 19 Concreto*, fundado por Lorena Orozco, en 1991, o *SEMEFO*, creado hacía el mismo año.

El desarrollo de la *Semana del Performance* en 1990 significó la inclusión de la disciplina dentro de los espacios institucionales⁶¹. Sin embargo, Hortensia Ramírez precisa que fue hasta la cancelación de la Bienal de Poesía Visual de 1992, y la inclusión de sus participantes en el *Primer Festival de Performance* organizado en el Museo Universitario

⁵⁸ Diana Taylor, "Introducción. Performance, teoría y práctica", en *Estudios Avanzados de Performance*, Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 11.

⁵⁹ Alcázar, *Performance*, 159-161.

⁶⁰ Alcázar y Fuentes, "Arte de los resquicios", 154-157.

⁶¹ *Ibíd.*, 159

del Chopo –primer concurso de su tipo, para conmemorar el 50 aniversario de la ENPEG “La Esmeralda”– que la práctica tomo un lugar importante en los museos⁶².

Aunque el Chopo y el Museo Carrillo Gil ya eran referentes en el estímulo y exhibición del arte contemporáneo, el cambio de sede de los festivales de performance al recién inaugurado ExTeresa Arte Alternativo en 1993 dio lugar a una adscripción de la performance/arte-acción al *establishment* internacional. Los festivales tuvieron participación de artistas de otras partes del mundo y permitieron, hasta el 2004, el desenvolvimiento de la práctica a una nueva escala, por medio de ediciones anuales, y posteriormente en formato de bienal⁶³. Otros espacios importantes para el desarrollo y la promoción fueron La Panadería, Temistocles 44 o El Circo Volador.

La institucionalización de la performance/arte-acción ha generado debate entre sus practicantes y estudiosos. En primera, por la aceptación de un sistema de estructuración y planeación propuesto por el Estado, aspecto contradictorio con el sentido disidente de la práctica, que comienza a vislumbrarse en los festivales del Ex-Teresa como consecuencia de la necesidad de administrar y salvaguardar el espacio, pero que no se hace evidente hasta 1994, con la creación de las *Becas Jóvenes Creadores* y sus *Formatos de Requerimientos para Performance*⁶⁴.

Para comienzos de la década del 2000, el panorama entre muchos allegados a la práctica se podía considerar incierto, debido sobre todo a que consideraban un decaimiento en la calidad y alcance de los festivales. Posteriormente, para 2003, el Museo Universitario del Chopo organiza *Performagia. Encuentro Nacional de Performance*, proyecto dirigido por Pancho López y Edith Medina, que permitió la visibilidad de trayectorias generadas fuera de la capital, como una vía alterna al centralismo⁶⁵.

Del mismo modo, otros espacios, de carácter plenamente independiente, que a lo largo de este siglo han sido relevantes para la evolución de la disciplina, han sido el

⁶² Sol Henaro et Al., 4:24-7:26.

⁶³ Frida Rojas Murillo, “Ex Teresa Arte Actual y el performance”, en *Discurso Visual* (blog), acceso el 15 de junio de 2021, <http://discursovisual.net/dvweb17/confrontacion/conffrida.html>

⁶⁴ Sol Henaro et. Al., 11:24-13:12.

⁶⁵ Alcázar y Fuentes, “Arte de los resquicios”, 162.

Espacio Cultural Epicentro, que entre 1990 y mediados de la década de los 2000 albergó numerosos encuentros de arte de acción; la Galería Interferencial, proyecto de Erick Diego, que operó entre 2009 y 2011 en el Centro Histórico de la Ciudad de México; o más recientemente CASA VIVA, fundada en 2015 por Alejandro Chellet, ubicada también en la capital, y que es sede actual de LIVE ART MEXICO.

Asimismo, en los últimos años la aparición del término *activación* ha cobrado relevancia en la escena del país, al ser recurrente como forma de nombrar a acciones presentadas en exposiciones y galerías. De ello, valdría cuestionarse ¿A qué responde esta distinción? ¿En qué sentido estas acciones se distinguen de la performance? ¿Acaso se pretende mostrar a la performance como un movimiento del pasado?

La década del 2000 significó la diversificación de recursos en las prácticas performanceras y de arte-acción. Cabe destacar que persiste el carácter político, que puede reflejarse en obras como *Presidente de la república* de Víctor Sulser o *Pequeña promesa* de Katnira Bello, ambas de 2006, frutos de un cuestionamiento al proceso electoral de dicho año. A su vez, ante el cambio generacional y la democratización y masificación de los recursos tecnológicos (entiéndase dispositivos digitales, internet, telefonía, etc.) nuevos planteamientos sobre la naturaleza de la performance se han generado, donde el cuerpo, la presencia, el espacio público y el privado, el lenguaje, las vías de exhibición y legitimación de la obra de arte, entre otros conceptos, están en constante cuestionamiento. Por referir a algunas obras: *El cuerpo perdido* de 2014, donde Manuel Solano realiza un striptease vía internet en el que la artista expone las yagas producidas por una infección oportunista de un padecimiento de SIDA, ocasionada por la negligencia del servicio público de salud; *everybadi loves dany*, de 2017, de Daniela de la Torre, que a través de charlas grabadas e intercambios económicos problematiza la legitimidad de un cumplido comprado; o Mónica Mayer en su acción *Soy tan pero vieja...*, en la que desde 2018, de manera intermitente, postea cambios que nota desde la vejez en su cuerpo, en las costumbres y en los espacios.



Imagen 13. Antonio Juárez (registro de las acciones). Katnira Bello, *Pequeña promesa*, Ciudad de México, 2006. Fotografía tomada de: Revista Errata [blog] (www.revistaerrata.gov.co).



Imagen 14. Autor desconocido. Víctor Sulser, *Presidente de la república*, México, 2006-2012. Acción en la que el artista se autoproclama presidente de los Estados Unidos Mexicanos durante seis años. Fotografía tomada de: M33 [blog] (www.misantla33.blogspot.com),



Imagen 15. Captura de vídeo de la obra. Manuel Solano, *El cuerpo perdido*, 2014. El vídeo ya no está disponible para su reproducción libre en internet, no obstante, se obtuvo el permiso de la artista para reproducir imágenes de la obra en este trabajo (comunicación electrónica, enero 2023). Esta imagen no puede ser reproducida fuera de ésta tesis.



Imagen 16. @kerozkeroz (registro de las acciones). Lechedevirgen Trimegisto (Felipe Osornio), *Adiós al clóset*, Galería Cromática, Ciudad de México, 2022. Fotografía tomada del sitio web de Ix artista (www.lechedevirgen.com).

La visibilización y defensa de los derechos de las mujeres, disidencias, identidades racializadas y cuerpos diversos cobró mucha más relevancia a partir de los acontecimientos sociales suscitados en el contexto global y nacional. En parte, debido a que han cobrado notoriedad en la cotidianidad y en los medios, aunque también por la visibilidad de los actos de que se han suscitado en su contra. Algunos performances que pueden ejemplificar esto pueden ser: *Adiós al clóset* de Lechedevirgen Trimegisto (Felipe Osornio), donde en 2022 la artista destruyó un clóset como una despedida simbólica de los dispositivos de control y represión de las comunidades disidentes desde las narrativas Hetero-cis; o *Un violador en tu camino*, acción masiva en el Zócalo de la Ciudad de México, realizada el 29 de noviembre de 2019, en la que grupos de mujeres y colectivas feministas *reperformearon* la pieza homónima del grupo chileno Las Tesis.



Imagen 17. Vídeo en el canal de YouTube de la artista (@danieladelatorre1815), Daniela de la Torre, *everibadi loves dani*, Ciudad de México, 2017, duración 19'52".

Pienso que la performance/arte-acción en México puede entenderse como un fenómeno en constante cambio, que sin estar sujeto a lineamientos técnicos-prácticos retoma elementos significativos del contexto y el performer, por medio de los cuales se estructuran y median cuestionamientos de diversa índole, que, por una constante en la producción local, podrían caracterizarse por una marcada tendencia política, radicalidad, presencia del humor o la irreverencia, así como el uso de recursos cotidianos.

También detecto que la diversificación de la práctica ha derivado en fenómenos de hibridación con otras formas artísticas, desde la instalación a la pintura, y que, en determinados casos, haría falta revisar a mayor profundidad si todos los actos performáticos que se nombran como performance son

Bajo este entendido, y en consideración de que hoy en día la práctica es comerciada, coleccionada e inserta en museos y galerías, considero importante como conservador cuestionar ¿Cómo se conservan este tipo de obras en nuestro contexto? ¿Es posible conservarlas? Son preguntas en las que indagaré en el capítulo siguiente.



Imagen 18. Graciela López (arriba) y Claudio Cruz (abajo) (registro de las acciones), *Las Tesis, Un violador en tu camino*. Acción realizada por mujeres y colectivas feministas en el Zócalo de la Ciudad de México, 29 de noviembre de 2019. Fotografías tomadas de Eme Equis y La Vanguardia (versiones online: www.m-x.com.mx y www.lavanguardia.com).

Capítulo 2. Performance y conservación.

A lo largo del siguiente capítulo tengo como finalidad problematizar y reflexionar en torno a la performance y las problemáticas teóricas y éticas de su conservación desde el punto de vista de la teoría enfocada en el arte contemporáneo.

Para ello, ha sido necesario comenzar por describir desde el panorama mexicano, los conceptos de conservación, restauración, y conservación de arte contemporáneo, y las formas sistematizadas en las que, con ellos, se opera desde las instituciones, al tomar en cuenta también las formas en que el arte contemporáneo puede o no estar protegido desde la jurisdicción nacional.

Del mismo modo, se plantea un análisis de la performance como actividad y producto artístico razonado, y se describe como desde las variantes de sus propuestas o las derivaciones materiales que producen, estas obras han accedido a las instituciones (museos, ferias o galerías) por medio del archivo o la colección artística, fenómeno que ha desembocado en considerarle, por diversos intereses, un producto potencialmente conservable.

Finalmente, se atiende desde una visión ética de la disciplina a las problemáticas y cuestionamientos derivados de asumir a la performance como un producto conservable, así como las formas en que esto es entendido desde la visión de diversos especialistas, conservadores o no. Para ello, se toman en cuenta las consecuencias que nuestra intervención supone tanto para su ontología como para el desempeño y entendimiento de nuestra actividad.

Como se verá a lo largo de este capítulo, la variedad de conceptos que comienzan a entrar en juego resulta numerosa, y puede resultar confusa considerando que muchos de ellos no han sido relacionados con la Conservación desde el contexto nacional. Por lo mismo, se ha considerado necesario generar un Glosario de términos, anexo al final del trabajo, mismo que conjunta tanto los términos definidos en el texto, como otros cuya presencia en el texto puede hacerlos de interés.

2.1 Teoría de la Restauración y la Conservación de Arte Contemporáneo en México.

Heinz Althöfer ya mencionaba en 1991 el reto que supone para los restauradores establecer pautas para conservar las producciones artísticas gestadas desde mediados del siglo XX:

Hoy en día, no basta con conocer los materiales y dominar las técnicas de restauración para hacer un buen trabajo. Ahora también hay que adentrarse en el universo intelectual, en la filosofía del artista, puesto que, de lo contrario, la restauración partiría de un punto equivocado.

En el presente, en el arte contemporáneo, son los materiales los que sirven de expresión de la subjetividad artística⁶⁶.

El reto no se queda en las cuestiones intrínsecas de las obras, que además requieren profundizar en el trasfondo intelectual y conceptual de las mismas. En buena medida, el arte contemporáneo, como también lo menciona Althöfer, se ve interceptado por las dinámicas del mercado, que, a su vez, fuerzan a los especialistas a priorizar y, hasta cierto punto, discernir entre los componentes de las obras artísticas para llegar a puntos neutros que no afecten ambos aspectos⁶⁷.

Es por esta razón que el arte contemporáneo ha devenido en requerir de una teoría de restauración propia, con valores y criterios diferentes a los tradicionales. Estas teorías, como ellas mismas reconocen, mantienen carencias ante el problema que supone conservar cierto tipo de piezas, como puede ser el caso de las instalaciones, performance y otras formas de arte conceptual, en las que los entornos, contextos, o la misma presencia del artista deben ser considerados.

Si delimitamos a la conservación desde una definición común en el contexto mexicano, podemos reconocer la existencia de una tendencia por entender a la

⁶⁶ Heinz Althöfer, "La restauración de arte moderno y contemporáneo" en Lidia Righi (coord.), *Conservar el arte contemporáneo* (Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2006), 72-73.

⁶⁷ *Ibíd.*, 73.

conservación y la restauración –esta última, componente sustancial de la primera⁶⁸– como interdisciplinas centradas en salvaguardar la materialidad de los productos culturales. En primera instancia, podría entenderse que este pensar predominante es resultado de una herencia de las antiguas escuelas y teorías de restauración, fuertemente marcadas en México desde la fundación en 1966 de los primeros talleres de capacitación de restauradores, cuyos objetos de estudio eran productos artísticos y de valor histórico, entendidos a partir de esquemas occidentales, destacados por sus cualidades estéticas y asociados al coleccionismo o a una cultura patrimonial.

En el ámbito institucional, lo anteriormente dicho puede verse representado en la operatividad de las instancias responsables del patrimonio cultural y las funciones de sus departamentos de conservación. Por un lado, para el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) –por ley responsable de la atención a objetos⁶⁹ arqueológicos e históricos⁷⁰ (de relevancia institucional)– la conservación y la restauración intervienen directamente en la materialidad de los objetos, la primera en la prevención de su

⁶⁸ La conservación, entendida como una tarea de atención a las producciones de relevancia cultural, resulta una tarea compleja, para la cual ha hecho falta integrar grupos de especialistas de diversas disciplinas, los cuales mediante la aplicación de herramientas propias de sus campos persiguen el propósito común de atender a los objetos. Así pues, arqueólogos, historiadores o antropólogos, en conjunto con restauradores, pueden entenderse parte de una práctica conservativa. Dentro de la misma, son los propios restauradores los que, tal vez de manera más directa, atienden al producto de manera integral y directa.

⁶⁹ Dentro de las definiciones técnicas, INAH concibe y nombra a los objetos en su resguardo explícitamente como “bienes”, palabra que pondera el carácter tangible, así como el aspecto económico y el sentido de satisfacción de una necesidad humana por encima de otras características a destacar dentro de sus cualidades. Al pensar en ello, he tomado la decisión de evitar en la medida de lo necesario el uso del término para referir a los objetos que se atienden en este trabajo, siendo que mi intención con tales está más bien dirigida a exaltar su cualidad como resultado de un proceso, o cómo el proceso mismo. Por tanto, a lo largo del presente trabajo he visto más adecuado hacer uso de términos como “producto” o “producción”, que si bien, pueden mantener presente una alusión al sentido económico, me parece que rescatan de mejor manera esos otros valores que el objeto contiene detrás, en el sentido de su hechura y agencia dentro de contextos sociales determinados, y sin potenciar necesariamente un sentido material.

⁷⁰ De acuerdo a la Ley Federal Sobre Sitios y Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos (1972), los objetos arqueológicos comprenden producciones de temporalidad previa a la colonización española, así como material paleontológico. Por su parte, el patrimonio histórico se compone de producciones elaboradas durante y posterior al proceso de conquista, que abarca hasta el fin del siglo XIX.

deterioro y la segunda en atenderlos una vez que estos se hacen presentes⁷¹. Su contraparte, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), encargado de dar atención al patrimonio denominado por ley como “artístico”, generado a partir del siglo XX, establece a la conservación y la restauración como tareas delegadas al Centro Nacional de Conservación y Registro de Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM) y las empalma con la labor de registro y catalogación de obras de arte que se consideren de importancia nacional para la exhibición pública y la difusión estética⁷².

Si bien, el rango de atención de CENCROPAM ha comenzado a involucrar el tratamiento de obras de arte contemporáneo, estas intervenciones resultan puntuales y son el resultado de su presencia cada vez mayor en colecciones públicas y la gestión de participaciones de artistas contemporáneos en eventos internacionales. Asimismo, desde 2004 la labor constante del Seminario-Taller de Obra Moderna y Contemporánea (STROMC) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del INAH se ha enfocado en la formación de profesionales especializados en la conservación de este tipo de obras. La existencia de este espacio y su colaboración desde 2008 con el MUAC-UNAM resulta relevante para la investigación y el establecimiento de metodologías de aproximación y restauración especializadas en este tipo de obras⁷³.

En ninguno de los casos el arte contemporáneo es contemplado como un producto protegido desde el ámbito institucional, y vale la pena mencionar que esta ausencia se extiende también al ámbito legislativo, pues se carece de leyes o decretos en materia de protección de obras de esta índole y temporalidad. No obstante, una solución que se ha dado a este problema ha sido el registro de las obras ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor, que si bien, confiere a lxs creadores ciertas garantías, termina por

⁷¹ INAH, “Definiciones técnicas”, *INAH* (sitio web), acceso el 3 de enero de 2022, <https://www.inah.gob.mx/academia/definiciones-tecnicas#:~:text=Conservaci%C3%B3n,la%20riqueza%20de%20su%20autenticidad>.

⁷² Gabriela Gil Verenzuela, “Retos actuales y perspectivas del Centro Nacional de Conservación y Registro de Patrimonio Artístico Mueble, INBA”, *Revista Intervención*, no. 3, 2011, 64.

⁷³ Para más información, consultar: Ana Lizeth Mata Delgado, Karen Landa Elorduy, “La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo”, *Revista Intervención*, no. 3, 2011, 74-79.

no resultar del todo compatible con la condición volátil y latentemente difusa del arte contemporáneo, por lo que las dificultades para efectuar el registro han resultado numerosas e impredecibles⁷⁴.

Establecer una teoría propia para la conservación del arte actual no implica negar ni considerar inaplicable la teoría tradicional en este tipo de obras. Depende del criterio del especialista determinar si una pieza se presta a ser intervenida bajo la perspectiva de la restauración tradicional, ya sea por sus características tradicionales o sus intenciones. Sin embargo, en el caso de obras no-objetuales, como la performance, que ya de por sí ha sido un tema que entre profesionales ha sido por décadas problematizado, la cuestión no queda en afirmar que hay que conservar lo “efímero” y lo “intangible”, que bien se puede entender como un despropósito o una contradicción. El problema, pienso, parte del alcance tan amplio y los propósitos y medios tan variados que ha empleado la performance –en este caso en México– para desempeñarse, entenderse y divulgarse.

2.2 Conservar performance.

La necesidad de conservar performance parte de la adscripción de la práctica en el sistema institucional artístico (museos, galerías, ferias) a partir del comercio y el coleccionismo, por lo que su presencia ya no estaba ceñida a eventos periféricos y de carácter doméstico o *underground*. Aun así, desde las primeras manifestaciones de la disciplina, ciertos artistas configuraron mecanismos para generar archivos personales, que han permitido a especialistas aproximarse y entender la repercusión de sus obras.

Para definir un concepto de *archivo*, se puede remitir a las ideas del filósofo Jacques Derrida, quien considera que la palabra –que viene de *arkhé* (comienzo, mandato) – refiere a un espacio primigenio y a su vez a la centralización de una verdad, dicotomía por medio de la cual se oficializa y legitima a grupos de objetos, documentos, que a su vez se clasifican para ser agrupados en narrativas, y en toda esta dinámica, pasan

⁷⁴ Si bien, no es un texto enfocado en la situación de México, me parece rescatable que, para más información, se consulte: Eva Sòria Puig, “Arte contemporáneo y derechos de autor” (Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2021).

a ser interpretados para legitimar hechos, personas, lugares y acciones que pueden ocurrir en el presente o haber ocurrido en algún momento del pasado⁷⁵.

Bajo una perspectiva acotada a la performance, Taylor expone en *El archivo y el repertorio* cómo la estructura de poder del archivo ha desplazado e invalidado el conocimiento corporalizado y no verbal, como resultado de la imposición política y social de la cultura occidental, que priorizó la escritura y otros contenidos materiales por encima de otras formas de transmisión de saberes basadas en el acto, el gesto y la presencia, cuya evanescencia e inmediatez los hace por sí mismos imposibles de persistir⁷⁶.

El carácter fugaz de obras de esta índole ha sido contenido a partir de la formación de archivos ligados a la remanencia de un producto material vinculado a las acciones, a las cuales he decidido llamar *remanentes*, entendidos a partir de la RAE como “lo que sobra” o “lo que queda”⁷⁷. Este concepto refiere tanto al material preparatorio (dibujos, esquemas, mapas mentales, textos), como el producido o utilizado durante las acciones, conocido como residuos, artefactos o *cadáveres*, a la vez que considero también a los registros, que constan de material audiovisual, fotográfico, sonoro, o escrito, generado *ex profeso* a la obra, o proceder, por otro lado, de fuentes ajenas, cuya función y valor es dado en un momento posterior a la ejecución de las obras.

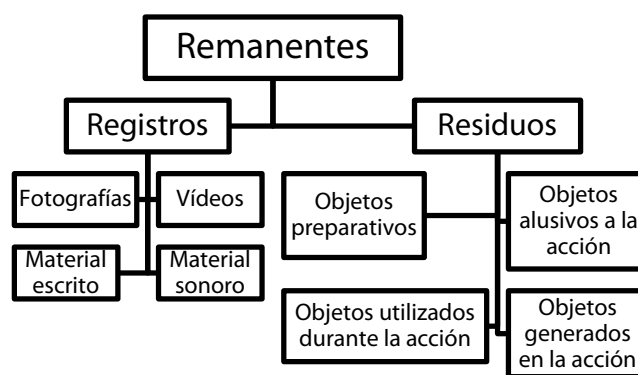


Ilustración 2. Esquema de los materiales integrados dentro del concepto de "remanentes" (Elaboración del autor).

⁷⁵ Jacques Derrida, *El mal de archivo* (Madrid: Editorial Trotta, 1997), 15-17.

⁷⁶ Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015), 55-57.

⁷⁷ Remanente, (RAE, s.f).

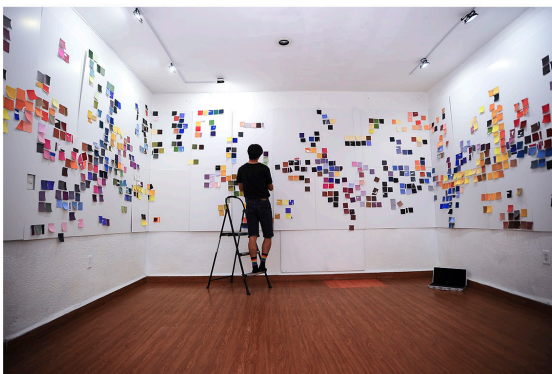
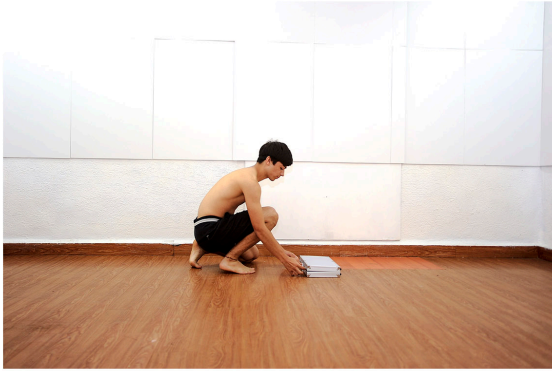


Imagen 19. Rodrigo López (registro de las acciones). Falconeris Marimón, *Planeación de lo incontrolable*, performance-instalación, del 24 al 30 de noviembre de 2021, Galería Rab 63, Ciudad de México. Fotografías cortesía del artista.

Fenómenos como la financiación pública de proyectos artísticos dieron pauta a que los artistas generaran también otro tipo de documentación como contratos, certificados o cartas, por medio de los cuales aumentar la oportunidad de insertarse en el circuito y facilitar un intercambio económico con los compradores a cambio de sus obras.

Ya en 1970, el artista Joseph Kosuth⁷⁸ afirmó:

Art propositions referred to by journalists as “anti-form”, “earthworks”, “process art”, etc., comprise greatly what I refer to here as “reactive” art. What this art attempts is to refer to traditional notion of art while still being “avant-garde”. One support is securely placed in the material (sculpture) and/or visual (painting) arena, enough to maintain the historical continuum while the other is left to roam about for new “moves” to make and further “breakthroughs” to accomplish. One of the gain reasons that such art seeks connections on some level to the traditional morphology of art is the art market. Cash support demands “goods”. This always ends in a neutralization of the art proposition’s independence from tradition⁷⁹.

El papel dentro de los archivos de otro tipo de materiales, como catálogos y libros también resulta destacable, pues recopilan medios diversos que proporcionan información de carácter histórico y contextual acerca de las obras.

En México, la labor de resguardo archivístico podría identificarse desde dos vertientes: la institucional, funcional desde la estructura pública o privada de un museo o colección, que, en la mejor de las circunstancias, debería contar con recursos para

⁷⁸ Estados Unidos, 1945-.

⁷⁹ Joseph Kosuth, “Joseph Kosuth: Introductory Note by the American Editor”, *Art Language*, vol. 1, N° 2, 1970. Transcripción disponible en línea en *Château de Montsoreau*, acceso 19 de diciembre de 2022, <https://www.chateau-montsoreau.com/wordpress/portfolio-category/art-language-the-journal-of-conceptual-art/>

Las propuestas artísticas denominadas por los periodistas “antiforma”, “*earthworks*”, “arte procesual”, etc., comprenden en gran medida lo que aquí denomino arte “reactivo”. Lo que intenta este arte es remitirse a la noción tradicional de arte sin dejar de ser “vanguardista”. Un soporte se asienta firmemente en el terreno material (escultura) y/o visual (pintura), lo suficiente como para mantener la continuidad histórica, mientras que el otro se deja vagar en busca de nuevos “movimientos” que realizar y nuevos “avances” que lograr. Una de las razones por las que este tipo de arte busca conexiones a cierto nivel con la morfología tradicional del arte es el mercado del arte. El apoyo monetario exige “bienes”. Esto siempre acaba neutralizando la independencia de la propuesta artística respecto a la tradición. [Traducción del autor]

proporcionar atención de manera constante, así como personal capacitado para su atención. En este caso, podrían mencionarse, por lo menos en términos de vocación, espacios como el Centro de Documentación Ex Teresa, el Centro de Documentación Príamo Lozada del Laboratorio Arte Alameda, el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), o el Archivo del 68, del Centro Cultural Universitario de Tlatelolco (CCUT), estos últimos con particularidad de ser considerados patrimonio universitario de la UNAM.

La otra vertiente, la independiente, está integrada por archivos pequeños, sobre todo contruidos por artistas, hechos desde su entendimiento de la lógica archivística, a partir de sus materiales documentales y con las posibilidades de sus propios recursos. Archivos de esta índole tienden, con el tiempo, a hacerse parte de los institucionales y adquirir un carácter de fondos o colecciones, como ha sido el caso de los conformados por Rocío Boliver “La Congelada de Uva” y Melquiades Herrera, hoy almacenados en Arkheia-MUAC. En la actualidad, puede destacarse, en proporción y labor, la importancia del Archivo Pinto Mi Raya, de Mónica Mayer y Víctor Lerma.

La presencia de material asociado a obras no-objetuales como parte del inventario de estos sitios es numerosa. En México la situación es interesante, pues los archivos son bastos, en tanto que cuentan con un gran número de materiales alusivos a la heterogénea diversidad de prácticas accionarias; no obstante, la falta de recursos ha complicado ininterrumpidamente su estudio y conservación puntual.

Aun así, globalmente, la conformación de estas colecciones ha sido una consecuencia de la preocupación por preservar accesibles y vigentes, para generaciones futuras, testimonios y obras que exploren la cultura que se gesta en torno a la producción inmaterial, con el fin de evitar omitirle del relato artístico. Ello ha implicado, debido a la dificultad de asegurar su conservación, el involucramiento interdisciplinar, en el que profesionales de distintos campos, como conservadores, curadores, museólogos, archivistas, artistas o historiadores, han desarrollado estrategias para describir, documentar y reproducir esta forma de arte.

Irene Müller menciona que la importancia de entender a los remanentes⁸⁰, como parte documental de la obra ha devenido del interés en profundizar en aspectos ontológicos y fenomenológicos de la performance, y a mayor escala, han brindado una nueva dimensión a las formas de aproximarse al pasado, a los hechos acontecidos durante el momento de su ejecución⁸¹. El documento no solo es una forma de acceso y legitimación (en un sentido histórico) del evento, sino que, a través de la recolección de experiencias y testimonios orales y escritos, facilita otras vías de aproximación que no son necesariamente visuales, y en las que la comprensión de la obra no se centra únicamente en el autor de la misma, sino en la experiencia vivida por el otro, la interacción y repercusión que tiene en su entorno.



Imagen 21. Rocío Boliver "La congelada de uva", *Pocos mocos*, hacia 1999. Telas y cotonetes con secreciones humanas. Fondo Rocío Boliver "La Congelada de Uva", Centro de Documentación Arkheia, MUAC (DIGAV-UNAM). Fotografías tomadas de: Eugenia Macías y Cristina Reyes, "Biological Material Indeterminacy Rebukes the Social and the Artistic: Cases from the Documentary Archives of the Arkheia Documentation Center, Mexico" en *Living Matter. The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art*, Rachel Rivenc y Kendra Roth, eds. (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2022).



Imagen 20. Diego García Sotomoro (registro fotográfico). Portafolio Samsonite negro con 63 peines de plástico, usados para la acción *Venta de peines*, 1993, del artista Melquiades Herrera. Fotografía tomada de: MUAC, *Reportaje plástico de un teorema cultural* (México: UNAM, 2018).

(Para ver *Venta de peines*, acudir al código QR de la imagen 8)

⁸⁰ En su texto, la autora optó por nombrar a estos objetos como *artefactos*.

⁸¹ Irene Müller, "Performance art, it's documentation, it's archives", en *Performing documentation in the conservation of contemporary art*, Instituto de História da Arte (ed.) (Lisboa: Instituto de História da Arte, 2013), 19-31.

Müller también enfatiza que la documentación no tiene como fin la aproximación precisa al evento, y por ende la reconstrucción fidedigna del momento no habría de ser el objetivo final del resguardo de los documentos. En su lugar, el documento puede entenderse en sí mismo como un producto que inserto en determinados contextos, bajo circunstancias específicas, desempeña un papel propio dentro de la forma de ver a la performance⁸².

El criterio de lxs artistas cobra importancia al momento de identificar a los materiales remanentes y relacionados a su obra, y por tanto, es posible que ante determinados escenarios lo que hoy desde la investigación y la enseñanza es entendido como documento de la obra, puede no percibirse como tal. Ejemplo de esto es el archivo personal de Valie Export, en Austria, conformado en su totalidad por materiales producidos por la artista, la cual, en la retrospectiva *VALIE EXPORT –Archive*, ha establecido que su obra, más que “registros” o “documentos”, han de entenderse *per se* con un valor artístico independiente, y define a estos productos con denominaciones como “*video-poema*” o “*película-escultura*”⁸³.

Hasta este punto, se puede reconocer en los objetos asociados a la performance cualidades atribuidas por medio de las que puede entenderseles como la obra misma, como una obra nueva, o como documento testimonial. Este aspecto, a mi parecer, solo termina por manifestar la naturaleza conflictiva que Taylor reconoce en la práctica. Actualmente, las formas de entender y ejecutar la acción han devenido en entender que la performance, si bien sí parte de un acto efímero, adscribe la materialidad como medio y le hace partícipe de su manifestación.

⁸² *Ibid.*, 21-22

⁸³ Barbara Büscher, "Traces and Documents as Medial Transformations, or: How to Access Performance Art History", en *Stedelijk Studies*, acceso el 19 de enero de 2022, <https://stedelijkstudies.com/journal/traces-and-documents/>



Imagen 22. Maris Bustamante, *El pene como instrumento de trabajo (para quitarle a Freud lo macho)*, 1982. Máscara, impresión en cartón. Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia MUAC (DIGAV-UNAM).

Obras como esta resultan un buen recurso para entender el potencial de los remanentes como productos para acceder y aproximarse a las performances. No solo por ser, hoy en día, la única vía para acceder a ellas, sino por su relación directa con el desarrollo de la acción.

Si el remanente resulta el vehículo principal de aproximación a la performance, una vez que ésta queda en el pasado, la labor del conservador se focaliza en la atención a archivos. Por tanto, si la atención del conservador se centra en la materia, me parece pertinente atender desde la teoría las implicaciones de conservar un producto que, ante todo, destacar por su cualidad efímera. En el apartado siguiente se desarrollarán varias cuestiones teóricas en lo que respecta a la conservación de la performance.

2.3 Reflexiones sobre la pertinencia y ética de la conservación de performance.

Desde el terreno de la ética, puede discutirse sobre la pertinencia de conservar *performance*, como una forma válida de indagar en la necesidad de introducir estas producciones dentro del campo de la Conservación-restauración. Si bien, la formación de una teoría al respecto es algo todavía inconcluso, en tanto que no existe un discernimiento que pondere preceptos, principios y normas que posibiliten una estructura dinámica, vale la pena poner sobre la mesa las implicaciones de las tendencias por atender y entender este tipo de manifestaciones como algo conservable y cuáles pueden ser las repercusiones de ello.

Si se entiende la ética desde la perspectiva del filósofo Alain Badiou, esta herramienta disciplinar atiende a estudiar el actuar en beneficio del hombre y su oposición a hacer el mal, en línea con las ideas de Immanuel Kant o Emmanuel Lévinas; sin embargo, estipula que su desarrollo es factible en tanto que el juicio de las mismas y la búsqueda de una verdad no se centre en el sujeto actor sino en las circunstancias que involucran cada situación⁸⁴. Al partir de ello, podemos asumir que la protección del arte y otras producciones de índole patrimonial resulta, desde la visión del conservador, en un acto ético, contrario a, en principio, su descuido negligente o destrucción intencional; aunque creo que para esta última valdría la pena reflexionar en otros espacios con mayor profundidad, pues pueden existir situaciones excepcionales y mucho más complejas de analizar, como las pintas feministas o los atentados activistas en museos. Así, la ética

⁸⁴ Alain Badiou, *Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, Trad. Raúl J. Cerdeiras (México: Editorial Herder, 2004), 31-55.

puede ser empleada para preestablecer normativas y modos de actuar desde figuras como el Estado, la sociedad, la familia, así como otro tipo de instituciones.

Desde la conservación, las implicaciones éticas han devenido en establecer una postura crítica en torno a la pertinencia de aceptar determinadas prácticas como estrategias de conservación, y ha sido en realidad un tema que cobró importancia hasta el año 2010, ante la visibilidad que el tema adquirió con las muestras *Seven Easy Pieces* y *The Artist is Present*, de la artista Marina Abramović. En ese sentido, en los últimos años un grupo de especialistas ha puntualizado en problemáticas y cuestionamientos concretos que han facilitado, quizá no directamente, una primera aproximación a una metodología para responder a las necesidades surgidas, en el esmero de resguardar este tipo de obras. A escala de un contexto mexicano, es más que necesario apuntar la escasez de trabajos en la materia, pues los pocos que existen están enfocados en la documentación en archivos y la revisión histórica de la práctica.

Entender el sentido de conservar performance nos lleva necesariamente a poner, quizá en primer lugar, una atención implícita en todo objeto *conservable* en términos de la disciplina, que viene a ser la preocupación por mantener y apreciar todo testimonio histórico del conocimiento cultural, y asume desde el inicio que la performance se ve inserta en un circuito que la legitima como un producto de relevancia, como puede serlo una obra de arte.

Así, la performance como obra de arte, puede verse superficialmente obviada dentro del circuito de los productos que transitan por los espacios de conservación. Pienso que este hecho no se relaciona necesariamente con una “reciente relevancia” que haya derivado de un redescubrimiento de la práctica, sino que es consecuencia del basto catálogo que se ha formado desde hace varias décadas en espacios especializados, de la mano de una consecuente amplitud en el espectro teórico-metodológico dentro de nuestra labor.

En el arte contemporáneo las intenciones cobran relevancia pues dan sentido al significado de las obras, muchas veces por encima de las cuestiones plenamente formales o matéricas. Para el caso de la performance, su despliegue y preservación responde a la vigencia que tenga en un contexto, más que a reconocer una tipología de deterioros tangibles, prevenibles y preestablecidos. La intención de conservarlas se centra en valorar y recalcar que en ellas hay algo valioso que resuena en el presente, por lo que nuestro trabajo no debería responder necesariamente a la restauración y despliegue idóneo de objetos físicos, sino más bien a, en la medida de lo posible, evaluar las formas en que las obras son entramables con nuestro contexto actual.



Imagen 23. Federico Gama (registro de las acciones). Lorena Wolffer, *14 de febrero*, 2008, Ciudad de México. Acción basada en repartir a transeúntes en cruceros de la ciudad, chocolates con descripciones alusivas al caso de violencia y explotación laboral de "Fabiana", quien era obligada a salir a la calle, con sus cuatro hijos, a vender dulces. Si regresaban sin haberlos vendido todos, los cinco eran recibidos con golpes. Fotografía tomada del sitio de la artista (www.lorenawolffer.net).

Las estrategias para que ello ocurra deberían estar condicionadas a las limitantes particulares de cada obra, y, sobre todo, deberían de mantenerse al margen de la idea de que no todo performance debe o puede conservarse, del mismo modo que no toda la producción humana puede aspirar a ello. Es en esta presunción donde entra en juego un ejercicio de doble selectividad: la de primero asumir que algo es valioso, para después aceptar que no todo lo valioso puede perdurar.

Las transformaciones son inevitables y son el fundamento de nuestro trabajo, nosotros como restauradores tenemos que tener presente que lo que hacemos también resulta parte del proceso transformativo de las obras, que nuestras decisiones y actos también las transforman, y que ello resulta esencial en la configuración de su historia porque son cambios, quisiera decir, en un panorama idóneo, bien fundamentados, que se asumen desde la individualidad de una persona o de grupos de trabajo reducidos, raramente multidisciplinarios (también soy consciente de que estas situaciones son una consecuencia de la asequibilidad, o más bien inasequibilidad, de recursos de los centros de trabajo e instituciones).

Existe una relación entre la condición cambiante del objeto con el tiempo y el espacio, pues las transformaciones siempre se hacen presentes y están relacionadas con su duración y su entorno. Esta relación, si bien siempre es conflictiva y es la raíz de nuestra labor⁸⁵, hace que los objetos efímeros resulten particularmente problemáticos para el restaurador, pues en su condición efímera resultan imposibles de almacenar y resguardar, aunque no de manifestar. Con el paso del tiempo los remanentes han cobrado importancia, y, contra todo principio teórico tradicional de la conservación, actualmente desafían el cambio y lo hacen un elemento que potencializa las intenciones de las obras.

⁸⁵ Aunque hay que considerar que las transformaciones son inevitables y son el fundamento de nuestro trabajo, los conservadores-restauradores tenemos que tener presente que lo que hacemos también resulta parte del proceso transformativo de las obras. Nuestras decisiones y actos también las transforman, y ello resulta esencial en la configuración de su historia, pues son cambios que, en un panorama idóneo, aunque están bien fundamentados, se asumen desde la individualidad de una persona o de grupos de trabajo reducidos, raramente multidisciplinarios (también hay que considerar de que estas situaciones son una consecuencia de la asequibilidad, o más bien inasequibilidad, de recursos de los centros de trabajo e instituciones).

Las afirmaciones de la teórica y restauradora alemana Hiltrud Schinzel⁸⁶ resultan un buen ejemplo de qué tanto han cambiado las perspectivas sobre la conservación, cuando en 1985, enfatizaba que la performance, en su intención radical y colaborativa, erradicaba toda posibilidad de actividad restaurativa, reproducible y almacenable, y en el proceso desviaba la función del restaurador como “historiador interpretativo” hacia una tarea de “intérprete-didacta”⁸⁷.

Recientemente, Hanna B. Hölling ha expuesto en el libro *Object–Event–Performance: Materiality and Continuity since the 1960’s*:

From a temporal perspective, there is no strict difference between a traditional, seemingly stable painting and an unstable performance, because all works of art are intrinsically temporal in relation to the changes they undergo. At times, change is slow (David), at times more rapid (an onion, a latex sculpture, a jetty on the shore of the Great Salt Lake, a chocolate gnome). Some works actively respond to time (those that require reinstallation, often with new components); others respond to time passively (those that are contained in a singular, physical manifestation).⁸⁸

Ante esta perspectiva, el cambio puede ser un componente en la identidad de las obras, y da pauta a contemplar la *cambiabilidad* (*changeability*) –término que la autora propone para referir a la capacidad de las obras de arte de cambiar, y que he traducido de este modo para los fines de este texto– como variable a considerar al momento de asumir

⁸⁶ Austria, 1946-.

⁸⁷ Hiltrud Schinzel, “La intención artística y las posibilidades de la restauración”, en Heinz Althöfer, *Restauración de Pintura Contemporánea*, Lourdes Rico Martínez (trad.) (México: ISTMO, 2003), p. 50.

⁸⁸ Hanna B. Hölling (Ed.), “Introduction: Object—Event—Performance”, en *Object—Event—Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s*, (Nueva York, Bard Graduate Center, 2022), 1, 7.

Desde una perspectiva temporal, no hay estricta diferencia entre una pintura tradicional, aparentemente estable, y una inestable performance, porque todas las obras de arte son intrínsecamente temporales en relación con los cambios a los que se someten. A veces, el cambio es lento (cómo en el David), a veces es más rápido (una cebolla, una escultura de látex, un embarcadero en la orilla del Great Salt Lake, un gnomo de chocolate). Algunas obras responden activamente al tiempo (esas que requieren reinstalación, a veces con nuevos componentes); otras responden al tiempo pasivamente (esas que están contenidas en una manifestación física y singular). [Traducción del autor]

el deterioro como una condición negativa de los objetos, aspecto similar a lo ya propuesto por Althöffer o a la idea de que no toda alteración del objeto supone necesariamente una demeritación del mismo. Así, es pertinente presentar la cambiabilidad como concepto pues hace explícita la capacidad intrínseca del objeto para transformarse.

La cambiabilidad también se relaciona con las versiones o variantes de obras que se despliegan en el circuito desde una alteridad hasta cierto punto ilimitada, que posibilita el producto inmaterial. Hölling también profundiza en esto desde el concepto *multiplicidad*, al hablar de cómo ciertas obras acceden a colecciones o se exhiben en espacios a partir de una simultaneidad de formatos estáticos diversos, desde los cuales una misma obra se experimenta y estetiza de formas distintas, dotándole de valores múltiples que exaltan las particularidades desde las que cada versión se vale para remitir a la pieza⁸⁹.

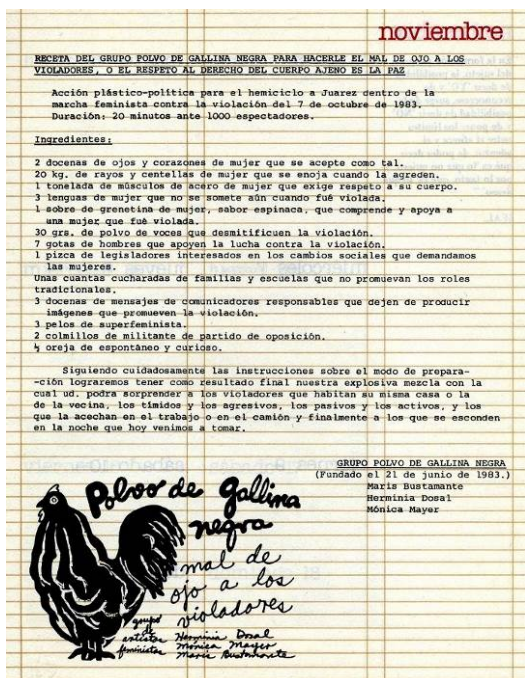


Imagen 24. En el contexto mexicano, la presencia de variantes de la misma obra podría ejemplificarse a partir de *Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz*, de Maris Bustamante y Mónica Mayer en “Polvo de Gallina Negra”, 1983, obra en la que los remanentes se diversifican y constan tanto de un instructivo de la obra a manera de receta (izquierda), y documentación fotográfica (derecha). Imágenes tomadas de: Pinto mi raya [blog] (www.pregunte.pintomiraya.com).

⁸⁹ Hanna B. Hölling, “The aesthetics of change: on the relative durations of the impermanent and critical thinking in conservation”, en *Authenticity in Transition*, Erma Hermens, Frances Robertson (eds.) (Londres: Archetype Publications, 2016), 16-17.

El cambio, al ser irremediable e imparabile, es componente integral de la obra de arte contemporánea, y con los años ha transitado de un proceso potencialmente negativo, a un papel activo, con mayor agencia en función de alterar y sumar sentidos o significados. En la performance, el cambio se hace evidente en la dinámica esencial de la misma, que es la proyección de una acción en un espacio y periodo de tiempo determinado.

En 1993, Peggy Phelan publicó *Unmarked. The politics of performance*, y enunció en su capítulo más célebre, *The ontology of performance*, una afirmación constantemente discutida entre especialistas:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance- To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.⁹⁰

De entender de forma textual y sin contexto la afirmación anterior, el propósito de este trabajo estaría comprometido. No obstante, como Phelan menciona en entrevistas posteriores, el escrito pretendía un carácter renuente ante la capitalización del arte, y las implicaciones éticas y políticas que habría como consecuencia en la escena americana a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa del siglo pasado⁹¹. Si bien (y como ya se ha mencionado en este trabajo) es evidente un cambio en el desarrollo y producción de la práctica, y las materialidades están más que integradas desde una

⁹⁰ Peggy Phelan, "The ontology of performance: representation without reproduction" en Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (Londres/Nueva York: Routledge, 1996), 146.

La vida de la Performance está en el presente. La performance no puede guardarse, grabarse, documentarse, o de alguna forma participar en la circulación de representaciones de representaciones: una vez que lo hace, se vuelve otra cosa distinta de performance.

En el punto en que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción, traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de la Performance, como la ontología de subjetividad propuesta aquí, se hace a sí mismo a través de la desaparición. [Traducción del autor]

⁹¹ Marquard Smith, "Performance, live culture and things of the heart. Peggy Phelan (in conversation with Marquard Smith)" (entrevista), *Journal of visual culture*, Vol. 2, N° 3, 2003, 293-295.

cuestión ontológica, también es reconocible una constante, aún desde lo material, de lo efímero. A mi parecer, al reconocer esta constante es cuando resalta lo necesario de analizar la pertinencia de nuestra labor aplicada al tema.

La RAE define efímero como algo pasajero, de corta duración, que dura un día⁹². Christine Buci-Glucksmann, por su parte, concibe el concepto como una modalidad para entender el presente desde la fugacidad de los comportamientos propios de la globalización, la era de consumo, y en general el estilo de vida contemporáneo⁹³. Esta idea, aterrizada al arte, pone a lo perecedero, lo frágil, lo transitorio y lo inestable dentro de una dimensión cultural, política y estética revalorada en función de no atender tanto a la pérdida y sí más a recalcar el ímpetu presente en todo proceso⁹⁴.

Para el restaurador de arte contemporáneo, lo efímero puede ser tanto una cuestión de estabilidad como una cuestión de duración, ya que, a fin de cuentas, lo efímero también es propio de lo material. No se trata propiamente de comprometer las intenciones originales del artista –se evita hacerlo en la medida de lo posible– sino, en postergar la vigencia de las obras. Esta tarea puede implicar o no el tratamiento de la materia, y a escala tipológica (de *arte efímero*), el problema se vislumbra en función a cuánto perdura.

Muchas son las obras de arte que entran dentro de la categoría de *arte efímero*. Efímero puede ser el arte urbano, el eat-art o determinadas formas de arte digital, incluso la arquitectura, sin contar también a la performance. Los parámetros con los que medimos el carácter efímero de todas estas manifestaciones son variados. Lo efímero no tiene la misma duración en un graffiti, una escultura de chocolate, una construcción de tierra o una acción. Las condicionantes del tiempo y el espacio cambian en función del contexto y las pautas establecidas por el creador y terceros involucrados con las obras.

Al profundizar en lo anterior, el papel del tiempo es relevante al reconocer que el mismo adquiere un desarrollo diferente en función al espacio al que se limite su

⁹² Efímero, (RAE, s.a.).

⁹³ Cristine Buci-Glucklemann, *Estética de lo efímero* (Madrid: Arena Libros, 2006), 15-16.

⁹⁴ *Ibíd.*, 19-25.

operatividad, es decir, a nivel interno de la obra, o a nivel externo, en una dimensión “histórica”, viéndolo desde una conciencia brandiana:

[...] la confusión entre tiempo extemporáneo o interno de la obra de arte y tiempo histórico del observador se hace más grave y perjudicial cuando se produce -y se produce casi siempre- respecto de las obras del propio momento en que vivimos; para éstas parece legítima e indiscutible esa consustancialidad con las aspiraciones, los fines, la moralidad y la sociedad de la época, o de una cierta parte de ella, identificación que sólo debe reconocerse como legítima, aunque no indiscutible, si fue considerada por el artista como premisa al acto de individualización simbólica del objeto. De cualquier forma, fuera de esa esfera exterior del proceso creativo, no puede investigarse ni exigirse más al artista moderno que al antiguo.⁹⁵

En un esfuerzo de interpretar lo anterior, la obra de arte puede configurarse a partir de dos líneas temporales: una cuya escala se concentra en un periodo de trascendencia de la misma, en su primer contexto, posterior a la creación. La segunda línea, delimitada por su duración intrínseca y asociada a su intencionalidad, de la cual también depende su recepción y la experiencia que esta genere.

Dentro de la práctica de la performance es posible reconocer que el carácter efímero se presenta en distintas dimensiones. Mientras que obras en las que la acción ocurre en vivo desaparecen tan rápido como suceden, y pueden durar desde unos minutos hasta años, como es el caso de las obras duracionales, las sustentadas en fotografía y vídeo dan otro alcance al concepto espacio-tiempo que reestructura su carácter fugaz. Y si bien, este aspecto puede reconocerse también en registros y documentación audiovisual, la intención de incorporar estos medios desde el proceso creativo proporciona por sí mismo un valor a los documentos. Para Sebastián Valenzuela Valdivia, esta clasificación es más profunda, y enlista cuatro posibilidades de la mediación:

⁹⁵ Cesare Brandi, *Teoría de la Restauración*, María Angeles Toajas Roger (trad.) (Madrid: Alianza Editorial, 1995), 31.

1. La performance registrada a través del uso de soportes audiovisuales o fotográficos⁹⁶.
2. La documentación audiovisual y fotográfica como material complementario, que objetualiza la performance y facilita su ingreso en el mercado y el archivo. Supone el uso consciente de los soportes posterior a la ejecución en vivo de la acción.⁹⁷
3. Mediaciones que compaginan el registro documental con la puesta en acción simultánea de la performance⁹⁸.
4. La performance mediada entera e intencionalmente a través de un soporte audiovisual o fotográfico. Las acciones son generadas para ser proyectadas a través del soporte y no pueden espectarse o tener sentido sin él⁹⁹.

Un aspecto en que ambos remanentes –los registros externos y los registros *de facto*– sí son similares es la capacidad de las imágenes para poner en activo la memoria colectiva y el ejercicio imaginario, principalmente en su forma de desplegarse en discursos expositivos, que recrean y acondicionan escenarios con los que lxs espectadores se aproximan a las situaciones establecidas en las obras. Proyectos como el planteado por Liliana Coutinho¹⁰⁰ en *Documenting performance or activating social relationships?* han analizado las dinámicas sociales generadas a partir de la documentación de performance, presentada como “vehículos hacia el pasado, pero también como agentes que nutren el presente”¹⁰¹.

La conservación-restauración se ha valido de operar desde formas distintas de entender la cultura, ya sea por sus necesidades o por una tradición en la forma de desempeñar sus funciones. Estas formas comúnmente son distinguibles unas de otras

⁹⁶ Sebastián Valenzuela Valdivia, “Fijación y puesta en escena del cuerpo a través del medio fotográfico”, en *Cuerpo y visualidad. Reflexiones en torno al archivo* (Chile: Ediciones/metales pesados, 2019), 44.

⁹⁷ *Ibid.*, 44-45.

⁹⁸ *Ibid.*, 45.

⁹⁹ *Ibid.*, 45.

¹⁰⁰ Portugal, 1977-.

¹⁰¹ Para más información consultar: Liliana Coutinho, “Documenting performance or activating social relationships” en *Performing documentation in the conservation of contemporary art*, Instituto de História da Arte (ed.) (Lisboa: Instituto de História da Arte, 2013), 47-54.

desde territorios estructurados en naciones y, en menor medida, grupos de naciones. Las formas de actuar desde la conservación en México responden al interés político tanto del Estado como de otros grupos de poder, desde los cuales se determinan formas de interceder, presumiblemente en favor, de la producción cultural. Como menciona Alfredo Vega Cárdenas¹⁰², estas formas están primordialmente orientadas a la patrimonialización y el valor en capital de la cultura¹⁰³. Yo sumaría que desde la restauración éstas prácticas se reproducen a partir de una tradición histórica fuertemente influida por la práctica europea, que con el tiempo se ha delimitado a atender las necesidades de los grupos de productos que no solamente se gestan en el país, mismos que también demarcan formas de actuar dentro de una estructura nacional las distintas formas de hacer cultura¹⁰⁴.

Vega Cárdenas también señala que, como consecuencia de esta relación de la restauración con el Estado, la disciplina misma se práctica desde una posición de poder, ejercida en función de los intereses de la clase dominante para perpetuar una idea de cultura que le permita mantener su posición, además de brindarle la posibilidad de acumular capital que desde sectores hegemónicos se considera potencialmente de lujo¹⁰⁵. En relación con ello, aunque con un enfoque en el criterio de los especialistas, Jane Henderson cuestiona cómo la disciplina está sujeta a numerosas prácticas selectivas, en las que la investigación o el desarrollo de propuestas de trabajo enfocadas en los objetos que trabajamos se ven afectadas por, entre varias cosas, prejuicios personales¹⁰⁶.

El papel del restaurador como especialista debe, en la medida de lo posible, tener en cuenta las consecuencias de sus acciones sobre los productos culturales (en este caso obras de arte) no solo al nivel de la constitución de los mismos, sino sobre la red de dinámicas que se desarrollan en torno y a partir de ellos. La teoría contemporánea ha

¹⁰² México, s.a.

¹⁰³ Alfredo Vega Cárdenas, *Los nuevos alquimistas. Una sociología de la restauración desde México* (México: ITESO, 2018), 40-66.

¹⁰⁴ Si bien, se habla de “relaciones culturales concretas”, vale la pena aclarar que con esto me refiero a la asociación que por territorio se tiene de un grupo de conductas y objetos en el contexto contemporáneo general, y no tanto a una profundidad simbólica en la manera de concebirles y operarles.

¹⁰⁵ *Íbid.*, 81.

¹⁰⁶ Jane Henderson, “Beyond lifetimes: who do we exclude when we keep things for the future?”, *Journal of the Institute of Conservation*, Vol. 43, no. 3, 2020.

tendido a profundizar en las formas en que el restaurador y los objetos restaurables se relacionan, en pos de encontrar la aplicabilidad de los criterios “tradicionales” de la restauración dentro de las estructuras culturales vigentes, además de encontrar nuevas formas de proceder. Las acciones del restaurador no son vistas solo desde el papel del científico, pues también se han centrado en entender su individualidad y el papel de su subjetividad durante los juicios críticos.

Salvador Muñoz-Viñas reconoce en *Teoría contemporánea de la Restauración* un carácter funcional en la intención de restaurar, y asevera que en buena medida la razón de la restauración es devolver funciones, mismas que reconoce en un núcleo simbólico y otro documental. Bajo este planteamiento, aquello restaurado puede desempeñar sus funciones igual o mejor que originalmente, así como adquirir otras funciones a partir de ello¹⁰⁷. Contraponer este planteamiento con el respeto a lo auténtico, original o histórico de las obras –en este caso inmateriales– da a nuestra labor la responsabilidad de definir cómo es que en nuestra época entendemos y convivimos con tales valores. Del mismo modo que los objetos de hoy no persiguen la misma estética, durabilidad o materialidad que en el pasado, tampoco nuestra forma de entenderlos.

Si reconocemos lo efímero como elemento sustancial de la performance, lo efímero es entonces una condición propia de la autenticidad de las obras, sin importar que el acceso a éstas sea a partir de una experiencia vivencial y momentánea, o a través de mediaciones de imágenes reproducibles. En la conservación de arte contemporáneo, la autenticidad, así como la originalidad y otros rigores base de la praxis pueden tomar un papel distinto a la concepción establecida en la teoría tradicional.

La autenticidad se puede entender como la condición de legitimidad de un producto dada por la atribución directa a su autor. Claudia Coronado establece dicha condición a partir de las características funcionales, materiales o de significado que dotan de identidad a la pieza, y resalta la importancia de mantener dichos aspectos inalterados,

¹⁰⁷ Salvador Muñoz-Viñas, *Teoría Contemporánea de la Restauración* (Madrid: Editorial Síntesis, 2010), 152-154.

pues de lo contrario el objeto cae en una falsificación, estado en el que pierde su cualidad de original y por ende su asociación al contexto primario¹⁰⁸.

Con respecto a la originalidad en los productos contemporáneos, Coronado también establece que esta cualidad reside no tanto en los soportes materiales sino también en las intenciones creativas; relacionadas con una búsqueda por la innovación y la reproductibilidad¹⁰⁹. También sostiene la idea de Walter Benjamin sobre la originalidad múltiple, que elimina el principio de un objeto original único y hace posible entender a varios productos idénticos, generados de facto con ese propósito, como originales¹¹⁰.

Bajo esta misma línea, Schinzel considera:

Nuestro concepto de originalidad depende directamente de la distancia temporal de la obra de arte con respecto al espectador: Cuando más actual sea la obra, tanto más molesta la alteración ocasionada, lo que conduce a una pérdida ideológica original; por otro lado, no se le da tanta importancia a la comprensión de esta ideología original, es decir, cuanto más cercana esté la obra de nosotros, tanto más reproducible será; lo que debe conservarse es la idea. Esto va de la mano con la profanidad de los materiales utilizados: cuanto más profano sea el material, más fácil es de sustituir. Al concepto teórico de la obra de la inmaterialización de la obra de arte contemporánea como idea pura, está ligada su total reproductibilidad como última consecuencia¹¹¹.

En la performance, Rebecca Gordon señala la familiarización del conservador de arte contemporáneo con prácticas de sustitución y reemplazo de obras, y la implicación de la documentación de esta actividad, sobre todo al contraponer la autenticidad de una

¹⁰⁸ Claudia María Coronado García, “La autoría, autenticidad y originalidad reformuladas, y su aplicación en instalaciones contemporáneas múltiples y orgánicas”, *Revista Intervención*, no. 23, 2021, 74-77.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, 78-79.

¹¹⁰ *Ibíd.*, 79.

¹¹¹ Schinzel, “La intención artística...”, 51.

obra con su integridad¹¹². Al reconocer las ligeras diferencias entre performance, documentación y remanentes como obras independientes, entender y ponderar acerca del valor de cada producto complejiza todavía más las directrices bajo las que se entiende el preservar y conservar producciones no-objetuales.

Claire Bishop también señala el problema al introducir el concepto de *performance delegado*, categoría que reconoce la tendencia por hacer parte a terceros como agentes principales de la acción ideada por un artista. De este modo, tanto personas no vinculadas al medio y la práctica –personas sin hogar, atletas o personal de seguridad de museos, por ejemplo– como otros artistas de performance, son contratados, convocados o comisionados para ejecutar las acciones. Esta tendencia, que cobró notoriedad en la década de 1990, se contrapuso a los preceptos que regían a las producciones de las primeras generaciones, y posibilitó todo un nuevo grupo de prácticas sustentadas en la reapropiación, la re-ejecución, y otras prácticas similares¹¹³.

Estas nuevas formas de ejecutar la acción, que conciben la repetición, la continuidad y la concesión como una posibilidad (y que desarrollaré a profundidad en el siguiente capítulo), adscriben también todo un nuevo grupo de variables en el fenómeno: las piezas pueden ser ejecutadas una y otra vez ante determinadas circunstancias, no necesariamente por el artista ni los mismos “delegados”, lo cual implica reestablecer los límites ontológicos de la praxis y sus consecuencias dentro de un sistema que valora la autoría y lo auténtico. Más aun, cuando las responsabilidades legales de la propiedad se confrontan con las libertades artísticas y el uso de la referencia y la apropiación como herramientas del proceso de producción.

Si la performance puede conservarse, y si la conservación-restauración puede ser partícipe de ello, las formas que esta debe idear para que persista deben ser compatibles con la condición efímera a la que cada obra responde; es decir, sus formas de definir su

¹¹² Rebecca Gordon, “Documenting Performance and Performing Documentation. On the Display of Documentation and Authenticity”, en *Performing documentation in the Conservation of Contemporary Art*, Instituto de História da Arte (ed.) (Lisboa: Instituto de História da Arte, 2013), 146-157.

¹¹³ Claire Bishop, *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectadoría* (Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016) 347-379.

propia dimensión del espacio y su propio ritmo del tiempo, en tanto a sus intenciones y formato.

Así pues, a partir del reconocimiento de la performance desde su posibilidad como obra de arte, valiosa en tanto que resulta vigente para un determinado contexto y una determinada temporalidad, se puede presumir que también es éticamente correcto asumir una posibilidad de su conservación. Una conservación que habría de despegarse de la atención integral y prioritaria de las materialidades, así como de las creencias de que al ser relevante es necesariamente conservable; por el contrario, debería ser más bien orientada a una actividad que contenga los criterios para identificar los puntos en común de la obra con el contexto, y que este abierta tanto a facilitar las vías para que la obra esté vigente, como a reconocer la falta de conexiones con las circunstancias espacio-temporales, lo que puede conllevar en la necesidad de su desaparición.



Imagen 25. Freijo Gallery (registro de las acciones). Felipe Ehrenberg, *El arte es solo una excusa*, interpretación de 2015. Fotografía tomada del sitio de Freijo Gallery (www.galeriafreijo.com).

Capítulo 3

Estrategias de conservación de performance.

Este capítulo –el último–, tiene como finalidad analizar los distintos recursos metodológicos que, desde la conservación y demás disciplinas relacionadas con la cultura, se han generado en pos de hacer mantener vigentes las producciones performáticas. Para hablar de ellos en conjunto, he optado por referirles mediante la idea de *Estrategias de Conservación de Performance* (ECP). Se debe tomar en cuenta que, después de todo, la intención de los mismos es suscitar la conservación.

Para hablar sobre las ECP, es importante comenzar por mencionar que el carácter y las metodologías de las mismas se relacionan, en buena medida, con los contextos y las temporalidades en que estas se propusieron. Puesto que su objetivo es dar respuesta a las posibilidades de conservación de una amplia gama de formas de arte-acción, estas se fundamentan de formas diferentes, en función a tiempos, lugares y creadores diferentes.

Asimismo, hablar de estas estrategias como recursos de la conservación es, por un lado, una propuesta planteada en este trabajo, pero también tiene como trasfondo un interés común con otrxs especialistas, que es algo ya puesto en práctica, y que podría responder, de un modo u otro, a las particularidades de las acciones en México.

He optado por nombrar a éstas prácticas como *estrategias*, pues surgen de un razonamiento diverso, acondicionado a las necesidades de los lugares en que estas se gestan. Aunque el concepto puede tener varias acepciones, el término refiere a la determinación de las metas y objetivos básicos a largo plazo, la adopción de cursos de acción y la asignación de los recursos necesarios para llevar a cabo estas metas¹¹⁴.

El contenido del capítulo se encuentra dividido en dos ejes temáticos. El primero, compuesto por cuatro apartados, describe y analiza desde el panorama de la disciplina

¹¹⁴ Alfred D. Chandler, *Strategy and Structure*. Chapters in the history of the American Industrial Enterprise, (New York, Beard Books. 2003), 13.

las formas en que la performance subsiste tras su acontecimiento inicial, partiendo de la información recopilada de fuentes anglohablantes y ajenas al contexto de México.

En el primer apartado, *Remanentes como documentación para la conservación de performance*, se habla del uso de la materia para remitir a la acción, y las problemáticas propias de su conservación y sus planteamientos. Al considerar que la documentación resulta una práctica más familiar para cualquier especialista, este apartado es un vínculo entre la labor a la conservación de arte contemporáneo, y otro tipo de prácticas, todavía no muy extendidas en el gremio, que operan desde una lógica un tanto distante de la tradicional.

El segundo apartado, *Modelos de Tomas de Decisiones y consideraciones para conservar performance*, se describen las características *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation* (MAWQ?) enfocados en la conservación de arte contemporáneo, y se ponen en consideración algunas cuestiones sobre los sentidos operativos del conservador-restaurador, entre ellas, lo sensible y lo creativo en nuestra práctica, punto medular de la hipótesis de esta tesis.

El apartado tres, *Iteraciones como estrategias de conservación de performance*, describe a fondo las cuestiones sobre re-ejecutar arte performático en el presente, sus distintos conceptos, condicionantes, problemas, y la relación existente con otro tipo de MTD (Modelos de Toma de Decisiones), enfocados primordialmente en la atención de arte no-objetual.

El cuarto apartado, *No-conservar para conservar*, responde a la lógica de desaparición de la misma performance. Es un punto de reflexión en torno a nuestras políticas de trabajo y su colisión con los intereses e intenciones intrínsecas de las obras. Aquí se analiza la posibilidad de entender a la pérdida como una forma de conservar.

La segunda parte, compuesta por un apartado, *Disertación. La conservación del arte performático en México*, funge a manera de un análisis de resultados. En él se reflexiona, a partir de las descripciones y los análisis realizados previamente, sobre la aplicabilidad de las ECP en las producciones performáticas mexicanas. Para este discernimiento se han tomado en cuenta distintas variables, desde conceptuales hasta

operativas, propias de las producciones del país, para lo cual, se tomarán como referencia las entrevistas realizadas a especialistas del tema procedentes de distintos campos. A partir de lo resuelto en este apartado, se ha procedido a enunciar las conclusiones finales.

Finalmente, a partir del desarrollo de este capítulo, se consideró necesaria la elaboración de una cronología enfocada en la relación entre las artes performáticas y la conservación, misma que resulta un documento complementario y de consulta simultánea a este texto, que facilita la comprensión de su estructura y de la evolución histórica de los planteamientos contenidos en él.

3.1 Remanentes como documentos para la conservación de performance.

Para la descripción de estas estrategias, he decidido comenzar por nombrar a las varias maneras de documentar, pues éstas formas de preservar, conservar o salvaguardar los productos de la cultura están más apegadas a la concepción y operación de la disciplina en el país. Posteriormente, se revisarán las soluciones que requieren de procesos de planeación más complejos; concretamente, aquellas que contemplan tanto ejecutar obras del pasado en el presente, como la no-conservación. Considero que bajo esta narrativa es más adecuado profundizar en las propuestas, en tanto que también se respeta una secuencia en su aparición cronológica.

En la medida que las acciones de performance se fijan mediante asociaciones directas o indirectas, explícitas o implícitas, a recursos de índole material, remanentes, la consumación del objeto como documento de la performance suma, al carácter preponderantemente estético y reflexivo de éstos, potenciales para entenderles como recursos informativos, conmemorativos, alusivos, de material de archivo y potencialmente investigables; en línea con la idea de sumar funciones descrita por Muñoz-Viñas. El ejercicio documental se relaciona hasta cierto punto, y si el binomio obra-artista lo permite, con el sentido preservativo de mediar para traer al presente. Al respecto, Taylor también menciona:

[...] tenemos que tener en cuenta que el performance, incluso entendido estrictamente como arte en vivo, es siempre intermediado. Los actos funcionan dentro de sistemas de representación, dentro de los cuales el cuerpo es una

mediación más, que transmite información y participa en la circulación de imágenes¹¹⁵.

Mediar, definido por la RAE como “participar o intervenir en algo”, “existir o estar entre dos personas o cosas”, “ocurrir entre dos hechos o dos momentos”, “transcurrir entre dos hechos o dos momentos” o “intervenir en algo”¹¹⁶, tiene como consecuencia, desde la documentación de performance, la conformación de una memoria histórica, pues parte de su intención es extrapolar un momento previo y hacerlo parte de una temporalidad actual o futura, no como un hecho aislado, sino como un vehículo que traslada y comunica el acto corporal pasado al imaginario actual. Es de hecho la mediación una constante en toda estrategia conservativa: nosotros de alguna manera fungimos como mediadores, en tanto que hay que entender que en todo acto de este tipo se propone potenciar la vida del objeto, aún si este sobresale por fuera de su contexto primario. El objeto conservable también es mediador de su contexto originario.

El documento de performance, como ya se ha dicho, recurre a los remanentes y el coleccionismo para plasmar la impronta de las acciones e intentar burlar su evanescencia. De esta manera, traslapa una visión del acto en el ahora, lo estabiliza en el soporte de una imagen, de un vídeo, de una crónica, de un instructivo o una grabación sonora.

Todo este tipo de objetos, que más comúnmente pasan a formar parte de un archivo que de una colección de arte, pueden tener, por si mismos, un potencial *performativo*, en tanto que su despliegue expositivo sea hecho con esa intención. Al hablar de lo performativo, o performatividad, se hace referencia al concepto del filósofo inglés J.L. Austin, que refiere al potencial o condición de las palabras, en contextos con circunstancias o condiciones muy específicas, para ser actos por sí mismas¹¹⁷. En relación con la propuesta de Auslander, las imágenes –y yo apuntaría a todos sus remanentes

¹¹⁵ Taylor, *Performance*, 75.

¹¹⁶ Mediar (RAE, s.f).

¹¹⁷ J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Oxford: Oxford University Press, 1972), 6.

también– tienen ese mismo potencial, pues parten, en principio, de describir de manera *constativa*¹¹⁸ las performance, al corroborar que ocurrieron¹¹⁹.

Gordon considera que esta acción, performear el archivo, es factible al considerar al objeto como un contenedor, cuyo contenido, el contexto de esos mismos objetos, es decir, la performance, queda fijo, y provee de la información y conocimiento necesarios para dar continuidad a la obra¹²⁰.

En este sentido, el potencial performativo de los remanentes se manifiesta en el momento en que estos se despliegan, en individual o en conjunto, a partir de la puesta en interacción desde el archivo o a través de exposiciones, que resultan espacios fundamentales tanto para generar diálogo como para hacer evidente su contenido. Un ejercicio expositivo de gran relevancia en el país podría ser la muestra *Arte-acción en México: registros y residuos*, albergada en el MUAC durante el año 2019.

Orientar el ejercicio conservativo hacia la práctica documental ha tenido como consecuencia, por muchos años, sembrar una idea de que el potencial efímero de la performance puede persistir, ante todo, en la documentación. Esto podría tener por consecuencia un desinvolucramiento del espectador, en concordancia con los señalamientos hechos por Schinzel sobre la estabilización de obras procesuales:

If there still exist any material or intellectual remains, an artwork having been conceived as object or shifted into becoming one, which is possible out of many different reasons, still can arouse emotions in the spectator. These emotions, however, are interactive to a lesser degree than is the case with a work in continuous development like an installation. Because of this the spectator in general is not so much involved personally and consequently emotionally. This may lead him to the illusion of having in view an entity which is stable and

¹¹⁸ En el texto, el autor hace uso expresamente de la palabra *constative*, “constativo” en español. Pienso que refiere, al pensar en la relación de su texto con las palabras, a las *constative sentences*, “oraciones constativas”, que en inglés sirven para afirmar un hecho, reportar un evento y/o describir una situación y condición.

¹¹⁹ Auslander, “Reactivations...”, 31.

¹²⁰ Gordon, “Documenting performance...”, 152-153.

consoling, [...]. His role in this case then is more that of a consumer than someone participating, he takes not risk, but profits only. This, from the artist's point of view, misinterpretation of the function of art might be the reason for many seemingly reactionary actions of e.g. the modernist artists, who did not want their works to be consumed, although they mostly had to subordinate themselves in practice to the consumer mentality of the art market in order to live.¹²¹

¿Qué ocurre cuando dejamos de ver a la fotografía, el vídeo, y a las otras formas de registro, como testimonios fehacientes del acto? Auslander, por ejemplo, reconoce que en la performance mediada por fotografía o vídeo se reconoce en dos categorías: una en la que la documentación ratifica el acto, como cuando se documenta una acción en vivo; y la otra, teatraliza la acción, desde la simulación de una situación que nunca tuvo lugar¹²².

Esta situación se interpondría con la condición auténtica de las obras si no fuera porque la simulación fuera parte de la intencionalidad intrínseca de estas. Las poses y las apariencias son parte del proceso de producción de las piezas, pero también en sí misma la acción de fotografiarlas. Por ello:

Documentation does not simply generate images/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred; it produces an event as a performance and, as Franz Ward suggest, identifies the performer as 'artist'.¹²³

¹²¹ Hiltrud Schinzel, "Contemporary Art, its Conservation and Neo-Liberal Structures" (Versión inédita del artículo, cortesía de la autora. Publicado originalmente en *Sustainable Development and Global Community VIII*, George Lasker y Kensei Hiwaki (eds.), IIAS, 2007), 4-5.

Si todavía existen restos materiales o intelectuales, una obra de arte que ha sido concebida como objeto o cambiada para convertirse en tal, lo cual es posible por muchas razones diferentes, aún puede despertar emociones en el espectador. Estas emociones, sin embargo, son interactivas en menor grado que en el caso de una obra en continuo desarrollo como una instalación. Por ello, el espectador en general no está tan implicado personalmente y, por tanto, emocionalmente. Esto puede llevarlo a la ilusión de tener a la vista una entidad estable y consoladora, [...]. Su papel en este caso entonces es más el de un consumidor que el de alguien que participa, no toma riesgos, sino solo ganancias. Esto, desde el punto de vista del artista, la mala interpretación de la función del arte podría ser la razón de muchas acciones aparentemente reaccionarias de, p. [por ejemplo] los artistas modernistas, que no querían que sus obras fueran consumidas, aunque en su mayoría tuvieron que subordinarse en la práctica a la mentalidad consumista del mercado del arte para poder vivir. [Traducción del autor]

¹²² Auslander, "Reactivations...", 21-24.

¹²³ *Ibíd.*, 31.

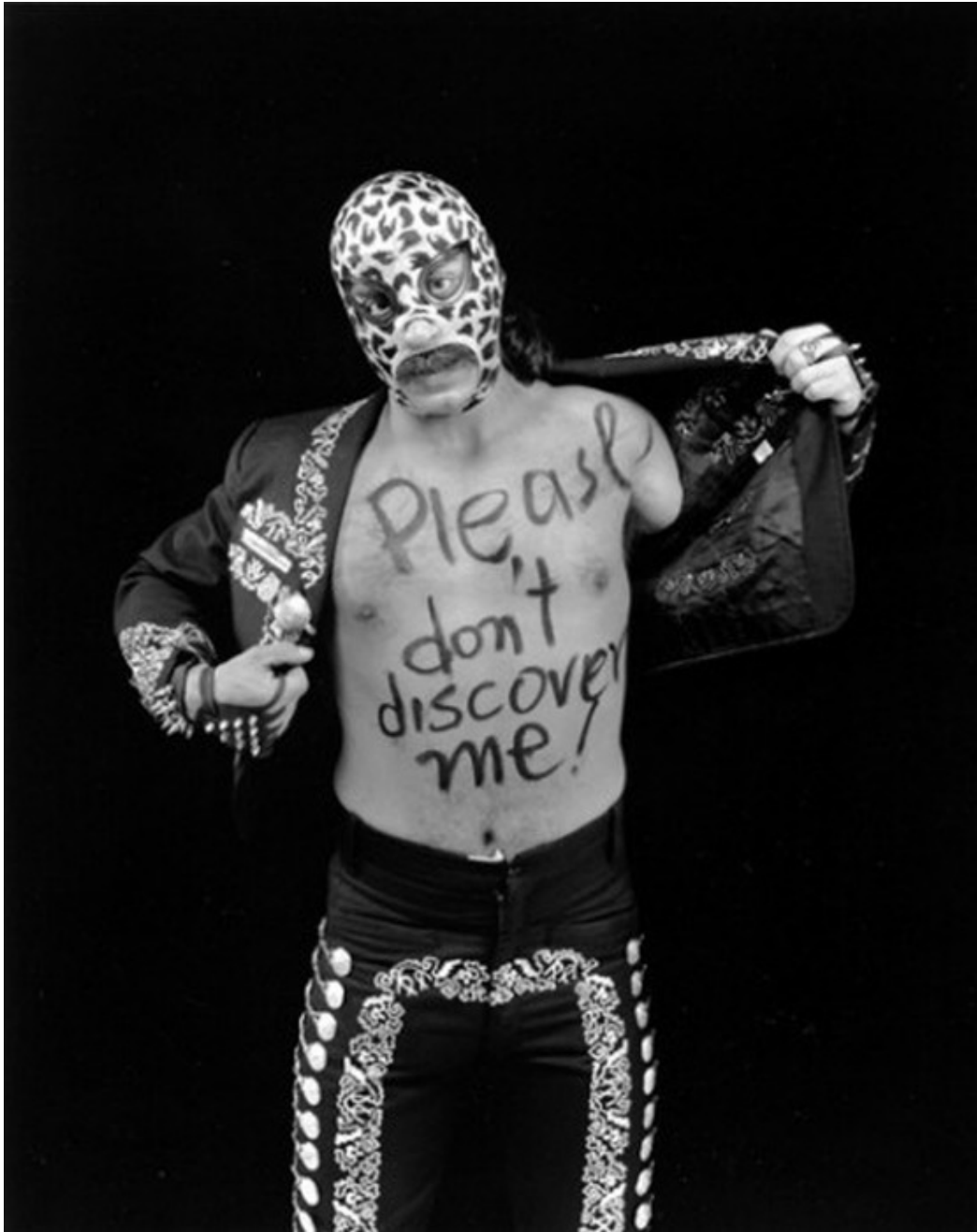


Imagen 26. Autor desconocido. Guillermo Gómez Peña, *Warrior for gringostroika*, 1992. Fotografía del archivo de La Pocha Nostra. Tomada de United States Artists [sitio de la organización], (www.unitedstatesartists.org).

La documentación no solo genera imágenes/declaraciones que describen performances autónomos y corroboran que ocurrieron; produce un evento como performance y, como sugiere Frazer Ward, identifica al performer como “artista”. [Traducción del autor]



Imagen 27. Autor Desconocido (Registro fotográfico). Maris Bustamante, *El pene como instrumento de trabajo (para quitarle a Freud lo macho)*, 1982, Ciudad de México, Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC (UNAM-DIGAV). Fotografía tomada de *post notes on art in a global context* [recurso electrónico] (www.post.moma.org).

Si hacemos aparte los registros audiovisuales y escritos –en tanto que despliegan el contenido de su contexto de formas más o menos explícitas–, los objetos residuales de las obras, aunque pueden ser contenedores y mediadores de la pieza, potencialmente performeables, la realidad es que su capacidad para comunicar está sujeta a su permanencia en los recintos culturales. Puesto que los residuos pueden ser cualquier cosa que lxs artistas reconozcan representativo de la acción – mocos, peines, indumentaria o post-its pintados de colores–, la capacidad comunicativa de la obra está sujeta a la información que los espacios que les resguardan tengan y puedan proporcionar sobre ellos. Como toda obra conceptual, dependen de sus relaciones semánticas.

Los remanentes son objetos referenciales, y, por tanto, documentales, pues en su materialidad son almacenables, consultables e interpretables, e ilustran hechos del pasado. Dicho de otro modo, son cosas que quedan, que duran, y que dan testimonio, en línea con lo dicho por Charles Le Goff¹²⁴.



Ilustración 3. Secuencia para ejemplificar de manera visual como los remanentes pueden ser documentos a partir de su relación con información de su contexto (Elaboración del autor).

Ante tal panorama, lo idóneo sería que tanto los archivos como las colecciones de arte tuvieran, además del correspondiente inventariado de los materiales, un registro adecuado, así fueran general, de los trasfondos y contextos de las obras que resguardan. De lo contrario, el problema deja de volverse meramente ontológico, pues ya no se trata de si es correcto o posible conservar a la obra; el problema escala, y pasa a ser más bien sistémico y administrativo, en tanto que los organismos responsables de esa conservación no necesariamente atienden a las obras desde sus características indispensables.

Actualmente en México, la situación pública de la cultura está sujeta, desde hace varias décadas, a la reducción de los presupuestos anuales, posicionándolo en el segundo

¹²⁴ Charles Le Goff, *El orden de la memoria* (España: Nova-Gràfik, 1991), 238.

grupo de naciones que más han reducido el presupuesto destinado a museos públicos, con recortes de entre 61 a 80%, al ser uno de los países que más redujeron sus presupuestos a museos partir de la contingencia sanitaria por COVID-19¹²⁵. Aislado del panorama sanitario internacional. esto también resulta visible en el análisis del Proyecto de Presupuesto de Egresos de la Federación (PPEF) del 2022, donde el presupuesto destinado al sector cultura, si bien recibió un incremento del 3.6% respecto al 2021, el 25% del mismo se destinó al *Proyecto Integral del Complejo Cultural Bosque de Chapultepec* (con un aumento del 5.11%, respectivamente), por lo que no resultó significativo para los recursos a museos¹²⁶. Visto de otra forma, los recursos destinados en el mismo año a la Investigación Científica, Arqueológica y Antropológica tuvo un aumento del 1.6%, incremento que, dimensionado con las necesidades de las diversas instancias de investigación del país, tampoco resulta representativo¹²⁷.

Con respecto a los recursos humanos de estas instancias, los recortes presupuestales afectan a la de contratación y la constancia salarial de los trabajadores. Si se contempla que buena parte del personal de cultura esta subcontratado a través del Capítulo 3000, modalidad que posibilita la asignación de contratos a particulares, los recursos disponibles no solo dificultan el acceso de insumos para la gestión y la administración, sino también el desarrollo pleno de las funciones de las plantillas¹²⁸.

Esta situación supone, en el contexto nacional, y por lo menos desde las instancias públicas, que los museos, archivos o centros de documentación con material performático, deben realizar actividades de documentación, registro, investigación y conservación con recursos cada vez más escasos, si no es que ni siquiera cuentan con el ingreso o el personal necesario para poder intentarlo.

También es posible imaginar un panorama de la situación actual de los archivos de arte contemporáneo al considerar los resultados de la tesis del restaurador Claudio Hernández

¹²⁵ UNESCO, *Museums around the world in face of COVID 19* (UNESCO report, Abril 2021), https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000376729_eng/PDF/376729eng.pdf.multi

¹²⁶ Fundar, “PRESUPUESTO FEDERAL PARA CULTURA”, acceso el 04 de enero de 2023, s.a., <https://fundar.org.mx/pef2022/presupuesto-federal-para-cultura/>

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ *Ibíd.*

Hernández, quien determinó en el año 2005 a través de un sondeo –representativo pero no concluyente– a varias instituciones artísticas de carácter público y privado, que la situación de los espacios era problemática principalmente por la falta de planes de manejo, reconocimiento de los contenidos de la documentación, el registro, y la falta de medidas de conservación adecuadas ¹²⁹. Esta conclusión, como también se llega a encionar, tiene una estrecha relación con la falta de financiamiento público, aunque también especifica que la falta de atención puede ser fruto de desinterés ¹³⁰.

Aunque todas las carencias que se mencionan son preocupantes, creo que, a escala de la conservación de performance, un aspecto que de no cambiarse puede resultar en la pérdida de numerosas obras es la falta de reconocimiento del contenido de la documentación, al pensar en que, como ya se dijo, esta información resulta determinante en la contextualización de las piezas, y, por tanto, en su posibilidad de continuidad.

En México, las tipologías de deterioro que se priorizan en el devenir de la práctica de la conservación-restauración están ampliamente estudiadas desde la materialidad, incluso desde el campo de la conservación de arte contemporáneo. Estas tipologías reconocen el daño como una característica primordialmente física, y lo relacionan con las formas en que los constituyentes materiales de las piezas son afectados a escala física y química. Más aún, la catalogación de los daños atiende en suma a ser precisa, pues hace distinción de aspecto como las distintas formas de craquelado de una pintura.

La falta de estudio de otro tipo de deterioros, pone también en jaque la posibilidad de comprender y solucionar de manera integral el cómo dar solución a los problemas de conservación de las artes efímeras. Es evidente la realidad de que este tipo de obras también puede deteriorarse.

¹²⁹ Claudio Hernández Hernández, “Conservación del acervo documental del Laboratorio Arte Alameda” (tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, 2005), 151.

¹³⁰ *Ibíd.*, 56, 66, 142.



Imagen 28. Arriba: Paola Vivas, Myko Zava (Registro de las acciones). Bárbara Sánchez-Kane, en colaboración con Morena Valdés y Pepe Romero, *Macho sentimental Vol. II*, Palais de Tokyo, Francia, 2019. Fotografía tomada del sitio web de la artista (www.sanchez-kane.com).

Abajo: Aurélien Mole (Registro de residuos e instalación). Bárbara Sánchez-Kane, *Macho sentimental Vol. II*, Palais de Tokyo, Francia, 2019. Fotografía tomada del sitio web de la artista (www.sanchez-kane.com).

Dentro de los agentes de deterioro, R. Robert Waller y Paisley S. Cato reconocen la existencia de un daño metafísico de las producciones humanas relacionado con la pérdida del valor legal, intelectual y cultural de estos: la disociación.

Dissociation results from the natural tendency for ordered systems to fall apart over time. Maintenance processes and other barriers to change are required to prevent this disintegration. Dissociation results in loss of objects, or object-related data, or the ability to retrieve or associate objects and data.

[...]

Another unique characteristic of this agent is that loss in value to one or a few objects within a collection can reduce the value of the collection as a whole¹³¹.

El hecho de que las colecciones de arte contemporáneo mexicanas puedan presentar carencias en las herramientas para reconocer el contenido de la documentación que resguardan, al observar que ya en 2005 era una realidad, pone en evidencia un panorama complicado. Sin embargo, ante la falta de información reciente, no es posible estipular en qué estado se encuentran ni los archivos ni las documentaciones de performance. Ante una falta de vinculación entre los documentos y su información, el principal daño de las obras podría ser su disociación.

Aun cuando se puede visualizar que la documentación resulta una estrategia necesaria y efectiva para postergar la vigencia de las obras, es pertinente, y también ético, reconocer que de poco puede servir su almacenamiento si se carece de las formas para entenderlas y darlas a entender como eso, como obras de arte. Sin la información contextual, los remanentes no solo son anulados de la posibilidad de ser performativos,

¹³¹ Robert Waller y Paisley Cato, “Agents of Deterioration: Dissociation”, en *Canadian Conservation Institute*, Government of Canada, 2019, acceso el 05 de enero de 2023, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/dissociation.html>

La disociación resulta de la tendencia natural de los sistemas ordenados de fracasar con el paso del tiempo. Se requieren procesos de mantenimiento y otras barreras para el cambio para prevenir esta desintegración. La disociación resulta en la pérdida de los objetos, o de la información relacionada a los objetos, o de la habilidad para recuperar o asociar los objetos con la información.

[...]

Otra característica única de este agente es que la pérdida de valor de uno o algunos objetos dentro de una colección puede reducir el valor de la colección en su conjunto. [Traducción del autor]

sino también de la posibilidad de ser obra. En consecuencia, los remanentes quedarían orillados al mero potencial de archivo (con las consecuencias que eso pueda suponer).

Dicho de otro modo, sin información que ponga en contexto a los remanentes, su capacidad como documento para performear queda más bien emborronada por la incógnita, y en este sentido, cobra mucha importancia el análisis de los recursos que se disponen, si es que los hay, para recuperar, si es que se puede, los datos.

En vistas de enfrentarnos a un problema de esta índole, pienso que lxs conservadores de arte contemporáneo debemos dejar de consentir que nuestras acciones constan nada más de intervenciones físicas. El problema ya no es nada más si el objeto está en buena o mala condición, o si sus condiciones de almacenamiento son adecuadas; el problema consiste en que una praxis ineficiente nos puede volver a nosotrxs, a otrxs especialistas relacionados con el archivo, o a las mismas instituciones, la causa del deterioro. Nuestra intervención debe responder más desde un sentido conceptual, lo que requiere de nuestra capacidad de investigación.

La investigación desde la labor del conservador de arte contemporáneo tiene como finalidad contextualizar sus objetos de trabajo, con el fin de conocer a profundidad sus intenciones intrínsecas, composición, valores y demás significaciones que enriquezcan su comprensión o interpretación. Esta actividad se vale tanto de la consulta bibliográfica como de la entrevista. La primera, es un recurso empleado para obtener datos disponibles en tratados y ensayos de artistas o investigaciones de terceras personas, mientras la segunda proporciona información directa tanto de lxs creadores, como de personas relacionadas con los temas en los que se pretende profundizar.

La investigación no resulta una herramienta desconocida para esta labor; de hecho, resulta una tarea esencial en toda la disciplina. Esto es consecuencia de la importancia que la colecta y el análisis de información han tenido dentro del desarrollo de los Modelos de Toma de Decisiones (MTD), en este caso particular, en aquellos concernientes al arte contemporáneo.



Imagen 29. Autor desconocido. Mónica Mayer, *Si tiene dudas... pregunte*, IV Encuentro de Arte Corporal, Venezuela, 2008. Fotografía tomada de: Pinto mi raya [blog] (www.pregunte.pintomiraya.com).

3.2 Modelos de Toma de Decisiones y consideraciones para conservar performance.

Los Modelos de Toma de Decisiones son recursos abiertos, especializados y predefinidos, cuyo propósito es servir como pauta para la definición de propuestas metodológicas de tratamiento y atención de problemáticas concernientes a productos relevantes para la conservación.

*The Decision-making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*¹³², mejor conocido como *Modern Art Who Cares?* (MAWC?), y su posterior revisión, *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*¹³³ –al que yo nombraré como *Contemporary Art Who Cares?* (CAWC?)–, han sido modelos medulares en el desarrollo de propuestas integrales de trabajos de conservación de arte contemporáneo. En ambos casos, la investigación ha resultado un punto de despunte para la familiarización de lxs especialistas con los elementos e intenciones de las obras, además del desarrollo de otros modelos como el modelo de trabajo de la *Foundation for the Conservation of Contemporary Art* (por sus siglas en neerlandés, SBMK), o *The INCCA Project*.

En suma de la función que estos MTD proponen, la investigación en su mismo desarrollo puede no ser solo un recurso que facilite la toma de decisiones de los tratamientos de las obras de arte, pues pienso que también puede ser una forma misma de intervención del conservador-restaurador, y de cualquier especialista allegado a los archivos, para contrarrestar los fenómenos de disociación de sus documentos performativos.

¹³² Foundation for the Conservation of Modern Art y Netherlands Institute for Cultural Heritage, *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art* (Países Bajos: Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999).

¹³³ Cologne Institute of Conservation Sciences (CICS)/TH Köln (ed.), *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*, 2019, version actualizada: 1.2, Abril 2021, acceso el 07 de enero de 2023,

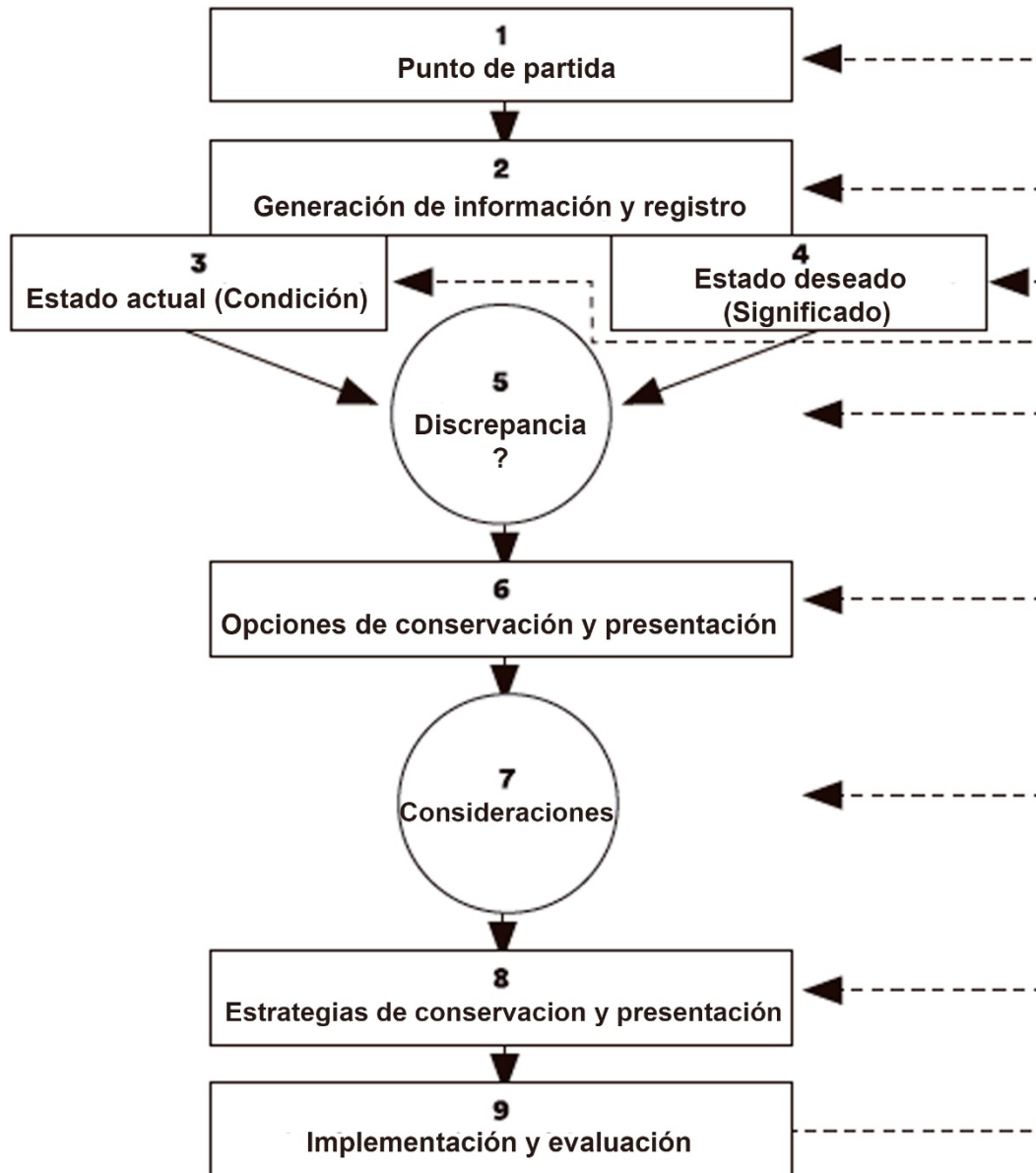


Imagen 30. Esquema del Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation. Traducido al español por el autor con el fin de facilitar su lectura.

Por otro lado, al profundizar en cuestiones de los MTD, vale la pena tomar en cuenta las modificaciones que el *CAWQ?* contempla del modelo *MAWC?*, pues aboga tanto por indagar en las motivaciones y ánimos iniciales de conservar una obra determinada, como por evaluar los resultados de la propuesta de conservación implementada a partir del reconocimiento de la obra y sus problemáticas¹³⁴. La revisión también resulta de interés para el trabajo, pues, desde el principio, integran a las artes efímeras, explícitamente a la performance, como producciones que requieren de la atención especializada de la conservación-restauración, y sugieren la necesidad de tomar en mayor cuenta las propiedades intangibles de las obras de arte¹³⁵.

Del mismo modo, destaca la mención del término *presentación*, que el glosario del mismo texto define:

The term presentation denotes a manifestation or instance of a work that is both perceptible to the mind and senses (the work therefore has to be installed in order to be presented), and being received and perceived by someone (an audience, spectators)¹³⁶.

El texto pone a la presentación como una cuestión que el conservador debe contemplar y atender a la par de la conservación. Esto ya reconoce que nuestras acciones ya no deben estar encaminadas únicamente hacia la atención y prevención de problemas que dificulten que la pieza sea exhibida, sino también en las decisiones sobre cómo debe ser exhibida para ser recibida de manera efectiva¹³⁷.

Asumir esta oportunidad de atender la conservación de las piezas desde procesos comúnmente asociados con lo curatorial y museográfico, redimensiona también las formas en que la disciplina identifica las obras en el futuro: Al tener presente que el *cómo* se exhibirán está condicionado por variables desde espaciales hasta económicas, el

¹³⁴ *Ibíd.*, 5, 22.

¹³⁵ *Ibíd.*, 3, 8, 13, 14.

¹³⁶ *Ibíd.*, 30.

El término presentación denota una manifestación o instancia de un trabajo que es perceptible tanto desde la mente como los sentidos (el trabajo por lo tanto debe de ser instalado para ser presentado), y ser recibido y percibido por alguien (una audiencia, espectadores). [Traducción del autor]

¹³⁷ *Ibíd.*

diseño de manuales de montaje o instructivos, que ya contempla las propuestas y requerimientos para la exhibición de las obras, debe considerar que también es adecuado tener presente qué alcances a futuro se tendrán con ellos.

En una cultura de la conservación como la mexicana, donde se acciona más a partir de atender y homologar los productos culturales que sirven como aparato discursivo de las instituciones, como ya se ha mencionado, en relación con lo dicho por Vega Cárdenas¹³⁸, son pocos los espacios en los que la práctica tiene la oportunidad de visualizar los alcances de sus acciones a futuro¹³⁹. Sin tener clara una visión aproximada de hacia donde van las obras que tratamos, éstas pueden quedar más bien suspendidas a la expectativa del azar de las circunstancias.

Específicamente, tener en consideración que la presentación de las obras no-objetuales es también un agente que determina en buena medida la capacidad de estas de evidenciar su sentido de vigencia, nos debe llevar, además de a todo lo ya dicho, a comprender que para dar solución a su despliegue y muestra, la visión del conservador de arte contemporáneo no debe, ni puede, estar regida expresamente desde su objetividad, en afán por dar continuidad a discursos científicistas de nuestro actuar. De hecho, la objetividad resulta una directriz cuestionable de la conservación-restauración.

Muñoz-Viñas en *Subjetividad y restauración. El argumento del criterio cambiante*, expone como la mayor parte de las normas de la conservación-restauración, contrario a ser planteadas en función a juicios impersonales –objetivos–, resultan subjetivas, en tanto que las tomas de decisiones se basan en criterios que dependen esencialmente de la forma en que un grupo de personas con esquemas de valores distintos entienden que algo *es* relevante de ser conservado, y también *cómo* debe ser conservado. A los criterios el autor los analiza desde un desenvolvimiento cambiante, mismo que se evidencia cuando las personas involucradas en su intervención, los conservadores, son capaces de reconocer rasgos distintivos en función a su juicio y experiencia, lo cual ocasiona que

¹³⁸ Vega Cárdenas, *Nuevos alquimistas*, 81.

¹³⁹ Debo aclarar que esto está dicho, como suele recalcar Sol Henaro, en conciencia de que siempre hay matices que en la narrativa siempre hay posibilidad de omitir.

ciertas piezas reciban un tratamiento efectuado con la finalidad de ponderar, por ejemplo, su carácter “patriótico”, mientras otras destaquen por el “placer estético” que generen¹⁴⁰.

La conservación-restauración entendida como una práctica ejercida desde las subjetividades ha sido un aspecto profundizado todavía más desde la teoría de la conservación de arte contemporáneo, principalmente desde las aportaciones de Hiltrud Schinzel, que apela por la sensibilidad, y Hanna Hölling, que hace lo propio con la creatividad.

En este punto, me resulta necesario recalcar que la hipótesis de este trabajo demarca tanto a la sensibilidad como a la creatividad como posibles herramientas para el diseño de propuestas de conservación de las artes efímeras. Por tanto, a partir de dicho planteamiento, resulta más que necesario demarcar a la sensibilidad, que es la facultad de sentir a partir de estímulos externos e internos, y a la creatividad, que es la facultad de crear algo como consecuencia de una o varias acciones, dentro del marco teórico de la conservación-restauración¹⁴¹.

La teoría de Schinzel se encauza en una propuesta fenomenológica de la conservación, que procure la materia y el significado, pero también la posibilidad de las obras de ser percibidas como productos con potencial para producir desde la percepción del espectador experiencias sensoriales y emocionales. La autora afirma, al igual que Muñoz-Viñas, que toda acción del conservador-restaurador es necesariamente interpretativa, en tanto que el sujeto-intérprete siempre está atendido al *zeitgeist*¹⁴² imperante de su tiempo¹⁴³.

Señala que, en línea con toda actividad que vislumbra la producción humana a futuro, la relevancia de las emociones en la conservación está implícita, desde su raíz

¹⁴⁰ Salvador Muñoz-Viñas, “Subjetividad y restauración. El argumento del criterio cambiante”, *Etnografías Contemporáneas*, no.1, 2018, acceso el 07 de enero de 2023, <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/315/299>

¹⁴¹ Las definiciones de sensibilidad y creatividad son una propuesta a partir de la revisión de los conceptos de Sensibilidad (RAE, s.a.) y Sensible (RAE, s.a.), y Creación (RAE, s.f) y Crear (RAE, s.a.).

¹⁴² Concepto alemán que refiere al espíritu o ánimo característico de un periodo histórico determinado.

¹⁴³ Hiltrud Schinzel, “Contemporary Art...”, 5.

ontológica, en la ambivalencia esperanza-miedo, desde la cual lxs conservadores son capaces de polarizar desde su subjetividad los resultados de sus actos¹⁴⁴. A mi manera de entender, esto refiere tanto a que la conservación opera a partir de una esperanza comunitaria de que algo ecuánimemente valioso para un grupo puede perdurar, como a que también se tiene miedo de que se dañe o pierda; o a que lxs especialistas establezcan procesos metodológicos que brinden cierta esperanza de que los tratamientos serán efectivos y exitosos, al tiempo que se teme que estos resulten inadecuados o ineficientes.

El abordaje de las obras de arte contemporáneo desde esta perspectiva facilita entender que, contrario a transformar las prácticas procesuales en objetos, mismas a las que la teórica define como *arte en evolución*, por su naturaleza subjetiva no pueden ser tratadas como objetos “muertos”, ya que como varias categorías del arte contemporáneo demuestran –entre ellas la performance–, su continuidad radica en incorporarse al flujo del tiempo, contraponiéndose a la idea del objeto estático, tan aceptada en la conservación¹⁴⁵. Esto resuena con la idea de la cambiabilidad de las obras, al asumir que éstas en su potencial de transformarse pueden perdurar.



Imagen 31. Registro en video del live de Instagram, en el canal de YouTube de Obras de Arte Comentadas. Santiago Muedano, *Agarrada de cara masiva*, 2020, duración del registro 1'10".

Con una propuesta de este tipo, nuestro trabajo procede, de alguna manera, de forma parecida a la que Nancy enuncia al referir a la idea de *cuidado del arte*:

[...] hay que prestar atención, a ser posible de manera preventiva, a lo que corre el riesgo de afectar a la relación del público con las obras. Hay que explicar, justificar, acompañar, apuntalar¹⁴⁶.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, 3.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, 4.

¹⁴⁶ Jean Luc Nancy y Jérôme Lèbre. *Señales sensibles. Conversaciones a propósito de las artes* (España: Ediciones Akal, S.A., 2020), 42.

Si bien, su punto de reflexión para esto era el trabajo curatorial, entendido de forma expresa a partir de su tarea mediadora e interpretativa, considero que nuestro involucramiento en obras de esta índole persigue, desde la mediación y el ejercicio de interpretación, una finalidad parecida: que las presentaciones de la obra de arte den cuenta, a partir de la vinculación con el contexto, de las intenciones y significaciones que la fundamentan. Para ello, es necesario prever las vías más seguras para que esto ocurra.

Nuestro trabajo, desde esta noción de conservación, resulta más de carácter simbiótico, puesto que nuestra actividad debería nutrir y nutrirse a partir de la comunicación vertical con museógrafos y curadores, a fin de dar solución a cuestiones conceptuales basadas en el punto de vista que los tres campos tienen sobre la obra. Esto lleva al segundo concepto a proponer en ésta hipótesis: la creatividad.

Hannah Hölling ha referido sobre creatividad en la conservación de arte contemporáneo:

The history of conservation has been marked by taboos and restrictions, including restricting creative intervention. But conservators who interact with works created since the 1960s can no longer forgo creative intervention. Conservation has turned from saving properties and artifacts to preserving ideas and culture, no longer crippling the creative use of the past by turning objects into relics. [...] every actualization of an artwork—its reenactment, reinstallation, or reinstantiation—necessarily involves, but above all also legitimatizes, creative gestures. This is not to say, however, that the creativity of conservation has only appeared with recent media, for it has always been present in conservation, in the stories it tells about its objects, interpreting and actualizing them according to the cultural, political, and economic conditions of its time.

Conservation creatively invests in the history of artworks and, according to Paul Eggert, must be seen "as a competing and complementary authorial (or editorial) agency, occupying a place in the work. This has effects on how we view the concept of the work and how we understand each individual one." Eggert offers a creative and participative approach to conservation. The participative aspects of

conservation involve executing or actualizing works on the basis of the archive, creating conservation narratives, documentary records or "memories" of an event, and conducting artist interviews. The productive acknowledgment of the creative power of conservation and its participative dimension may abet its emancipation as a discipline. Acknowledging the creative aspects of conservation entails no obligation to remove traces of the life the object has already lived or to recreate the work in an idealized version. Conservation creatively and participatively renders the past present by extending its duration into the present. Rather than isolating the past from the present, conservation shifts the focus from the physical artifact to its signification, its embeddedness in discourse and intertextuality.¹⁴⁷

Al partir de esta idea, la creatividad en la restauración se emplea como medio para dar vigencia a las obras de arte con las que trabajamos. Si bien, lo descrito previamente no se enuncia desde un carácter técnico (que ciertamente puede ser creativo también), sí concierne que el trabajo disciplinar debe ir, en el caso de las obras demarcadas por la conceptualidad y el no-objetualismo –por así decirlo–, encausado hacia la búsqueda de formas de vinculación de la obra de arte con los contextos en los que se le inserta. Al no

¹⁴⁷ Hölling, "Introduction: Object—Event...", 18-19.

La historia de la conservación ha estado marcada por tabús y restricciones, incluyendo restringir las intervenciones creativas. Pero los conservadores que interactúan con obras creadas desde los 1960s no pueden abstenerse de la intervención creativa. La Conservación se ha convertido de salvar propiedades y artefactos a preservar las ideas y la cultura, ya no recorta el uso creativo del pasado convirtiendo objetos en reliquias. [...] cada actualización de una obra de arte—sus *reenactments*, reinstalaciones, o *reinstantations*—necesariamente implica, pero sobre todo legitima, los gestos creativos. Esto no quiere decir, de cualquier modo, que la creatividad en la conservación ha solo aparecido en los medios recientes, porque siempre ha estado presente en la conservación, en las historias que se cuentan sobre los objetos, interpretando y actualizándolos de acuerdo a las condiciones culturales, políticas y económicas de su tiempo.

La Conservación invierte creativamente en la historia de las obras de arte y, de acuerdo a Paul Eggert, debe ser vista "como una agencia autoral (o editorial) competidora y complementaria, ocupando un lugar en la obra." Eggert ofrece una aproximación creativa y participativa de la conservación. Los aspectos participativos involucran ejecutar y actualizar obras en base a el archivo, creando narrativas de conservación, registros documentales o "memorias" de un evento, y dirigiendo entrevistas a artistas. El reconocimiento productivo del poder creativo de la conservación y su dimensión participativa puede ser cómplice de su emancipación como disciplina. Reconocer los aspectos creativos de la conservación no implica ninguna obligación de remover las huellas de vida que el objeto ha vivido o recrear la obra en una versión idealizada. La Conservación hace creativo y participativo el pasado cercano extendiendo su duración en el presente. En lugar de aislar el pasado del presente, la conservación cambia el enfoque del artefacto físico a su significación, su arraigo en el discurso y la intertextualidad. [Traducción del autor]

tratarse de objetos definidos, sino de ideas proyectadas en la materia a la expectativa de su recepción, la acción conservativa debe concentrarse más en aterrizar los conceptos de una forma que estos puedan interactuar y proyectarse de forma adecuada con el público y su entorno, en lugar de proponer soluciones tautológicas e inconexas tanto con el tiempo como con el espacio.



Imagen 32. Mónica Mayer, *El recorrido de María*, crónica sobre una intervención del Archivo Pinto Mi Raya y actualización de su pieza *Lo normal* (1978), entrada en el blog *Si tiene dudas... pregunte*, 28 de enero de 2017.

La autora refiere de forma explícita a la intervención del conservador de arte contemporáneo como un acto que, intencionalmente, demarca una modificación de las piezas a partir de su actualización. No bien, esta actualización debe estar sujeta a una evaluación consciente de las posibilidades de la obra para someterse al cambio, así como la necesidad de esta de ser actualizada. Los MTD resultan cruciales para este discernimiento. En México esta iniciativa se ha dado en parte a través de la iniciativa de los artistas.

Ejercer la disciplina a conciencia de cómo nuestros caracteres sensibles influyen en nuestra percepción, en la medida de las circunstancias puede facilitarnos el abordaje de propuestas creativas para el tratamiento de problemas específicos del arte no-objetual.

Considero que, en parte, un aspecto que hace de obstáculo con las producciones procesuales, performáticas en este caso, es un miedo fehaciente del conservador-restaurador hacia la percepción del cambio y la pérdida del control por sobre las situaciones que suscita la obra, pues en cierta manera lo incapacita para dar solución desde la técnica y el abordaje físico a todo lo que acontece en un trabajo de acción. Tratándose de obras de arte que ya desde su manifestación se sustentan en su propia permutación, la esperanza, para equilibrar las cosas, debe recaer en atender las problemáticas más desde el acompañamiento, al tener en cuenta que se trata de un arte se percibe tanto a partir del documento como del despliegue de las acciones en vivo.

En México, las necesidades por entender de forma cabal a ambas modalidades como estrategias de conservación se han hecho visibles, sobre todo, desde los primeros años de la década del 2010, aunque ya tenían lugar en el circuito desde mucho antes. La presencia en MUAC de performances como *Frei von jedem schaden!* de Guillermo Santamarina, una de las pocas piezas de performance insertas en la colección de arte, ha llevado a la institución a crear un instructivo y a tener en sus insumos un *stock* de vinilos. Su activación, en 2013, para la inauguración de la muestra *Pulso Alterado, Intensidades de la colección del MUAC y sus colecciones asociadas*, sirve como pauta de un esfuerzo desde los espacios, en primera, por tener más presencia de este tipo de piezas, pero también, de diseñar bajo directrices especializadas un sistema que garantice su presentación.



Imagen 34. Registro en video (editado), en el canal de YouTube de Periscopio MUAC. Guillermo Santamarina, *Frei von jedem schaden!*, activación de la acción para la muestra *Pulso Alterado, Intensidades de la colección del MUAC y sus colecciones asociadas*, 2013. Duración del registro: 6'2" (Duración total del vídeo: 6'22")



Imagen 33. Mónica Mayer, *Mi regalo*, crónica de la organización de su reunión *El descuartizadero* con motivo de la muestra *Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrospectiva de Mónica Mayer* en el MUAC en 2016, entrada en el blog *Si tiene dudas... pregunte*, 06 de junio de 2017. En la charla se habló de forma multidisciplinar sobre procesos de documentación/reactivación del arte efímero y las implicaciones de presentar arte político al interior de un museo.

Del mismo modo, la muestra de 2016 *Si tiene dudas...pregunte. Una retrospectiva de Mónica Mayer*, también en MUAC, orillo a la creación de conversatorios y propuestas de exhibición que pusieran en discusión “los procesos de documentación/reactivación del arte efímero”¹⁴⁸.

La obra de Mayer resulta de interés, a su vez, a partir de las necesidades de la participación pública para su funcionamiento. Un ejemplo de ello es *El Tendedero*, también parte de la colección del MUAC, performance-instalación que incentiva a partir de preguntas diversas, formuladas por la artista en función a distintas temáticas, a que

¹⁴⁸ Monica Mayer, “Mi regalo” en *Si tiene dudas pregunte...Una exposición retrospectiva de Mónica Mayer* (blog), 06 de junio del 2017, acceso el 08 de enero de 2023, <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-descuartizadero/item/102-mi-regalo>

mujeres accionen y cuelguen con pinzas de ropa sus denuncias de acoso en una estructura metálica. La obra, en su multiplicidad, también tiene la cualidad de formar parte de diversas colecciones de museos en Latinoamérica y Estados Unidos.

La forma en que las obras se perciben, ya sea por especialistas o el público, resulta una cuestión primordial si pensamos en lo sensible y lo creativo, pues la experiencia estética se sustenta en las posibilidades que los individuos tienen de aproximarse a ellas. El historiador de arte Nicolas Bourriaud, desde la visión de la estética de la recepción, apunta a que las obras de arte que se insertan en la categoría de “contemporáneas” –a la que defino al comienzo de la tesis– funcionan como “una duración por experimentar” y “un intercambio ilimitado”, que se da desde la posibilidad de la obra de ser intersubjetiva, que propicia las condiciones para una construcción colectiva de su sentido. Esta construcción, a su vez, depende de la demanda participativa que el artista haga desde su producción, que, por su carácter contemporáneo, más que inspirarse en la realidad, se hace partícipe de ella¹⁴⁹.

Así, las obras de arte fungen como una “argamasa” de experiencias particulares, desde las cuales es factible reconocer la totalidad de las mismas aún si estas carecen de límites claros¹⁵⁰. Las acciones en el arte son entidades que se perciben a partir de la participación, pues no están sujetas a formas o estructuras semánticas reconocibles *de facto*, sino a condicionantes contextuales, resueltas desde la intención de lxs artistas.



Imagen 35. *Izquierda.* Autor desconocido. Lyric video (remanente de las acciones) en *todomal* (sitio web). Santiago Muedano, *Karaoke hexadecimal*, 2019-2020. Duración: 6'34".

Derecha. Autor desconocido. Registro en video (editado) en la cuenta de Instagram del artista (@santiagomuedano). Santiago Muedano, *Karaoke hexadecimal*, 2019-2020, compartido el 10 de marzo de 2020. Duración: 3'31".

¹⁴⁹ Nicolas Bourriaud, *Estética de lo relacional* (Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2008), 14-17.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, 20-21.

La participación suscita experiencia. Como Borriaud menciona, en el arte contemporáneo la posibilidad de comunicación entre el artista y el receptor depende en gran medida de participar, lo cual implica interactuar¹⁵¹: hacer colectivo, ir más allá de lo personal. Las obras de arte, en este sentido, son necesariamente relacionales pues siempre, en mayor o menor medida, demandan una posibilidad de comunicación¹⁵²; no obstante, de acuerdo al autor, desde la década de 1990, éstas procuran propiciar primordialmente las relaciones humanas, en lugar de las teológicas u objetuales. Por lo tanto, el fenómeno demanda que la *forma* del arte se adecúe y acontezca no tanto desde una estructura material definida, sino desde la misma relación humana como acontecimiento¹⁵³, díganse maratones, karaokes, marchas, tendedores, bailes, etcétera.

Esta oportunidad de participación tiene por consecuencia, además, el fenómeno de la co-creación, misma que el filósofo Adolfo Sánchez Vásquez refiere al proponer que lxs receptores, son partícipes de manera activa, pues sin su recepción no hay producción, ya que ponen en las obras lo que antes no había, completándolas¹⁵⁴. En la labor restaurativa, lxs conservadores-restauradores, como agentes receptores, ejemplifican de buen modo la idea de co-creación, en relación con lo propuesto por Hölling.

En complemento, vale abordar los fenómenos receptivos y perceptivos del arte desde los planteamientos de Juan Acha, quien a partir de la idea de la *ecoestética*, relaciona la experiencia estética con la condicionante subjetiva del individuo, conformada por sus capacidades de sensibilidad y de razonamiento, a su vez definidas tanto por motivaciones personales como por su grupo social¹⁵⁵.

¹⁵¹ *Ibíd.*, 27-28.

¹⁵² *Ibíd.*, 29.

¹⁵³ *Ibíd.*, 30-32.

¹⁵⁴ Adolfo Sánchez Vásquez, De la estética de la recepción a la estética de la participación (México: UNAM, 2005), 33, 66-67.

¹⁵⁵ Juan Acha, *El consumo artístico y sus efectos* (México: Editorial Trillas, 1988), 23-24.

Al considerar esto, la sensibilidad como capacidad varía de individuo a individuo, en función al grupo social, sociedad o periodo histórico¹⁵⁶.



Imagen 36. Autor desconocido (registro de las acciones). Daniela de la Torre. *Un cono que baila (y tal vez democratiza el arte)*, 2017, Ciudad de México. Fotografía cortesía de la artista.

Claire Bishop, al concluir *Infiernos artificiales*, señala que el *arte participativo* niega la actitud pasiva del espectador, a fin de generar espacios colectivos, comunales y de compromiso social compartido; contrarresta alienaciones sociales y promueve su inducción en la coproducción de la obra, en negación de diferentes formas artísticas y sociopolíticas, pero también para solidarizarse con causas sociales de su entorno. Desde esta postura, los artistas y los grupos sociales, que constantemente entran en disputa, explica la autora, son capaces de generar puentes entre la participación social, que conjuga a espectadores y participantes, y agentes mediadores, objetos o acciones, para generar experiencias que trastuquen el imaginario público¹⁵⁷.

A manera de conclusión del apartado, la posición subjetiva del conservador-restaurador, como receptor y coproductor directo de las piezas, detona una necesidad de reconocimiento de los caracteres sensibles de su individualidad que le permiten discernir

¹⁵⁶ *Ibíd.*, 24.

¹⁵⁷ Bishop, “Infiernos...”, 433-437, 444-46.

de una solución u otra, más aún en obras que fomentan una participación activa de terceros, en las que la superposición de actos e interpretaciones detonan dinámicas azarosas, ajenas a la noción de control que se asocia al trabajo disciplinar.

Esto tampoco quiere decir que el trabajo de la conservación se sostiene de arbitrariedades, pues hay que contemplar que las acciones que se toman, aunque parten de un ejercicio situado en la individualidad de grupos pequeños de personas, se orientan por procesos metodológicos y reflexivos complejos, como los que los MTD proporcionan.

La visión sensible y creativa del conservador-restaurador restituye, desde su cualidad humana, la capacidad para operar con conciencia de su empatía. Ya lo ha dicho Schinzel en su texto *The Restorer's Charm and Grace in Art*, el buen restaurador, más que contar con una amplia lista de aptitudes idóneas (desenvolvimiento multidisciplinar, responsabilidad, habilidad manual, valor, ética profesional, etc.), debe desarrollar su habilidad para mediar, balancear y equilibrar lo aparentemente incompatible¹⁵⁸.

3.3 Iteraciones como estrategias de conservación de performance.

Algo que se ha entendido en la Conservación-restauración, sea de arte contemporáneo o no, es que no es suficiente ni adecuado ceñirse a un solo recurso para trabajar, ni mucho menos a una sola forma de entender a la disciplina. A nivel de intervención, los tratamientos buscan alternativas técnicas, materiales, y de formas de aproximación metodológicas, bajo el entendido de que una única forma de operar no resuelve todas las problemáticas, y en ese sentido, los modelos *MAWC?* y *CAWC?* consideran que existen varias formas de abordar a la obra, y varias formas de dar solución a sus problemas.

Lo que puede costarnos aun entender, por lo menos desde el desempeño de la práctica en México, es que las varias soluciones para conservar una pieza pueden compaginarse y funcionar complementariamente, simultáneamente. Todas en concordancia, pueden funcionar como un proyecto integral, pero también de manera

¹⁵⁸ Hiltrud Schinzel, "The Restorer's Charm and Grace in Art", en *L'amour de l'art – Hommage à Paolo Cadornin*, Théo-Antoine Hermanès, Hans-Christoph von Imhoff, Monique Veillon (eds.) (Milán: Charta, 1999), 5.

independiente. Incluso, unas pueden facilitar el desarrollo de otras. Ese es el caso de las iteraciones.

Antes de definir qué es una iteración, me parece necesario definir lo qué no es, y además señalar que el acto de re-ejecutar obras performáticas, contrario a lo que ocurre con otras formas no-objetuales como las *instalaciones*¹⁵⁹ u obras de tipo sonoro, ha sido ampliamente cuestionado, desde nuestro campo, desde las artes, la historia, la filosofía o el archivo. Esto deviene de razones diversas, desde apegos con las ideas fundacionales de la práctica como puesta contracultural, ideologías propias de lxs artistas ligadas a la intencionalidad de su trabajo, o los prejuicios de la conservación por asumir tales actos como falsificaciones ejercidas desde la repetición.

La repetición, o el acto de repetir, como menciona Arianna Sforzini, ha sido una cuestión tratada por filósofos como Michael Foucault, Gilles Deleuze o Jacques Derrida, principalmente. De forma condensada, la idea en conjunto refiere a la reafirmación de un doble, que nunca es una simple copia del elemento original, en tanto que el doble, bajo una perspectiva *Foucauldiana*, no es una reproducción de lo original, sino la dispersión del sentido a través de la re-proposición indefinida de sus copias, que no son la misma, ni tampoco otra cosa de eso mismo, sino algo nuevo y diferente¹⁶⁰.

Visto de otra manera, el filósofo Quentin Meillassoux propone a la repetición como:

[...] una recurrencia diferencia y finita: un friso (espacio), o un treno (temporal). Una repetición es entonces espacio-temporal en naturaleza, con el tiempo y el espacio entendido en términos conscientes, perceptuales –y no en un continuum

¹⁵⁹ Las instalaciones, también conocidas como ambientaciones, son obras inmersivas, a gran escala, construidas a través de medios diversos y que ocupan un espacio entero para que lxs espectadores caminen a través de ellas, interactúen o las contemplen a distancia. Están enfocadas en generar experiencias intensas partiendo de composiciones complejas, desprovistas del propósito de ser entendidas desde la idea de la obra como una unidad singular. Para más información, consultar: “Installation Art”, Tate (sitio web), acceso el 15 de enero de 2023, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>

¹⁶⁰ Arianna Sforzini, “Repetition. Differential Monotony, Affects, Creation.”, en *Re- an errant glossary*, Christopher Holzhey y Arnd Wedemeyer (eds.) (Reino Unido: ICI Berlin, 2019), 99. 102-103.

físico y medible. Y una repetición es una recurrencia que produce una diferencia sensible no debido al hecho de la disimilaridad de sus motivos, sino debido al solo hecho de la reproducción de elementos similares. La monotonía temporal crea un “efecto (diferencial) treno”, y la monotonía espacial un “efecto (diferencial) friso”¹⁶¹.

Bajo esta coyuntura, la repetición resulta diferencial en tanto que está sujeta al tiempo y espacio desde la intención de similitud del hecho.

En estos términos, la idea de la re-ejecución bien podría quedar derogada desde la intención de conservar performance, pues se hallaría dirigida hacia la intención de accionar la obra para producir un doble, del cual no se podría decir otra cosa que afirmar que la re-ejecución es otra cosa, no la misma obra, sino algo más, un derivado, alienado del original por sus propias diferencias.

La Conservación-restauración se ha orillado por atender a las prácticas reproductivas de la obra desde la pauta de no generar dobles o copias del original. Esta pauta, aunque no se hace evidente en la puesta en acción de las obras, si queda demarcada desde el planteamiento conceptual de nuestra intervención.

Amy Brost en el texto *Reconciling Authenticity and Reenactment*, describe el reto de atender de lleno la conservación de la performance. Señala que esta tarea no consiste en preservar un único objeto, además de enunciar la posibilidad de que, aunque las obras estén sujetas a una conexión vital con el pasado, esta conexión no está sujeta a los medios físicos ya configurados, por lo que los cambios en éstos son una medida necesaria y posible, mientras pueda facilitarse la progresión de comportamientos y valores

¹⁶¹ Quentin Meillassoux, “Iteración, Reiteración, Repetición: Un análisis especulativo del signo sin sentido”, Misael Ceballos Quintero y Gerardo Flores Peña (Traductores), *Aitías. Revista de Estudios Filosóficos*, Vol. 2, no. 4, julio-diciembre 2022, 96-97, acceso el 12 de enero de 2023, <https://doi.org/10.29105/aitas2.4-42>

conceptuales independientes y de mayor importancia que su propia materialidad, en línea con lo propuesto por Jon Ippolito desde la idea de la *variable media* ¹⁶².

Ante este planteamiento, la conservación de este tipo de obras, dice Brost, parte más bien de comportamientos iterativos, que aluden y expresan *iteración*, concepto que remite primigeniamente a la citación *derridiana*, desde la cual, a diferencia de una repetición, se establecen conexiones con la fuente de origen, en tanto se introducen diferencias contextuales¹⁶³. La cita, en principio, aliena la idea de su entorno de origen, reinsertándola en otro, sin importar si el gesto es textual o desde la paráfrasis. Este gesto si es propiamente una cita, no tiene por consecuencia la alteración de la idea, sino su ampliación y su oportunidad de tener continuidad.

Visto más a fondo, Meillassoux define iteración como:

[...] una recurrencia que es no-diferencial y por tanto ilimitada, ya que produce una identidad pura de marcas. Esta iteración es precisamente implementada en la captación de ocurrencias idénticas del mismo tipo. En tal caso, llego a ver en la marca misma aquello que de ninguna manera difiere sensiblemente de una marca a otra. No hay diferencia en el tipo entre una marca y otro del mismo signo –sin importar las diferencias entre las marcas (una “a” escrita un poco diferente que otra “a”), pero, sobre todo, sin importar los inevitables efectos diferenciales que pertenecen a las marcas similares (perfectamente similares). De un modo que escapa a toda explicación convencional, termine siendo capaz de reconocer como perfectamente idénticas en tipo, ocurrencias de marcas que puedo solo por esta razón pensar como iterables a voluntad. Ya que, pensadas como rigurosamente idénticas en cuanto a su tipo, las líneas de tales signos escapan al efecto diferenciante-finito de la repetición, y en su lugar me abren al universo de la escritura, más allá el diseño o la música¹⁶⁴.

¹⁶² Amy Brost, “Reconciling Authenticity and Reenactment. An Art Conservation Perspective”, en *Over and Over and Over Again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Cristina Baldacci, Clio Nicastro y Arianna Sforzini (eds.) (Reino Unido: ICI Berlin Press, 2022), 184.

¹⁶³ *Ibíd.*, 187.

¹⁶⁴ Meillassoux, “Iteración...”, 97.

Para explicarlo de otra manera, y en conciencia de que ello parte de un acto interpretativo, las iteraciones, a diferencia de las repeticiones, resultan no diferenciales, pues no son dobles, ni copias, pues expresan del mismo modo –no a partir del signo, la forma, que puede variar en sus cualidades–, un significado, que percibido desde lo sensible no difiere en el ejercicio de la continuidad de la idea. Tal y como el autor lo ilustra, una “a” escrita es diferente a otra “a”, por lo que ambos símbolos, al superar la idea del espacio y el tiempo, permanecen bajo una estructura predeterminada, la de la lingüística, y por tanto refiere al mismo fonema y al mismo grafema, y hacen posible una comunicación concreta.

Para este texto, las iteraciones refieren a un extenso grupo de denominaciones que expresan la intención de presentar acciones del pasado en el presente. Pueden ir desde ideas como la *reperformance*, hasta la activación, el *reenactment*, o los *restaging*, entre muchos otros. Con los años, varios de estos términos han sido los que se han definido y relacionado entre sí. Los que no, han sido usados de manera indistinta para aludir a la misma idea.

Con el fin de ilustrar la vastedad de acepciones, y a manera de complemento visual, he optado por seguir la línea del *Inventario de nominaciones y conceptos* de la exposición *Arte-acción en México*, y he generado un *Inventario de nominaciones y conceptos iterantes del arte performático*. Del mismo modo, en el mismo se hace mención de las fuentes de origen de cada término recopilado, si es que estos se han retomado de un autor en concreto, aún si no todos son mencionados en este texto.

Plantear la idea de la *performance* desde la posibilidad de ser iterable, supone que la condición de la obra para perdurar se concentra no tanto en la conclusión del acto bajo las mismas condiciones, que están sujetas a lo material, definido a su vez por el espacio y el tiempo; sino por la oportunidad de expresar el propósito de la idea desde sus posibilidades de ser un producto sensible. Desde esta visión, las acciones pueden *iterarse* desde la oportunidad de ser actualizadas (*refreshed*), si es que la tienen, en función de concretar una vía factible para la comunicación y continuidad de sus intenciones.

En este sentido, durante la investigación, he recuperado cuatro modelos de trabajo que contemplan de forma puntual estrategias desde la Conservación para la preservación de estas manifestaciones: *The V2 Project*, impulsado sobre todo por el Rotterdam Art Centre; *The Variable Media Art Project*, surgido originalmente del *Guggenheim's Film and Media Arts Project* y posteriormente retomado en el *Netherlands Media Art Institute*; *The Media Arts Notation System (MANS)*, generado por Thomas Mulready y Richard Rinehart, y *Strategy for Documentation and Conservation of Performance*, del Tate Modern London.

→ **The V2 Project**¹⁶⁵: Primordialmente enfocado en la atención a Time-Based Media.

Sugiere que existe una confusión por parte de los profesionales debido a la falta de terminología estándar y la necesidad de ampliar y concordar definiciones, aunque también contempla que existe una falta de compromiso con los procesos de documentación de las obras.

Contempla que las instituciones deben tener pleno entendimiento de los tipos de información que coleccionan, para lo cual recomiendan: 1) una selección de su documentación en función a la importancia de la actividad registrada, y el nivel de detalle en el cual será descrita; 2) una segunda selección en función a su calidad, variedad y legibilidad; 3) un mapeo apropiado, a partir de un modelo de metadata ya existente (proponen el *Capturing Unstable Media Conceptual Model, CMCM*), que facilite la comparación entre registros y la interoperabilidad de colecciones.

→ **The Variable Media Art Project**¹⁶⁶: Con un enfoque particular en la preservación de performance, el proyecto atendió a la recopilación de experiencias de artistas y especialistas entorno a su participación en la creación, exhibición y colección de este arte.

Propone que los artistas son una fuente necesaria de información y creatividad si se pretende evitar el olvido de estas obras, para lo cual fue diseñado el *Variable*

¹⁶⁵ Para más información, revisar: Sandra Fauconnier, Rens Frommé, "Capturing Unstable Media. Summary of research", 2003. Disponible en: https://v2.nl/files/2003/articles/capturing_summary.pdf

¹⁶⁶ Revisar: Alain Deplocas, John Ippolito y Caitlin Jones (eds.), *Permanence Through Change: the Variable Media Approach* (Nueva York, Guggenheim Museum Publications). Disponible en: https://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html

Media questionnaire, diseñado para generar bases de datos de libre acceso, entre instituciones, absentes de fines comerciales.

Plantea la eliminación de categorías artísticas estructuradas desde los medios (pintura, escultura, vídeo, performance), y en su lugar, propone clasificaciones en función a “comportamientos” (*behaviours*), como: en red, codificado, duplicado, reproducido, interactivo, performeado, instalado y contenido. Del mismo modo, plantea subcategorías que proporcionen información específica.

Las subcategorías para “performeado” pueden ser: accesorios, escenarios, vestuario, performers, número de performers, formato de las instrucciones, a quién se aplican las instrucciones, documentación de nuevas performances, ubicación de la audiencia, límite y sincronización del rendimiento

Sugiere que las obras rara vez pueden mantenerse en su estado ideal y que los “deslizamientos” pueden ocurrir, lo que podría equivaler a su deterioro, deviniendo en las medidas de acción a tomar, que pueden implicar: no hacer nada, que tiene como resultado el vencimiento del tiempo de una obra, el *almacenamiento (storage)* de sus partes; la *migración (migration)*, desde la cual se sustituyen elementos por equivalentes nuevos y simpáticos para contrarrestar su obsolescencia; la *emulación (emulation)* del trabajo, que podría verse como la recreación de la obra en un contexto preparado; y la *reinterpretación*, que implica la total reinención de la obra en un contexto completamente diferente.

→ **The Media Arts Notation System**¹⁶⁷: Creado ante todo para la atención de *media art*, incluyendo arte digital y formas de arte conceptual, instalación o performance. Propone similitudes entre la documentación de obras efímeras y las partituras musicales, promoviendo la creación de notaciones que retengan la integridad de las obras, con el fin de permitir desde su captación en materia, a manera de registro, o para facilitar su recreación en el futuro, como parte de la arquitectura

¹⁶⁷ Revisar: Richard Rinehart, “The Media Art Notation System: Documenting and Preserving Digital/Media Art”, *Leonardo*, Vol. 40, no. 2, 2007. Disponible en: http://www.coyoteyip.com/rinehart/papers_files/leonardo_mans.pdf

de bases de datos de media art, a manera de recurso de catálogos públicos, como recursos educativos, o para la generación de redes colaborativas entre artistas.

Describe la necesidad del modelo de no ver a las partituras como objetos de colección, sino como un evento, actividad, o la combinación de estos elementos, y en este sentido, pretende hacer explícitos comportamientos, interacciones, decisiones, contingencias y variables inherentes a un trabajo complejo.

Contempla dentro de la estructura de información términos como: partitura, obra, descriptor, parte, recurso, decisión, condición, anotación, y particularmente, el de *versión*, mismo que describe el estado específico en el que una obra ocurre, de acuerdo a la dinámica dada a lo largo de sus representaciones, por distintas *encarnaciones (incarnations)*, en el transcurso del tiempo y desde distintos puntos de vista.

→ **Strategy for Documentation and Conservation of Performance:** Enfocado específicamente para atender a la colección de performance del Tate Modern London, el modelo es el resultado de proyectos de trabajo previos, realizados especialmente por conservadoras como Pip Laurenson o Vivian Van Saaze.

El modelo atiende la preservación desde la preocupación institucional, ahondado en los fenómenos de adquisición y resguardo de este tipo de obras, y contempla el desarrollo de una estrategia de documentación y conservación –acciones que enuncia como independientes una de la otra–, desde la puesta en marcha de *activaciones (activations)*, las cuales describe como “[...] the process of preparing the performance for display and presenting it in an active and live manner [...]”¹⁶⁸, en las que se plantea el discernimiento entre de *elementos constantes (constant)* como *elementos cambiables (flux)* de la pieza, que hagan factible su ejecución y lo saquen del *estado de latencia (dormant state)*, devenido de su almacenamiento¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Louise Lawson, Acatia Finbow, Hélia Marçal, “Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate”, *Journal of the Institute of Conservation*, Vol. 42, no. 2, 2019, 9.

¹⁶⁹ *Ibíd.*

Todas estas propuestas resultan complejas, e invariablemente discutibles, más aún, al pensar que el diseño de las mismas parte del fenómeno de institucionalización de la práctica –como menciona Bishop¹⁷⁰–, resulta en una intervención expresamente creativa, fruto de la intención de un equipo reducido de individuos de interpretar y modificar la forma en que una pieza puede ser presentada.

Este ejercicio no es desconocido de la práctica de la Conservación del arte contemporáneo: constantemente la labor requiere de acciones éticamente complejas, como sustituir, rehacer, o destruir elementos. Más aún, en la conservación-restauración “tradicional”, donde a pesar de que se justifiquen las acciones en pos de hacerlas “objetivas”, constantemente se toman licencias para hacer exégesis, y es que ésta es necesaria para abordar el pasado. Como ya se ha hablado, esta labor trata la producción cultural desde las subjetividades, lo cual no es negativo mientras se haga en conciencia.

Lo subjetivo en el tratamiento de lo objetual es visible en acciones como definir el nivel de limpieza o reintegración de una pintura (¿Qué tanto es adecuado, necesario, y en función a qué parámetros?), ponderar los valores de un objeto u otro (¿Qué tan objetiva es nuestra intervención si en realidad los valores en los que la regimos son propios del momento? ¿Acaso éstos no pueden cambiar?) y también el asumir que un tratamiento es retratable, por no decir que mínimo (¿Retratable ante qué condiciones y limitantes? ¿Qué tanto es lo mínimo?). Incluso, al definir que un producto se conserva mejor en condiciones determinadas, estamos siendo subjetivos; no tanto porque no haya hechos que respalden esa afirmación, porque los hay, y los recursos científicos constantemente los proporcionan, sino ante todo porque no ejercemos nuestras acciones con una idea en mente de cuánto pretendemos que el objeto dure, pues ¿Cuánto es el máximo que lo restaurable puede durar? No se trata de que haya una respuesta absoluta para esto, porque materialistamente no la habría, pero tampoco basta con asumir que el esfuerzo es hacer que las producciones duren “el mayor tiempo posible”, pues resulta un esfuerzo desmedido y desproporcional. En sí misma esa es ya una suposición individual, porque

¹⁷⁰ Bishop, “Infiernos...”, 374-377.

para un individuo u otro este lapso temporal puede variar, ¿Cuál es el mayor tiempo posible? ¿En relación con qué? ¿Visto por quién?

Hablar sobre la iteración de la performance, sobre actualizar, activar, recrear, o versionar no resulta en todos los sentidos en un acto arbitrario. Puede serlo, si los intereses forzan a ignorar lo que convenga, pero los conservadores-restauradores debemos tener presente que la intención parte de la necesidad de hacer visible un vínculo entre el pasado y el presente, y este vínculo debe partir de una reflexión sobre la pertinencia y necesidad de asumir tales acciones. Citar el hecho acontecido en otro momento, el actual o el

venidero, puede ser planteado también desde una participación directa y activa, para fomentar de uno u otro modo el ejercicio de la memoria.



Imagen 37. Inventario de nominaciones y conceptos iterantes del arte performático (Elaboración del autor).

Sven Lütticken¹⁷¹ retoma el concepto de *reenactment* para hablar del potencial historicista¹⁷² de citar obras de performance del pasado en el presente. Asumiendo que el término es adoptado en el ámbito de la producción artística contemporánea a principios de la década de los 2000, desglosa el concepto desde las asociaciones con la práctica del *reenactment histórico* (llamado también *recreaciones históricas*) –que en México se manifiestan en eventos como el Grito de Independencia o las representaciones pasionarias de Iztapalapa–, y asume estos gestos como una posibilidad de presentar y hacer presente un hecho asociado al pasado que resulta problemático¹⁷³.

A su vez, en concreto desde el arte, el término es definido por Cristina Baldacci¹⁷⁴ como una práctica de apropiación de imágenes, formas y gestos, retomadas del archivo y puestas en reactivación a través de la manipulación y migración de medios, hace factible su *recirculación* y la posibilidad de dotarles 4nuevos valores, significados y configuraciones. Como la autora menciona, “*to re-enact*” puede referir a “repetir las acciones de un evento o incidente previo”, así como “actuar o performear de nuevo”¹⁷⁵.



Imagen 38. Rafael Ortega (registro de las acciones). Francis Alÿs, *Re-enactment*, Ciudad de México, 2000. Vídeo tomado del sitio web del artista (www.francisalys.com). Duración: 6'23".

Del mismo modo, Baldacci propone el término como un sustituto de *remake* o *re-mediación*, términos que aluden a la idea de *remodelar* (*refashioning*) planteada por Jay

¹⁷¹ Alemania, 1971-.

¹⁷² En relación con el *historicismo*, que el autor describe, al citar a George G. Iggers, como “those tendencies in modern philosophy, historical writing, and culture, that attempt to reconstruct various periods in their alterity, while also trying to provide some kind of access to the inner workings of this culture and its denizens”.

“Esas tendencias de la filosofía moderna, la escritura histórica, y la cultura, que intentan reconstruir varios periodos en su alteridad, a la vez que intentan proveer algún tipo de acceso al funcionamiento interno de esa cultura y sus habitantes”. [Traducción del autor]

¹⁷³ Sven Lütticken, “From Re- to Pre- and back again”, en *Over and over and over again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Cristina Baldacci, Clio Nicastro y Arianna Sforzini (eds.) (Reino Unido: ICI Berlin Press, 2022), 1-3.

¹⁷⁴ Italia, s.a.

¹⁷⁵ Gabriela Giasnacci, “Reenactment. Errant Images in Contemporary Art.”, en *Re- an errant glossary*, Christopher Holzhey y Arnd Wedemeyer (eds.) (Reino Unido: ICI Berlin, 2019), 56,60.

David Bolter y Richard Grusin en *Remediation. Understanding New Media*¹⁷⁶, y que han sido populares desde la década de 1990 en el circuito de la new media y la performance.

En el contexto mexicano, sobresale el término de *remake*, que Medina encuadra entre los años 1992 y 1995, como fruto de la falta de acceso directo a obras canónica y de una reivindicación de la repetición por parte de la posmodernidad. Constó en una práctica que no facilitó rehacer obras cruciales del arte contemporáneo para ajustar cuentas con el centro, y permitió marcar con mayor nitidez la diferencia y la distancia entre los originales y las copias¹⁷⁷. Destaca *Remake*, de 1994, en la que los artistas Luis Felipe Ortega y Daniel Guzmán recrearon a partir de descripciones en compilaciones y textos críticos de performances que no habían visto de Bruce Nauman (*Selfportrait as fountain, 1966, Bouncing the corner, 1968*), Vito Acconti (*Saliva studies, 1971*) y Paul McCarthy (*Black and White Tapes, 1972*).



Imagen 39. Autor desconocido (registro de las acciones). Luis Felipe Ortega y Daniel Guzmán, *Remake*, 1994. Vídeo tomado del sitio de Luis Felipe Ortega (www.luisfelipeortega.com). Duración: 10'.

Dentro del espectro de iteraciones considero importante destacar la aparición de las *iteraciones múltiples*, desde las cuales los artistas y las instituciones despliegan varias obras performáticas simultáneamente, tiene como resultado tanto el desarrollo de proyectos curatoriales retrospectivos como en la formación de nuevas obras. Esto puede percibirse en acciones como *Retrospectiva*, exposición en 2018 del artista Xavier LeRoy en Museo Jumex Arte Contemporáneo; la propuesta digital de 2022 que conjuntó las obras *El Tendedero* y *Una Maternidad secuestrada*, de Mónica Mayer en la web de MUAC; o la pieza *Exorcismos negros para tiempos blancos* de Lechedevirgen Trimegisto, en 2020.

¹⁷⁶ Para más información, consultar: Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (USA: The MIT Press, 2000), 2-87.

¹⁷⁷ Cuauhtémoc Medina, “Remakes” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Olivier Debrouse (ed.) (Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2007), 408.

Baldacci asegura que la puesta en acción de la performance, fenómeno que denomina como *rehabilitación*, parte de la reconstrucción de las obras, con el planteamiento de que entre más inconclusos resulten los reenactments, más efectivos resultaran para mostrar en recirculación, pues siempre hay algo que hace falta explorar en ellos¹⁷⁸.

Esta forma de entender las iteraciones hace evidente la condicionante de presencia que articula el desempeño de las acciones, al hacer manifiesta la posibilidad de lxs cuerpxs de lxs performers para manifestarse en el presente.



Imagen 40. Rodrigo Jardón (registro de las acciones). Lechedevirgen Trimegisto, *Exorcismos negros para tiempos blancos*, CASA VIVA, 2020. Fotografía tomada del sitio web de lx artista (www.lechedevirgen.com).

La presencia es una variable de la performance compleja de definir, debido a que resulta un efecto que ocurre desde la capacidad sensorial de los seres humanos para percibir el entorno espaciotemporal inmediato, lo que llevado a las artes no-objetuales desemboca en la viabilidad de sentir y ser sentido, y por tanto de establecer comunicaciones perceptivas entre el emisor y el receptor. Es un tema de estudio

¹⁷⁸ Baldacci, "Reenactment.", 63.

ampliamente trabajado desde la fenomenología, la filosofía, la performance, la documentación, la antropología y las ciencias ambientales.

Josette Féral, en su texto *How to define presence effects* comienza por enunciar que para hablar de presencia es necesario hablar de ausencia, y establece que la presencia está sujeta a un sentimiento o impresión de que un cuerpo o un objeto están ahí, o aquí, aún si racionalmente es sabido que no lo están. Desde este punto, la presencia puede contener tres sentidos: la condición o hecho de que una persona u objeto *esté* presente (desde la posibilidad de ser y estar), al aspecto particular de que alguien o algo *tenga* presencia, y también la impresión o sensación generada por una experiencia de que alguien o algo está ahí, aunque ese no sea el caso, por lo que resulta más bien una consecuencia de *invocar* desde los recursos perceptivos a dicha entidad¹⁷⁹.

Féral arguye que la presencia se trabaja desde el cuerpo presente, la percepción del individuo, y el estado mental, y que ya no está sujeta a la aparición misma de las cosas, sino más en la percepción de aparición de éstas desde la inmersión, un elemento que los artistas pueden explotar mediante recursos sensoriales que manipulen la idea de presencia desde los límites de la realidad, la ilusión, la imaginación o los sueños¹⁸⁰. Estos gestos pueden ser perceptibles desde las manifestaciones pictóricas, escultóricas, el arte sonoro, o las acciones, como es el caso de *Tania, la desaparecida*, realizada por Grupo Suma en 1978, donde las pintas en muros del rostro de una mujer construyen la situación ficticia y arquetípica de la denuncia de una desaparición, que reflejaba (y refleja) la realidad de un problema nacional (la violación de los derechos de la mujer), y produce un efecto de presencia comunitario.

En relación con ello, un elemento que somos capaces de percibir, aunque no se manifieste directamente, es el tiempo, que como menciona Jon Erickson, resulta subjetivo, en tanto que, aunque se encuentra demarcado por una estructura histórica y social, y es un concepto capaz de ser medido instrumentalmente, es percibido por cada

¹⁷⁹ Josette Féral, "How to define presence effects. The work of Janet Cardiff", en *Archaeologies of Presence. Art, performance and the persistence of being*, Gabriella Giannachi, Nick Kaye, Michael Shanks (eds.) (Londres: Routledge, 2012), 29-31.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, 31-35.

individuo de forma diferente, en función a estados mentales y circunstancias personales, no solo contenidas en el individuo, sino producidas a través del momento presente en específico¹⁸¹. De este modo, el ritmo en que cinco minutos se experimentan no es el mismo para un individuo que para otro.



Imagen 41. Autor desconocido (registro de las acciones). Grupo Suma (Armandina Lozano, Ernesto Molina, Gabriel Macotela, Jaime Rodríguez, Jesus Reyes, Oliverio Hinojosa, Paloma Díaz, René Freire, Ricardo Rocha, Santiago Rebolledo), *Tania la desaparecida*, Avenida de los Insurgentes y calle Niza, Distrito Federal, México, 1978. Fotografía tomada de *La Era de la Discrepancia*, Olivier Debroise (ed.) (Ciudad de México: Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2007).

De forma similar, el artista Antonio Vega Macotela apunta:

Hay un pensamiento que sobresale en mi cabeza, que es la noción de duración del tiempo. Pienso y pienso y me doy cuenta que fundamentalmente hay dos maneras, la primera es la manera objetiva, es decir, la que podemos medir, cuando se mide en segundos minutos. horas, días años, y la segunda es la manera subjetiva, cuando el tiempo no depende del reloj, sino de cómo nos sentimos, cuando el tiempo es rápido, cuando estamos enamorados o contentos, y es lento cuando estamos aburridos o angustiados¹⁸².

¹⁸¹ Jon Erickson, “Tension/Release and the production of time in performance”, en *Archaeologies of Presence. Art, performance and the persistence of being*, Gabriella Giannachi, Nick Kaye, Michael Shanks (eds.) (Londres: Routledge, 2012), 82-84.

¹⁸² Antonio Vega Macotela, “Antonio Vega Macotela / Time Divisa” (Galería Labor, 2021). vídeo en *Vimeo*, acceso el 15 de enero de 2023, <https://vimeo.com/422811671>



Imagen 42. Video en canal de Vimeo de Galería Labor (descripción de las acciones). Antonio Vega Macotela, *Time Divisa*, 2005-2010.

La experiencia temporal, resulta un constructo que al igual que se desplaza en ritmos más o menos lentos, y más o menos rápidos, adquiere una continuidad dual a partir de ser concebida o como una secuencia de momentos lineales, progresivos *ad infinitum*, en un demarcamiento ilimitado; o bien en una secuencia cíclica, reiterativa, concebida como una estructura limitada a hechos que ocurren una y otra vez.

Desde esta continuidad de tiempo, independiente de su morfología, al conjuntar las distintas formas de percibir los fenómenos iterativos de la performance, esta puede percibirse en sus reenactments, versiones, activaciones, etc., como un acontecimiento que puede manifestarse de manera intermitente en distintos lapsos de tiempo, en función a la viabilidad de su aparición, así como por las relaciones que hagan factible su vigencia. De este modo, la performance opera de una forma similar a una luz parpadeante, manifestándose de forma discontinua, sin dejar de ser sí-misma, a pesar de ser distinta en función a la energía, ritmo y duración de sus apariciones, así como de las disrupciones que modifican su entorno y tiempo.



Imagen 43. Luz parpadeante [gif]. Tomado del sitio web Giphy [recurso electrónico] (www.giphy.com).

Ante esta disposición de momentos interrelacionados, las performances iteradas pueden verse no desde la manifestación de hechos aislados, que cada que ocurren tienen un principio y un fin, sino como formas interrumpidas y variables de la misma obra, en línea con lo propuesto por Baldacci sobre la incompletud y la oportunidad de seguir explorándolos, o también desde la posibilidad de, cada vez, en función a sus necesidades, proponer tratamientos y presentaciones distintas, que en ningún modo resultan

permanentes o trascendentales para la concepción de la “primer” presentación (el momento “original” de la obra), como también propone Hölling:

Accordingly, curation and conservation might be considered a temporal intervention in these artworks. Rather than assigning it regenerative capabilities (sometimes wondrously allowing the artwork to return to its ‘original state’), conservation would instigate just another change to the work in its long- or short-durational existence, compliant with archival and cultural permissions and/or limitations.

Dependent on the cultures of conservation, it is the archive that establishes the rules and sets limits on what can be said or made, both with reference to the present, as well as to the past ¹⁸³.

Tal y como Gaby Wijers describe, la interpretación se ha vuelto una forma de dar solución en buena medida a los problemas que la *variable media* presenta, y puede implicar la rescritura total del código de la obra, en una plataforma distinta, al adaptar instrucciones específicas en función de volver a presentar una obra a partir de la actualización de sus medios y valores ¹⁸⁴. Esta tarea puede resultar peligrosa si no se considera como un medio aprobado por lxs artistas, por lo que lxs conservadores deben considerar sus puntos de vista, así como los de lxs curadores, para evaluar la viabilidad de

¹⁸³ Hölling, “The aesthetics of change...”, 22.

En consecuencia, la curaduría y conservación podrían considerarse una intervención temporal en estas obras de arte. En lugar de asignarle capacidades regenerativas (algunas veces permitiendo maravillosamente que la obra de arte regrese a su 'estado original'), la conservación instigaría simplemente otro cambio en su larga o corta duración, cumpliendo con los permisos culturales y de archivo y/o limitaciones.

Dependiendo de las culturas de la conservación, es el archivo el que establece las reglas y los límites de lo que se puede decir o hacer, tanto con referencia al presente como al pasado. [Traducción del autor]

¹⁸⁴ Gaby Wijers, “UNFOLD. The Strategic Importance of Reinterpretation for Media Art Mediation and Conservation”, en *Over and over and over again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Cristina Baldacci, Clio Nicastrò y Arianna Sforzini (eds.) (Reino Unido: ICI Berlin Press, 2022), 194-195.

[...] refundir una obra en un medio contemporáneo con el valor metafórico de un medio obsoleto. [Traducción del autor]

volver a presentar la pieza¹⁸⁵. En el caso mexicano, se pueden señalar los cerca de 40 ejemplos fotográficos y audiovisuales que son expuestos a lo largo de este trabajo, e identificar que las circunstancias que les atañen en referencia a cómo han ido presentándose y entendiéndose varían entre sí: mientras hay piezas cuyo registro y circulación es mínimo o escaso, en otros casos las piezas han sido ampliamente documentadas, o circulan de tal manera en que su acceso facilita su vigencia.

Por otro lado, la problematización de la práctica también se hace evidente desde posturas como la de Jennifer Allen, que afirma que el reenactment resulta una tendencia derivada de la cultura del espectáculo y la preponderancia que la tecnología ha incentivado hacía la visualidad y la reproductibilidad¹⁸⁶, e intenta rescatar que el valor de la performance radica en la voluntad del cuerpo de distanciarse de la escenificación y la teatralidad¹⁸⁷:

Performance art arose with the society of the spectacle. Artists initially believed that they could resist the market by working with the one artistic medium that had not yet been commodified, namely, the human body. By using their bodies, artists could communicate directly with an audience and avoid the whole question of property, whether upheld by the gallery or the museum. In retrospect, performance art – from expanded cinema to happenings seems to have anticipated an economy beyond the traditional material commodity, where spectacles, adventures, experiences and services could be packages and sold. [...] Little remains of the original performances, beyond scattered props, black-and-white photographs and super-eight films, which are generally blurry or poorly lit. The dearth of artifacts and documents attest to the artists' desire to resist the market while leaving their mark in history. Indeed, performances were recorded with a sensibility that lies somewhere between journalism and the snapshot, as

¹⁸⁵ *Ibíd.*, 195.

¹⁸⁶ Jennifer Allen, “Einmal ist keinmal’ Observations on Re-enactment”, en *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting* (Brescia: LINK editions, 2014), 21.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, 23.

history and as happenstance, both singular and moving moments in time. The aesthetics of the documents ultimately served to confirm the belief that the artist's performance, like the body itself, could never be reproduced¹⁸⁸.

Por otro lado, la historiadora de arte Amelia Jones, ha cuestionado varias veces el papel de las acciones iterativas, y documentales, en relación con lo que se puede hacer sobre las artes vivas (*live art*), sobre todo al apuntar hacia el papel que estas prácticas tienen para intentar subsanar la necesidad del mercado y el deseo de lo material, y la imposibilidad de fijarla en el tiempo y el espacio, al intentar obtener un sentimiento de seguridad respecto a ellas¹⁸⁹. Yo diría que también podría ser un sentimiento de control sobre el hecho de que la obra desaparece.

Jones, también considera que la proliferación de las iteraciones (ella normalmente las conglomera dentro del término reenactment) y la documentación de la performance, han sido tomadas por lxs artistas y las instituciones como una forma de mediar lx cuerp(x) y hacerle un espectáculo –en relación con lo dicho por Allen–, como parte de las relaciones capitalistas que ya existían en el movimiento modernista desde mitades del siglo pasado (por lo menos en Estados Unidos)¹⁹⁰.

A partir de esta estructura, también considera que tanto las remanencias como las iteraciones vuelven lxs cuerp(x)s de lxs artistas un objeto representacional y simulacral, presente en simultánea ausencia, y cargado de un tinte fetichista, en tanto que el espectador al experimentarlas no halla sino remediaciones de la obra, coludidas en el sistema del coleccionismo –llámesele *aurático*, bajo los términos de Walter Benjamin–, evidentes por ejemplo en las obras realizadas *de facto* para ser intermediadas por un registro, en las que podría asumirse la carencia de una autenticidad original¹⁹¹.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, 22.

¹⁸⁹ Amelia Jones, “‘The Artist is Present’ Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence”, *TDR/The Drama Review*, Vol. 55, no. 1, 2011, 19-20.

¹⁹⁰ Amelia Jones, “The Contemporary Artist as Commodity Fetish”, en *Art Becomes You! Parody, pastiche and the politics of art. Materiality in post-material paradigm*, Henry Rogers y Aaron Williamson (eds.) (Londres: Article Press, 2004), 133-135.

¹⁹¹ Amelia Jones, “The artist...”, 31; “The Contemporary...”, 134-149.

Ante este tipo de posturas, vale la pena cuestionarse ¿Si no es desde la documentación y la iteración de la reperformance, desde donde permanece la performance? Ya puede resultar evidente que no toda es conservable; no obstante, en las dinámicas del sistema artístico y del medio cercano a la práctica ¿En qué forma perdura?

La posibilidad de otra alternativa puede quedar ensombrecida desde la búsqueda de la Conservación-restauración por legitimar sus estrategias desde el monitoreo, el control y el carácter preponderantemente academicista, aspectos que no están mal, pero están enfocados en responder a otros propósitos, considero pertinente atender a una constante referida en la bibliografía, y como verán posteriormente, en las entrevistas realizadas: la búsqueda por hacer de la oralidad un refugio, inmaterial, de la performance

. Esto no quiere decir que en el trabajo quedan anuladas las formas ya descritas, pues al final la tarea de lxs conservadores-restauradores podría no estar tanto negar las formas en que las expresiones humanas subsisten, sino más bien guiar estas formas a un tratamiento, integral y reflexivo, de aquello que facilitan conservar.

En México, la oralidad es reconocida como una forma inmaterial de producción cultural, entendida desde las ideas de *patrimonio vivo* y *patrimonio inmaterial*, conceptos promovidos desde el Estado a través de instancias como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) o el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), en resonancia con programas, conferencias y mesas de trabajo diseñadas por la UNESCO desde los noventas, tales como el *Programa para la Salvaguardia de las Lenguas en Peligro* (1993), el *Programa de los Tesoros Humanos Vivos* (1994), el *Programa de Proclamación de las Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad* (1997), la mesa *El Patrimonio Inmaterial, memoria de la diversidad cultural* (2002), o la *Convención para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial* (2003).

Las ideas sobre oralidad están, entre otras cosas, enmarcadas en la práctica de transmisión de la memoria humana, orientadas a la promoción del saber-hacer y las tradiciones populares de las comunidades originarias. En lo que respecta a la transmisión de las manifestaciones urbanas, cotidianas, no hay mucho dicho al respecto.

La idea de la transmisión oral se relaciona con la idea del *repertorio*, propuesta por Taylor, que considera toda la memoria corporal (performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto) que se deslinda de las estructuras archivísticas y se inscribe en las posibilidades de la alteridad, de la reconstrucción de los hechos desde el mapeo hemisférico de las alternativas que el cuerpo facilita¹⁹², muy en la línea, en mi opinión, con las acciones iterativas.

La autora considera que la memoria corporalizada excede la habilidad del archivo para captar a la performance, al partir de un ejercicio de mediación, que implica la selección, memorización, internalización y transmisión de memorias comunales, historias y valores intergeneracionales, que se activan desde la transmisión, de un individuo al otro, del conocimiento¹⁹³.

También señala, en relación con los proyectos de salvaguarda de la UNESCO y los Estados, que la protección del repertorio comunitario se mantiene ceñido a prácticas y conceptualizaciones ligadas a lo objetual y a la propiedad, visiones que debilitan la agencia cultural del saber corporeizado. Esto, en conjunto con los criterios de selección de lo que debe conservarse, es decir, lo “popular” y lo “tradicional”, atienden a intereses de una práctica etnográfica de la primera mitad del veinteno, movilizadas por el oficialismo, la fetichización, la falta de interés por el cotidiano urbano, y sobre todo, la intención de migrar los saberes intangibles al archivo¹⁹⁴.

Del mismo modo que Taylor señala, Rebecca Schneider, afirma que la lógica de la performance no opera desde la desaparición, y que más bien, ésta es una idea implantada desde la lógica del archivo para abolir las prácticas de transmisión cuerpo a cuerpo¹⁹⁵. La autora enuncia:

En el archivo se supone que la carne es lo que se escabulle. La carne no alberga ningún recuerdo del hueso. Sólo el hueso transmite memoria de la carne. La carne

¹⁹² Taylor, “El archivo...”, 56-57.

¹⁹³ *Ibíd.*, 57.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, 60-61.

¹⁹⁵ Rebecca Schneider, “El performance permanece”, en *Estudios Avanzados de Performance*, Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.) (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 226-227.

es un punto ciego. Desaparece. Desde luego, se trata de una ecuación cultural, quizás ajena para quienes proclaman la oratura, la narración oral, visitaciones, improvisaciones o prácticas rituales corporizadas como historia. Es quizás ajena para ciertas prácticas de la cultura popular, como las prácticas de los que recrean la Guerra de Secesión estadounidense, quienes, a menudo motivados por una desconfianza en los documentos, consideran al performance justamente como la forma de mantener vivo el recuerdo, de asegurarse de que no desaparezca. En estas prácticas —que se consideran como primitivas, populares, folclóricas, *naïve*—, el performance sí permanece, sí “deja residuos”. De hecho, el lugar del residuo, tal vez *carne* en una transmisión de representación cuerpo a cuerpo: prueba —a través de las generaciones— de un impacto¹⁹⁶.



Imagen 44. Eka Ríos (registro de las acciones). Karla Rebolledo, *El sueño es negro como la muerte*, Pinacoteca Diego Rivera, Xalapa, Veracruz, México, 2020, en el marco de la V Bienal de Arte de Veracruz. Fotografía cortesía de la artista.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, 229.

En este sentido, apela por el desarrollo de prácticas iterativas, no sin antes enunciar que estas no resultan “[...] sino justamente el encuentro fallido: las reverberaciones de lo inadvertido, lo reprimido, lo aparentemente olvidado [...]”¹⁹⁷, también señalado por Baldacci. Considera que estas prácticas deben dejar de ser proclives a la hegemonía ocular, repitiéndose más bien “[...] como un eco en los oídos de una confidencia, un miembro del público, un testigo.”¹⁹⁸

Éstos ecos, palabras, bien pueden actuar de una forma distinta a las otras formas iterativas ya mencionadas antes, no solo desde las diferencias obvias, como la gestión y la disponibilidad de recursos, sino también en la forma y velocidad de manifestarse: Estas formas de verbalización corpórea de la memoria de la performance, son en sí mismas gestos performativos, además de que escapan de toda acción conservativa que busque controlar su dispersión y su sentido veraz y legítimo. Son *virales*, como habla William Burroughs del lenguaje, y en su transmisión, permutan, adaptándose al imaginario individual y comunitario. Son el rumor, el chisme y el “teléfono descompuesto”, con todo lo que ello puede suponer desde el falso, la tergiversación y el olvido.

3.4 Dejar ir: No-conservar para conservar.

Una última posibilidad de “conservar”, bien conflictiva desde la disciplina por nuestra filosofía aprehensiva de la cultura y lo cultural –lo artístico inserto en ello–, se enfoca en pensar, paradójicamente, en no conservar: no hacer nada para evitar la pérdida. *No-conservar* como un punto de tregua ante lo que invariablemente se escapa de nuestras habilidades, ideas, posibilidades y estrategias por mantener accesible, al alcance, o perceptible en el momento. Obras que se resisten en la naturaleza de su concepción, y que ante todo perduran desde el sentido de fidelidad con el que se encausan a la impronta de sus creadores, que la performance no se conserva.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, 233.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, 237.

Como Katrina Windon contempla, toda sociedad responsable debe llegar a un acuerdo con la inevitabilidad de la pérdida y de dejar ir¹⁹⁹. Si la intención del artista es que su obra muera, este derecho es suyo, en tanto que esta facultad no haya sido cedida a otros, lo que para algunos conservadores (y otras figuras de la plantilla de un museo) puede resultar conflictivo, “dudoso”, en palabras de la autora, porque la conservación concibe, desde una visión general, que no enlucen matices, que nuestra praxis ética es universal²⁰⁰. Contrario a esta visión común, las obras efímeras requieren de una aproximación ética distinta, una centrada en *dejar ir*²⁰¹.

Michael Fox define a la idea *dejar ir* (*letting go*) como el acto derivado de la pérdida de continuidad y la modificación de una actividad en modo tal que resulta diametralmente distinta y discordante de nuestra cotidianidad, perspectivas o prioridades, por lo cual resulta hecho a un lado y se aparta de la visión de otros aspectos que cobran atención y que mantienen o adquieren una importancia en nuestra configuración del presente²⁰².

Esta acción puede ser perceptible tanto a nivel de instituciones como a nivel social. En las instituciones, la acumulación de obras en una colección, como puede mencionar Sheila A. Brennan deja de ser sostenible en determinado punto, tanto en recursos de mantenimiento como en atención especializada, que a la postre lleva a conductas de desplazamiento y abandono de muchas de las producciones que las integran, y que son a causa de deterioros indeseados y costosos, atribuidos a una falta de políticas concretas sobre la baja y la renovación de los inventariados²⁰³.

¹⁹⁹ Katrina Windon, “The Right to Decay with Dignity: Documentation and the negotiation between an Artist’s Sanction and the Cultural Interest”, *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, Vol. 31, no. 2 (Septiembre 2012), 143.

²⁰⁰ *Ibíd.*

²⁰¹ *Ibíd.*

²⁰² Michael Fox, “The Psychology of Letting Go”, *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, Vol. 12, no. 2, 2011, 105.

²⁰³ Sheila A. Brennan, *Making Room by Letting Go: A look at the Ephemerality of Collections*, acceso el 22 de enero de 2023, <https://forum.savingplaces.org/blogs/special-contributor/2014/08/12/making-room-by-letting-go-a-look-at-the-ephemerality-of-collections>

Por otro lado, a nivel social, éstas conductas se remarcan en dinámicas de adquisición y deshecho, perceptibles en el día a día, y remarcadas por el carácter vertiginoso de las conductas de consumo regidas por la imitación y la expectativa, analizadas a profundidad por autores como Georg Simmel o Zygmunt Bauman.

Por su parte, la curadora Jan Schall, menciona:

We want to know the world we live in, and we want the future to know us as we have come to know the past. We understand that we are part of a vast cultural stream that has been flowing since time immemorial and will continue to flow into time unimaginable. We have the cultural artifacts to prove it.²⁰⁴



Imagen 45. Autor desconocido (registro de las acciones). Katnira Bello, *Tránsitos (juegos para plazas con trazos)*, Querétaro. Fotografía cortesía de la artista.

²⁰⁴ Jan Schall, “Curating Ephemera: Responsibility and Reality”, en *(Im)permanence: Cultures In/Out of Time*, Judith Scha Schacter y Stetephen Brockmann (eds.) (Pittsbutgh: Center for the Arts in Society, 2008), 15.

Queremos conocer el mundo en el que vivimos, y queremos que el futuro nos conozca como nosotros hemos conocido al pasado. Entendemos que somos parte de una vasta corriente que ha fluido desde un tiempo inmemorial y que continuará fluyendo en un tiempo inimaginable. Tenemos los artefactos culturales para probarlo. [Traducción del autor]

Esta forma de prever la pérdida, responde, ya en específico otra vez desde la Conservación-restauración, a subsanar todas las posibilidades de la ausencia que dificulten en un futuro la comprensión de nuestro contexto, quizá como una respuesta inconsciente para aliviar el trauma de desconocer lo que desconocemos del pasado, y también como una forma de hacer resistencia al conflicto de ser partícipes de que un rastro de la cultura desaparezca, aún si este es efímero.

No obstante, como Schall también menciona, puede resultar válido que los artistas decidan “permitir a la naturaleza reclamar la obra de arte” y también, si así lo desean, facilitar a la obra “desaparecer sin dejar rastro”²⁰⁵. Tomemos en cuenta que, en México, por ejemplo, un gran número de artistas convivieron durante buena parte del siglo pasado con la idea de que sus performances desaparecerían sin dejar remanencia de su ocurrencia, aspecto que, si bien, se vio derivado en parte de la falta de recursos económicos y tecnológicos de una buena parte de estos creadores, no impidió a estos cosechar desde la práctica una plural forma de actuar, en concordancia con la pérdida y el olvido.

La pérdida desde la conservación de arte contemporáneo es parte sustancial de una dinámica de cambio en la obra, y se entiende predominantemente como un agente que altera en beneficio o detrimento, en concordancia con Laurenson ²⁰⁶, y que presupone la ausencia de una forma o un contenido, lo que encausa a las piezas efímeras a dinámicas que oscilan entre la prevalencia y la aniquilación, esta última entendida como la anulación de toda posibilidad de la obra para postergar su existencia.

Las obras efímeras pueden estar hechas para funcionar en contra de sí mismas, y anularse a futuro desde su propio proceso. Están corrompidas desde sus propios

²⁰⁵ *Ibíd.*

²⁰⁶ Pip Laurenson, “Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations”, *Tate Online Research Journal*, 2006, 10-11, acceso el 18 de enero de 2023, https://www.tate.org.uk/documents/427/tate_papers_6_pip_laurenson_authenticity_change_loss_conservation_time_based_media_0.pdf

mecanismos internos, pues desde que son pensadas se enajenan de un sentido de existencia *a posteriori*. Se formulan con el propósito de emborronarse de la narrativa histórica y persisten más bien, si es que lxs artistas lo llegan a percibir de este modo, desde la memoria que se transmite de cuerpo a cuerpo y de objeto a cuerpo. Si son vistas de este modo, no hay performance en sí que deje rastro en la foto, el vídeo o el residuo de la acción. Éstas remanencias son, ante esta lógica, otras cosas.



magen 46. Video en el canal de YouTube de Erika Bülle (@erikabulle3003). SEMEFO (Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta, Teresa Margolles y Carlos López), *El canto del chivo*, Sótano de la Facultad de Arquitectura de la JNAM, 1993. Duración: 4"59'.

En este sentido, la performance puede, debe o podría desaparecer si los fundamentos de esta ya no resultan vigentes o viables en los contextos que le suceden. Hay en definitiva un problema a resolver cuando una obra ya no encuentra resonancia con los espectadores y los espacios, más aún en obras que parten de la puesta en acción de dinamismos colectivos, y en obras en las que las estructuras normativas dificultan el desempeño pleno de sus mediaciones. Sería complejo ver en la actualidad acciones como las hechas por SEMEFO a principios de la década de 1990, puesto que su desempeño hoy en día partiría de una dinámica que desde la institución se despliega desde planeaciones y controles aún más estrictos que los de entonces. Por tanto, hace falta pensar que las implicaciones y la pertinencia de traer a estas iría más allá de un interés por visitar lo que ya en sí queda fijo desde la atención documental. La memoria de estas obras transmuta y se desvanece, en tanto que la distancia con el pasado se amplía.

Por otro lado, toda performance está sujeta de un modo u otro a la pérdida, puesto que ni siquiera los registros son capaces de resguardar el hecho en su totalidad: estos quedan principalmente sujetos a captar al performer, y lo acontecido a su alrededor en la mayoría de los casos se desdibuja, no porque no resulte importante, o sí, sino porque muchas veces la dinámica del entorno se subyuga a las condiciones de lxs artistas. Ante esto, es importante recordar que los entornos y los públicos también pueden resultar colaboradores de la obra.

La estructura cultural pone en contraparte un despliegue de problemáticas que sitúan al restaurador no tanto en un dilema ético como en uno moral: el de conservar no porque sea lo correcto, sino porque es lo requerido. Esto es bien descrito por Windon, al hacer mención de la existencia de normativas e intereses operacionales desde normativas nacionales o institucionales, que orientan a que un producto resulte, por razones diversas, forzado a persistir, lo que ha de obligarnos a actuar en pos de su salvaguarda. En la actualidad, esta problemática no estaría presente en México más que en situaciones de derechos de autor muy particulares, caso contrario de obras institucionales, que bien, podrían estar insertas en colecciones, para las que resulta esencial mantener la obra en existencia.

Este tipo de dinámicas se sitúan a su vez dentro de una serie de fenómenos políticos que construyen paulatinamente una historia discordante e incompleta, en cierta manera “oficial”, del arte no-objetual en el país. Muchos de estos hechos se han validado en el nicho histórico desde el registro fotográfico, el artículo de prensa, la crítica de arte o el cartel, pero no hay que olvidar que mucho de lo que se sabe o se muestra que se sabe resulta potencialmente mediado desde la revisión que las instituciones y las figuras de poder promueven como valioso para conservar. Recientemente, en la presentación del libro *Prometeo 71*, del escritor Federico Rubli Kaiser, el artista Arnaldo Coen se refiere al evento *Prometeo* de 1971, proyecto multidisciplinar considerado la única incursión del rock en el Palacio de Bellas Artes, eliminado totalmente de la historia oficial del recinto:

[...] pensaba yo, que la cultura en esa época, sobre todo la visión de México, la manera de proyectarlo, era a través de las artesanías, la Escuela Mexicana de Pintura, en fin, todo lo que era el *hispanicismo* en ese momento. Y, había un factor que a mí me interesaba mucho, que era el concepto de *pop*, que es en realidad la cultura urbana contemporánea, y que es efectivamente un detonador de la libertad, de no poner fronteras de qué es arte, dónde empieza, qué no lo es, etcétera, pero que, si hay manera de expresarse a través de lo *pop*, que eso *pop* es lo que le da identidad a un país, que es lo que le da las formas de expresarse. [...] De alguna manera, es una forma de expresarse que no se contaba como parte de

la cultura, es decir, las exposiciones que se montaban eran mucho de artesanías contemporáneas, no de artistas contemporáneos [...]

En fin, fue ahí cuando empezamos a ver sobre todo lo que era lo pop: los luchadores, las bailarinas, las *strippers*, verlas como obras de arte. Son unas obras de arte. Y después los [inteligible] “shaquiles” en las calles, pisaban... unos ratitos podían tender vidrios y pasar, y luego pasar con la limosna sobre los mismos tapetes con vidrios, este... los tragafuegos, que, por cierto, por poco quemamos Bellas Artes. [Risas]

La estructura de *Prometeo* empezaba con un personaje, que era el mismo Jorge Wladislavowsky con sus trencitas a los lados de jasídico judío, y entonces empezaba a recitar el poema de *Prometeo* [probablemente el de Johan Wolfgang von Goëthe], y salía Roberto Mosqueira, con un traje negro con un escudo de México, con una chamarra o saco de chaquira con la Virgen de Guadalupe por delante, y salía y con una ametralladora acribillaba al personaje y empezaba un ruidal tremendo, con una cinta de sonido que preparó [inteligible], y también nos colábamos un poco en el arte conceptual, en esa época que surgía a grandes pasos. Y en fin, se fueron dando muchísimos factores. Después de eso, de esa música estridente, música electrónica, que iba llevando a una música de meditación, zen, con unas bailarinas que estaban mimetizadas en la escenografía a través de unas líneas que pasaban y que estaban mimetizadas [...]

Después de eso, de ese aparente desorden y al mismo tiempo de calma, salía [inteligible] con una flauta tocando Mozart, con su pelo largo, casi del largo del traje que había alquilado, tocando Mozart con la flauta en Bellas Artes ¿Por qué en Bellas Artes? [...] nos encontramos en una fiesta al director de Bellas Artes [...] que se llamaba Miguel Bueno y Malo. Entonces le empezamos a platicar de ese espectáculo, y dijo “¿Por qué no lo ponemos en Bellas Artes?”, y entonces dije “Bueno, lo hacemos”.

En fin, se dio en Bellas Artes. Fue un auténtico [inteligible]. Se llenó Bellas Artes. Del tercer piso, los que no habían podido bajar o pagar la tea o palcos, pues se

trepaban como moscas entre palcos. Recuerdo que las acompañantes... acomodadoras, que decían "Joven Arnaldo, joven Arnaldo, [...], dígame a los muchachos que no se suban a los palcos" [risas] [...] Fue verdaderamente fantástico.

Efectivamente se hizo ese espectáculo, y evidentemente... eso fue en sábado... evidentemente el lunes habían corrido al director de Bellas Artes [risas] [...].²⁰⁷



Imagen 47. Arnaldo Coen pintando el cuerpo de una bailarina durante la puesta de *Prometeo Espectáculo Pop*, en el Palacio de las Bellas Artes en 1971.

²⁰⁷ Intervención de Arnaldo Coen el 18 de enero de 2023, en la presentación del libro *Prometeo 71* de Federico Rubli Kaiser, en el Foro El Tejedor, Cafetrería El Péndulo, Colonia Roma, CDMX.

Disertación.

La conservación del arte performático en México.

En primera instancia, pensar en la actividad conservativa puede implicar asumir que nuestras acciones quedan establecidas desde lo que demarcan las instituciones, desde las ideas estructuradas de que ciertas cosas resultan valiosas y adecuadas para perdurar, mientras otras no.

La actividad conservativa en realidad implica una dinámica todavía más compleja, pues involucra una serie de agentes culturales que sobrepasan la estructura institucional de la Cultura; que conforman un cuerpo diverso de opiniones que se despliegan y dialogan, establecen un criterio todavía más amplio sobre lo que es valioso perdurar, y resultan un conjunto contundente de opiniones. En este caso, dan a notar que las estructuras tradicionales desde las cuales se entiende el arte, no contemplan que hay formas de organización de la producción no-objetual que se resisten a ver a la performance como una forma artística alejada de la conservación.

Resultaría adecuado para la práctica conservativa reconocer que los alcances de lo que perdura exceden las capacidades mismas de su praxis. Esto no quiere decir que no haya una conciencia al respecto, pero tal vez no hay un abordaje pleno de que las producciones humanas perduran en una dimensión más amplia a la que cualquier práctica académica o institucional puede propiciar.

A partir de un análisis conclusivo, a continuación se despliega un recuento razonado de las opiniones obtenidas a lo largo de las entrevistas a personas allegadas a las producciones performáticas en el país, mismas que se relacionan, contraponen y dialogan entre sí, al tiempo que lo hacen con el desarrollo conceptual descrito previamente. Las personas entrevistadas para este trabajo fueron: Mónica Mayer y Lorena Wolffer (artistas pioneras en las artes performáticas en México), Claudio Hernández y Sol Henaro (especialistas con relación a la Conservación, la Curaduría y los archivos), Katnira Bello, Lechedevirgen Trimegisto, Antonio Vega Macotella y Karla Rebolledo (artistas con trayectoria), Falconeris Marimón y Daniela de la Torre (artistas emergentes).

Este grupo de personas fue contemplado para procurar considerar una perspectiva amplia e inclusiva, que facilitara tener en consideración la visión de investigadores y artistas de diversas profesiones, edades, contextos y trayectorias. De igual manera, hay que mencionar que sus opiniones resultan una muestra no conclusiva del panorama nacional, y fungen como un primer abordaje en la materia, mismo que haría alta ampliar en futuros trabajos.

Las temáticas abordadas a lo largo de las conversaciones, estuvieron centradas en entender: 1) percepciones particulares de la performance, 2) cuestiones documentales y de archivo vinculadas con el arte performático, 3) desarrollo de las prácticas artísticas, 4) situaciones generales y concretas de la conservación de arte performático.

El diseño de las preguntas tomó en cuenta las metodologías propuestas por Arianne Varnell Vellosillo o Mikel Rotaeché y Gonzáles de Ubieta²⁰⁸, enfocadas en el diseño de entrevistas a artistas con propósitos de conservación. Así, se procuró el diseño de los cuestionarios atendiera de manera específica a obtener respuestas útiles para las incógnitas que era necesario despejar. Hay que decir, que los cuestionarios no han sido anexados al presente documento, puesto que las entrevistas pudieron ser efectuadas y requirieron modificaciones durante el desarrollo de cada entrevista, con el fin de mantener la fluidez de las conversaciones.

Las opiniones han sido citadas sin respetar el orden de las preguntas a las que se respondió, y ha sido más bien aprovechado para contrastar los datos en función a las siguientes temáticas: 1) arte performático y contexto mexicano; 2) remanencias, documentación, archivos y museos; 3) conservación y posibilidad de conservar performance.

²⁰⁸²⁰⁸ Para más información, revisar los textos:

Anne Varnell Vellosillo, "Taller de entrevistas a artistas: diseño y uso de la información", en MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN. *Conservación De Arte Contemporáneo: 11ª Jornada*, febrero 2010 (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L., 2010), 375-383.

Mikel Rotaeché y Gonzáles de Ubieta, *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías* (Madrid: Editorial Síntesis, 2011), 178-207.

Se procuró que las transcripciones aquí contenidas sean lo más fieles posibles con la forma en que la conversación fue planteada, para respetar las formas de hablar de cada individuo, en concordancia con reconocer que el habla denota un sentido performativo personal para cada persona.

A continuación, se muestra un mapa general de la estructura inicial de las entrevistas:

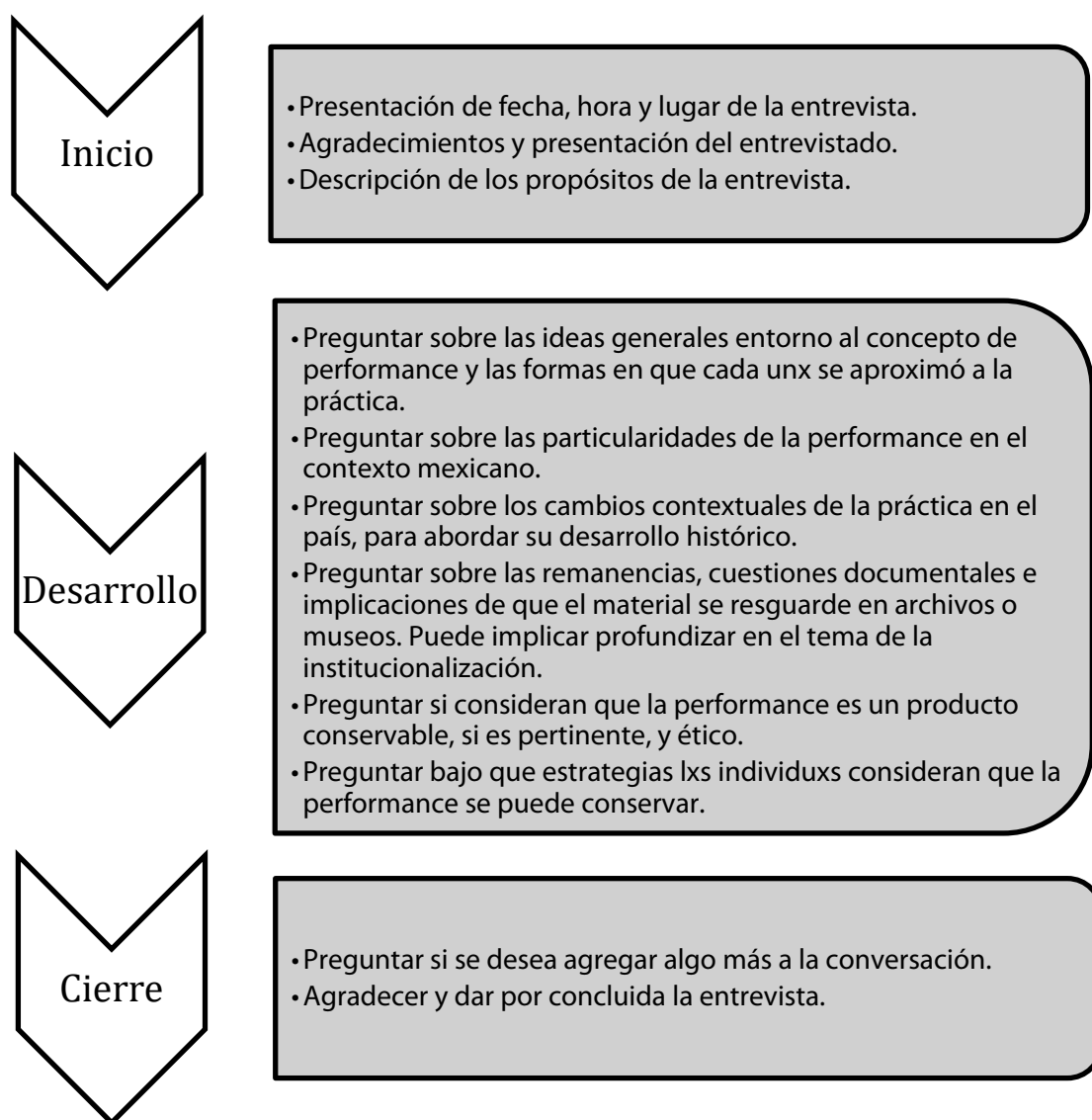


Ilustración 4. Estructura de la secuencia del desarrollo de las entrevistas (Esquema elaborado por el autor).

Para consultar en específico las entrevistas, se recomienda ir al apartado de Anexos, al final de este trabajo.

Sobre el arte performático y el contexto mexicano.

En consideración de que la forma de operar de los artistas en México dista en buena medida de las formas en que las artes performáticas se desenvuelven en el occidente americano y europeo, se buscó entender desde las particularidades de la producción mexicana por qué conservar performance y con qué fin hacerlo.

Podemos mencionar que un primer vistazo permite reconocer que las formas en que la performance es entendida, por todas las personas entrevistadas, es distinta. Cada concepción parte de un interés personal, y contiene matices dados en mayor o menor medida por su experiencia en el tema y su involucramiento con distintas formas de accionar un concepto. Este hecho ha de tener en consideración un señalamiento hecho por Wolffer, quien considera que "...tenemos que dejar, eso, de operar desde ésta ahistoricidad, desde esta falta de historia, y sí, no solo pensar que ya llovió y que ya pasó el tiempo, sino que en ese ya llover y ya pasará el tiempo, o sea, esta práctica ha mutado y ha cambiado muchísimo ¿No? Y en ese sentido regresarnos a volver a definirla me parece, si no, además de problemático, innecesario."²⁰⁹

Resulta sustancial lo planteado por la artista, al tener en consideración la falta de puntos conexos en un planteamiento de una escena nacional sólida de la performance, por lo menos desde las visiones institucionales de la práctica. Como Henaro puntualiza: "aunque tenemos una muy nutrida generación de productores que han abonado a esa práctica, me sigue pareciendo que sigue siendo una asignatura poco trabajada en términos de investigación de largo aliento [...] o que produzca, por ejemplo, bibliografía"²¹⁰.

²⁰⁹ *Entrevista a Lorena Wolffer (1971)*. (transcripción de la conversación vía Zoom realizada el 20 de enero de 2023, en el Anexo adjunto al trabajo), 343-344.

²¹⁰ *Entrevista a Sol Henaro (1976)*. (transcripción del audio de la conversación presencial realizada el 05 de enero de 2023, en el Anexo adjunto al trabajo), 256.

De manera general, la performance “es una acción y cada quien hace lo que le da la gana con eso”²¹¹. Sin embargo, para los fines de este trabajo el planteamiento de una definición conceptual propia de performance permitió tener en claro las posturas sobre las que cada individuo la trabaja. Por ejemplo, mientras Rebolledo destaca una condición azarosa de la performance, denotada por una falta de planeación intencional en sus obras²¹², Lechedevirgen y Bello asocian la práctica a una impronta festiva o ritualística, en resonancia con las formas en que la cultura mexicana se manifiesta en la cotidianidad²¹³.

También, las incursiones de Marimón en el acto performático se encausan desde un sentido transitivo y duracional de la intervención y la modificación del espacio²¹⁴. Y de la Torre, por su parte, aterriza principalmente sus acciones a los formatos digitales y la mediación desde dispositivos de comunicación masiva, como Instagram o YouTube²¹⁵. En este caso, ambos artistas a través de sus producciones hacen evidente una condición híbrida de la performance con formatos como la instalación o la new media.

Llama la atención ese carácter híbrido, puesto que denota una continuidad de las formas de acción ya concebidas, que, como apunta Bello, desde la década de 1990 iban en concordancia con las ambientaciones o el vídeo. No obstante, también muestra que las acciones han evolucionado, y parten de concepciones de interacción pública con una intención “macroperformática”, como dice Mayer²¹⁶, que considero, pueden también tener sus antecedentes en los happenings, los events, o los flashmoves. Estas interacciones publicas destacan también por manifestarse de forma directa o virtual, algo

²¹¹ Wolffer, 333.

²¹² *Entrevista a Karla Rebolledo (1984)*. (transcripción del audio de la conversación presencial realizada el 15 de diciembre de 2022, en el Anexo adjunto al trabajo), 226-228.

²¹³ *Entrevista a Felipe Osornio, Lechedevirgen Trimegisto (1991)*. (transcripción de la conversación vía Zoom realizada el 14 de enero de 2023, en el Anexo adjunto al trabajo), 297-298.

Entrevista a Katnira Bello (1976). (transcripción del audio de la conversación presencial realizada el 16 de enero de 2023, en el Anexo adjunto al trabajo), 324-325.

²¹⁴ *Entrevista a Falconeris Marimón (2001)*. (transcripción del audio de la conversación presencial realizada el 04 de enero de 2023, en el Anexo adjunto al trabajo), 249-250.

²¹⁵ *Entrevista a Daniela de la Torre (1997)*. (transcripción de la conversación vía Zoom realizada el 12 de enero de 2023, en el Anexo adjunto al trabajo), 283.

²¹⁶ *Entrevista a Mónica Mayer (1954)*. (transcripción de la conversación vía Zoom realizada el 12 de diciembre de 2022, en el anexo adjunto al trabajo), 206.

que también queda manifiesto en la incursión de Mayer a plataformas como Facebook y la distribución en web (*Soy tan, pero tan vieja...*).

Hay que mencionar que la hibridación también despliega un problema de obsolescencia en la práctica de catalogar y encasillar obras en función a procesos disciplinares, constitutivos, o materiales (pintura, escultura, performance, instalación, new media, etc.), tal y como apunta Ippolito en *The Variable Media Art Project*.

En relación con ello, Vega Macotela menciona:

Hay que pensar en el arte que se puede también clasificar sin meterte tanto en términos de oficios, y en términos de técnicas. A mí me parece que es una visión un poco antigua. Que justamente el arte es más en términos que casi que Helegelianos, poéticos, de resignificar un lenguaje, cualquiera que sea. O sea, y a veces las materias que utilizas pues como, más bien, la cosa en si misma ¿sabes? O sea, todos los artistas, eh, digamos... "importantes", ni siquiera por fama, sino por lo que tenían que decir, entienden que hablan en términos del lenguaje de la composición. La composición es lenguaje, es entender la estructura del espacio, tanto como entender elemento significativo como elementos sensoriales.

Entonces ¿Cómo ordenas ese tipo de cosas? Eh, como se llama.... No es la cuestión técnica. Más que cuestión técnica es entendimiento, no es técnica. Es lo que creo que no entienden, y me sorprende mucho de mi ex alma mater, la ENAP. Por eso la gente le cree a Avelina Lésper, porque piensa que es técnica. Y no, es entendimiento. O sea, cuando aprendes a pintar bien no es porque te quede bien la carita, por ejemplo, Rembrandt, o bueno Lucian Freud... es que él entiende la piel, por ejemplo. Rembrandt es, entiende la atmósfera. Es pintar la atmósfera. Entender, porque la atmósfera es dios, básicamente, en el barroco ¿Me explico? Es entendimiento.

Entonces, como cadena de este entendimiento, creo que se tiene que entender, como el acto de conservación, también como un acto intelectual. No solamente técnico ¿Sabes? El gran problema que tienen las artes es pensar en la parte técnica,

que es la cosa. Y pos' bueno, yo pienso que el problema que han tenido los museos es que siguen pensando en cosas, cosas.²¹⁷

Hernández-Hernández señala que, si bien un aspecto que caracteriza a la performance puede ser su sentido de provocación y resistencia, su adscripción al sistema artístico presupone también un emborronamiento de los sentidos iniciales de la práctica, y su orientación a preocupaciones relacionadas con el mercado y el coleccionismo²¹⁸.

Como también se apunta en la charla con Hernández-Hernández, los fenómenos de cambio en la práctica pueden no ser solo el resultado de una mezcla de formatos, sino también de una transición hacia nuevas formas de entender y ejecutar el arte performático, en tanto que, tal vez, la performance, entendida desde una concepción de los noventa (en México, claro), podría cuestionarse si es más como "un movimiento que existió"²¹⁹. En relación con ello, Lechedevirgen ensaya la idea de que "el momento de los artistas de performance ya pasó"²²⁰, mientras de la Torre apunta como hoy en día la performance tiene su papel en los eventos de arte " [...] como de que 'contratamos payasos', [...] como animador del evento y también como legitimidad del evento. Porque el evento es como... pues sí, 'somos súper progre porque tenemos un performance'"²²¹.

Ésta hipótesis quedo más aterrizada a partir de las charlas con Mayer, Vega Macotela y Wolffer; quienes, si bien, no niegan la continuidad de la performance en el presente, si consideran que los preceptos de la misma se encuentran, por lo menos desde sus producciones, superados.

Si bien, las producciones tanto de Mayer como de Wolffer se mantienen demarcadas en un carácter pleno de acción performática, ambas han hecho mención de que las intenciones de sus obras han quedado, más que encaminadas hacia la

²¹⁷ *Entrevista a Antonio Vega Macotela (1980)*. (transcripción de la entrevista realizada vía Zoom el 18 de enero de 2023, en el Anexo adjunto al trabajo), 322-323.

²¹⁸ *Entrevista a Claudio Hernández Hernández (s.f.)*. (transcripción del audio de la conversación presencial realizada el 03 de enero de 2023, en el Anexo adjunto al trabajo), 243-244.

²¹⁹ *Ibíd.*, 246.

²²⁰ Lechedevirgen, 295.

²²¹ De la Torre, 280.

performance, orientadas hacia la acción participativa de la “práctica social” o “intervenciones culturales participativas” (lo que, de algún modo, Bello también nombra como “dinámicas participativas”²²²), que bien pueden estar relacionadas con las ideas sobre co-creación descritas en el texto, concretamente aquellas que refieren a las ideas de Bishop.

Sobre las prácticas sociales, Mayer menciona:

Yo ni siquiera hablaría ya de performance porque, por ejemplo, lo que yo hago a estas alturas es más como practica social, que es echar a andar procesos que también son muy difíciles de... documentar, porque no nada más es una representación de algún tipo, en vivo, sino que a veces ni siquiera tienes que estar en vivo y a veces tiene que ver con procesos que se dan a lo largo del tiempo y es muy difícil documentar ese tipo de cosas, ¿no?²²³

Al respecto, Wolffer también describe:

[...] tengo como una postura muy diferente a la que tenía cuando hacia performance hace todo ese tiempo. Eh, porque además tampoco parto como de una mirada como disciplinaria en donde importe la disciplina misma. Para mí, si recurres a una acción en un proyecto, y también incluyes talleres, y también incluyes, no sé, la pega de carteles en un espacio público, las disciplinas empleadas un poco dan lo mismo. Para mí importa mucho más qué se está buscando, y como se está logrando, o no, eh, que si una disciplina fue empleada o la otra. Dicho eso, como uno de los postulados de algunas colegas y académicas es que justo la performance es como la, el origen de lo que hoy conocemos como práctica social, o de lo que yo llamo intervenciones culturales participativas ¿No? Que esto que hacemos hoy es un derivado de esas acciones, ¿no? Y a mí me gusta un poco si ceñirme a esa, como a esa idea porque de entrada treinta años más tarde, y cincuenta años más tarde de que surgió la performance, es todo menos experimental hoy ¿no? Ya hemos visto todo, lo hemos visto, lo hemos revisto, o

²²² Bello, 323.

²²³ Mayer, 201.

sea, revisitado de todas formas posibles, y no hay, eh... digamos, no lo entiendo yo para nada como un medio innovador, es un medio como cualquier otro, con una serie de posibilidades que están ahí o que no están ahí, lo cual también me lleva como de hablar de la pertinencia de la performance de nuevo desde la defensa de la disciplina ¿No? Creo que depende mucho de qué hace cada proyecto. Pero a mí me gusta esta como línea del tiempo en donde podemos pensar que eso que llamamos performance ha derivado en lo que hoy llamamos práctica social que involucra o que ya no está centrado en la persona o en el cuerpo de la artista sino, em, en procesos corales, participativos entre una cierta comunidad o entre ciertas personas.²²⁴

Por su parte, Vega Macotela piensa que lo performático no es forzosamente exclusivo de la performance, al ser más bien, en el arte contemporáneo, una condicionante del significado de las obras. Una condición que supera el término práctico de la obra arte, y permuta hacia el hecho de que "cada paso significa"²²⁵.

Lechedevirgen también señala que la noción de performance puede estar tanto ceñida a una definición purista y hegemónica, promovida por las instituciones, como a una derivación "mutante" y "contaminada", liminal en el sentido de que se desplaza entre las artes escénicas, las visuales y las conceptuales, y desde la cual, hay una factibilidad para realizar "cualquier cosa".²²⁶

En este sentido, y aterrizándolo plenamente en el campo de las artes performáticas en México, Henaro dijo que "performance" resulta un término más común en los contextos anglosajones, y que bifurcaciones terminológicas como "arte-acción" o "montajes de momentos plásticos" funcionan más a manera de equivalencias entre contextos²²⁷. Para ella se está habla "más o menos de lo mismo"²²⁸. Estas equivalencias se han enunciado desde un desconocimiento del término, como resulta el caso del No-

²²⁴ Wolffer, 345.

²²⁵ Vega Macotela, 319.

²²⁶ Lechedevirgen, 290.

²²⁷ Henaro, 255-256.

²²⁸ *Ibíd.*

Grupo en los setentas, hasta una marcada impronta por resistir a una comparativa o semejanza con las artes plenas de Occidente²²⁹. Esto remite totalmente a las ideas planteadas al inicio del trabajo por autores como Taylor, Alonso, Zurita y Herrera.

Las entrevistas permitieron demarcar que en México lo performático se enuncia desde el gesto político. Sí, violento, en concordancia también con Taylor, porque como dice Mayer: "El trabajo artístico en general responde a su momento y a su contexto."²³⁰. Un gesto político sujeto también a dinámicas sociales más desprendidas de la territorialidad nacional, en tanto que, como parte de un contexto más amplio, Latinoamericano, busca la justicia social, la denuncia, o la crítica, mucho más desde la postura agresiva y activista, que desde la preocupación estética²³¹, que a su vez, es distinta del producto occidental, al contemplar que "no es que en el ámbito anglosajón no la haya, lo que pasa es que sus batallas son otras, sus defensas son otras."²³²

En este contexto, tanto la búsqueda de justicia, la denuncia y la crítica tienen como antagonico recurrente al Estado, situándolo como una figura opresora, que obstaculiza la lucha social y es incapaz de operar en beneficio de la gente, algo que Bello posiciona como un detonante para asumir que la acción performática en México históricamente ha llegado a suponer un riesgo, no tanto como un propósito de la acción, sino más como una consecuencia de ésta:

[...] aquí incluso hay un ponerse en peligro de otro tipo. O sea, cada vez que esta generación de Los Grupos o la generación de [Arnaldo] Cohen hacían cosas, se estaban poniendo en peligro de a de veras, porque te detienen y ya nadie te ve. O sea, la censura es lo de menos. Te detienen y ya nadie te vuelve a ver. Y eso en México sigue pasando.²³³

Esta idea resulta, también un punto de partida para dimensionar la importancia del espacio público en el desarrollo y puesta en juego de las artes performáticas en

²²⁹ *Ibíd.*

²³⁰ Mayer, 204.

²³¹ Lechedevirgen, 287-288.

²³² Henaro, 252.

²³³ Bello, 327.

México, mismo que oscila, predominantemente, entre la contención de la acción en los espacios de exposición, como museos, ferias y galerías, y la calle; esta última funciona no solamente como escenario de las piezas, sino también como vehículo para la propagación de sus mensajes y conceptos.

Un ejemplo interesante resulta la obra de Wolffer, concretamente, la situación descrita por la artista con respecto al desarrollo de la obra *Evidencias* en la ciudad de Querétaro:

[...] en el caso de Evidencias, cuando... es una muy larga historia. Pero cuando presenté, cuando produje Evidencias en Querétaro, no llegó ningún objeto. O sea, sacamos la convocatoria, y estuvo un rato, y el día antes de la inauguración me hicieron una entrevista, y le conté a la chava que no había llegado ningún objeto. Y justo platicando con Mónica [Mayer], porque era parte de un encuentro de museos, o algo así, Mónica me dijo "deja un espacio para los objetos que no llegaron, o sea, señala que no llegó ningún objeto".

Eso es como bien interesante, que no haya llegado nada. Y tal cual, sí lo hice, y en la inauguración, llegaron muchas mujeres a decirme "Pues yo quería traer un objeto, pero pues Querétaro es Querétaro, el museo está en el centro de la ciudad. Todo mundo sabe que está tu proyecto, y ps' yo la neta no me iba a arriesgar a traer un objeto que básicamente me ponía o en riesgo con mi agresor. O me sacaba del clóset públicamente, como alguien que está sufriendo una violencia que yo no estoy lista para nombrar de manera pública, o que yo no quiero ¿no?".²³⁴

Por otro lado, y al retomar las opiniones de Bello, resulta interesante evaluar el sentido de lo político en las obras performáticas, sobre todo al entender que la operatividad de estas históricamente ha roto con una enunciación exclusiva desde el acto serio y martirizante, y, por el contrario, ha estado ampliamente nutrida de recursos

²³⁴ Wolffer, 348.

propios de la “festividad” y el “desmadre”, interpuestos con la ocurrencia y la burla²³⁵. Un ejemplo de ello, cita la artista, es la ocasión en que Melquiades Herrera nombra a la Coca-Cola, “el agua negra del Imperialismo”, como obra de arte²³⁶.

Este sentido político también resulta un aspecto problemático, en tanto que la relectura histórica promueve la visión de un arte performático sincrónico y concordante con el relato internacional, desde el cual se construyen narrativas de validación local que desplazan las formas que no se encausan en la perpetuación y denuncia seria, más desde el dolor y la inconformidad²³⁷.

La contraposición entre la visión externa y local del actuar político en el espacio público también resulta contrastante desde la experiencia de Marimón, quien considera que las posibilidades de intervención de la vía pública en México detonan otro tipo de respuestas, en contraste con su experiencia como estudiante residente en Australia. El artista señala, en primera, que las formas de creación distan mucho en sentidos de transmisión, al ser que la acción performática en Australia resulta más desde el “espectáculo”, que, desde el carácter procesual mismo, algo que está sujeto a las formas de construcción del orden público propias de cada país²³⁸.

A esto, hay que añadir que las definiciones del orden, en el contexto mexicano, también han sido en buena medida causas directas de cambios como el fenómeno de institucionalización de la práctica, que viene de la mano con modificaciones en el sentido del despliegue de las acciones, más en línea, por parte de ciertos grupos, con la preocupación por adscribirse en los encuentros comunitarios relacionados con la creación de un circuito de espacios abiertos a la experimentación artística, dentro de los cuales, a través de las entrevistas, ha sido posible reconocer que sobresale por mucho el papel del ExTeresa Arte Experimental (hoy nombrado “Arte Actual”).

²³⁵ Bello, 326.

²³⁶ *Ibíd.*

²³⁷ *Ibíd.*, 225-327.

²³⁸ Marimón, 251-252.

A escala operativa, la institucionalización también funciona como detonante para demarcar, por un lado, el interés de lxs artistas por beneficiarse de los apoyos a la cultura que el gobierno otorgaba a partir de instancias como el FONCA, algo que resultó en buena parte necesario, si se considera la diversidad de contextos de los que lxs creadores provenían, como señalan Henaro o Bello²³⁹.

Esta dependencia institucional, si bien, se podría entender como problemática, en contemplación con la concepción de la performance como un arte reaccionario, también sembró la oportunidad para que las acciones plantearan los límites del formato, haciéndole, después de mucho tiempo, en cierto modo parte de las herramientas educativas que las escuelas de arte ofrecen a los estudiantes.

Tanto Rebolledo como Lechedevirgen también enlistan como uno de los momentos transicionales para la práctica es la aparición de la asignatura de performance en las licenciaturas de arte y la impartición de talleres sobre ello, un aspecto que es percibido por ambos en distintas escalas.

Por un lado, Rebolledo considera que la enseñanza de performance ha producido fenómenos de mimesis, porque las nuevas generaciones son instruidas a producir obra en concordancia con los métodos y líneas de trabajo de los docentes o talleristas, primariamente al limitar el quehacer educativo a cuestiones técnicas y argumentativas, filosóficas, y no tanto al diseño de metodologías disciplinares que faciliten el abordaje de exploraciones personales de los estudiantes²⁴⁰. En otra línea, Lechedevirgen asume la enseñanza de performance desde una visión postdisciplinar, y adjudica esta tendencia imitativa no solo a un proceso formativo, sino a un proceso personal, un "rito de paso"²⁴¹.

En relación, lx artista considera que hay un diálogo intergeneracional, que, en cierto modo, ha facilitado a lxs artistas encontrar conexiones entre las generaciones antiguas y las contemporáneas a través de la referencia directa a obras pasadas, así como

²³⁹ Henaro, 257-258; Bello, 329.

²⁴⁰ Rebolledo, 221-222.

²⁴¹ Lechedevirgen, 291, 292.

la herencia que se hace de las mismas²⁴². Ejemplos de ello están en su versión de la *Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz*, prestada por Mónica Mayer, y la "herencia inmaterial" que recibió directamente de una obra de Guillermo Gómez-Peña²⁴³.

Por su parte, de la Torre, como parte de una generación emergente de artistas performers, mencionó:

El performance es una disciplina que se vale mucho como de la novedad o del elemento sorpresa. Entonces sí creo que es una disciplina en la que ciertas ideas se pueden chotear, por más buenas que sean, ¿no? O sea, por ejemplo, yo siento que si yo me encuero en un performance como que "¡Meh!" ... eh... ¿no? Versus como otros performances potentísimos en los que la gente se desnuda y está padrísimo, y tú estás así de "¡Ah, no puede ser!" Y este... entonces creo que el cambio ha sido a lo mejor que en estas cosas se empiezan a... como que cuando una generación lo hizo fue increíble, y cuando tú lo haces, o sea, se nota que lo hiciste porque la otra generación lo hizo, y dices también... Esa tensión, o esos... ir cambiando, ir diciendo: "Bueno, ellos hicieron esto y a mí me inspira", pero "a mí me inspira", ¿A qué se traduce? Creo que lleva a cambios ¿no?

¿Como en qué lo veo? O sea, bueno, las cosas que sí veo que han cambiado, creo que la seriedad se ha ido relajando bastante. No digo que antes no hubiera performances de humor, porque pues Mónica Mayer siempre ha estado aquí, diciéndonos las cosas con humor, ¿no? Este... pero, sí creo que hay como más apertura al chistorete y a otras maneras de como presentaciones escénicas. Creo que ya la línea como entre qué es performance, qué es drag, qué es teatro, ya no son como tan importantes ¿no? O sea, igual y la misma cosa que haces en un performance en una galería, la podrías hacer en un bar como drag y la podrías hacer en un festival de música y funciona.²⁴⁴

²⁴² *Ibíd.*, 295.

²⁴³ *Ibíd.*, 308, 310.

²⁴⁴ De la Torre, 279.

La plurivalencia de oportunidades para desplegar la performance también deja a la luz que las acciones no solo se articulan desde la presencialidad directa del cuerpo, pues son más bien una condición que explora la presencia desde la interposición de vehículos –*dispositivos*, en el caso de los proyectos sociales, como menciona Wolffer²⁴⁵ –, que articulan (o desarticulan) estructuras, dinámicas y fenómenos, y da paso a formas materiales de performear, más en línea con formas de mediación que no dependen tanto del actuar del artista, sino del despliegue de conceptos que afecten en forma directa el sentido de vivencia corpórea del espectador.

Hasta este punto, los planteamientos descritos considero que sirven, desde los alcances que proporcionan las opiniones recabadas, que es posible reconocer un sentido particular en la forma en que las artes performáticas se desenvuelven en el país, activas no tanto en la exploración de la posibilidad estética *per se* de la acción, ni tampoco en la inmersión de situaciones de riesgo “contenidas” en una lógica artística, sino en formas de politización del pensamiento artístico enfocadas en dar visibilidad a la aflicción y la inconformidad comunitaria, que, en principio, no se ciñe a formas canónicas de legitimación de la obra de arte, sino que emplea recursos propios del entorno cotidiano de la cultura polifacética mexicana.

Sobre remanencias, documentación, archivos y museos.

Si se tienen presentes las particularidades de la acción performática, entran también en discusión las formas en que éstas integran la materialidad como componente dinámico, que, como Lechedevirgen rescata, se adscriben en la práctica no con otro propósito sino dejar constancia del hecho, en respuesta a un “profundo deseo de trascendencia, que está impreso en el ADN humano”²⁴⁶.

Esto tiene concordancia a su vez en las afirmaciones de Bello, que, ahondando en prácticas documentales, destaca:

²⁴⁵ Wolffer, 347.

²⁴⁶ Lechedevirgen, 203.

[...] Es que las generaciones estas de Los Grupos, daban conferencias y estas cosas, y nos echaban el choro de que no tenían, o no mostraban la documentación. Nunca lo dijeron tal cual, creo, aunque creo que sí. Pues en este rollo de lo efímero, y que ellos se habían revelado contra el objeto de arte, y entons' al parecer la generación que sigue, las generaciones que siguen, nos lo tomamos súper literal. Es que, si estás haciendo performance, no es para quedarte con...

[...]

Con nada, ¿no? O sea, es el momento, lo que sucede y se acabó. Y mucho de eso tenía que ver con que muchos estábamos haciendo performance porque estaba más chido. Pero no es como que pensaras dedicarte a eso los próximos 20 años. Pero estaba padre. Y lo haces, y después pues aparece otro chance y lo vuelves a hacer.

Y le comentaba yo a Katia que es chistoso, porque ya trabajando con archivos, también trabajé con el archivo de Mónica [Mayer], de irte a meter la nariz a otros lados. Ellos registraron todo [hace énfasis en esta palabra]. O sea, la generación de ellos registro todo. O sea, al menos tienen una foto de lo que paso. Y Tienen fotos de las juntas que hacían. De...

[...]

De Los encuentros. Y yo cuando vi parte de estas cosas, de repente caí en cuenta de algo muy fuerte, que ellos jamás mencionan, y es que sí estaban conscientes o tenían el deseo de hacer historia.²⁴⁷

Ante estas afirmaciones, es viable discernir que la proliferación del registro y el rescate de residuos performáticos tenga un papel central en la constitución de una memoria histórica de la práctica, no en el sentido del archivo –que en las siguientes páginas se profundizará–, sino en la intención primaria de concebir a las acciones no necesariamente desde la vena de lo efímero que no perdura, en sentido con algunas de las ideas de Phelan planteadas hacia 1980, sino desde una posibilidad de atender lo

²⁴⁷ Bello, 331-332.

transitorio, que propiamente es efímero, más como una secuencia que repercute y despliega a la materialidad desde el concepto del vestigio arqueológico. Algo que causalmente genera disrupciones en la forma de entender el sentido y forma de hacer presencia y acción.

El remanente como vestigio aprovecha la condición “aurática” de la materia, en un sentido *Benjamiano*²⁴⁸, e incentiva la puesta en marcha de estrategias de estabilización de la memoria, desde las cuales se da cabida a atribuir a los objetos cualidades evocativas y manifestantes, pues desde ellos se concreta tanto la posibilidad de un intercambio comercial, como la reiteración del hecho desde su prevalencia en el presente y el futuro. Los objetos evocan y transmiten, en cierto sentido, una resistencia sistemática hacia la idea de permitir la evanescencia del acto.

Si bien, vale puntualizar que la producción de remanencias, y mucho más, su trascendencia, no es algo que haya quedado implícito en las obras de todxs lxs artistas, al ser un recurso al que muchos no quisieron recurrir, en concordancia con un interés por sublimar el acto efímero, o el simple desinterés por no hacerlo; por otro lado, como Bello también comenta, fue el resultado de una falta de acceso a dispositivos como cámaras o videocámaras²⁴⁹, algo a lo que fue posible tener acceso desde las bienales del ExTeresa²⁵⁰, pero que no fue realmente popular hasta que estos recursos se volvieron más accesibles²⁵¹.

Como Rebolledo o Wolffer insistieron, es necesario comprender que los remanentes, aun contextualizados desde prácticas interpretativas, ya como documentos en forma, no son propiamente la performance²⁵², y en este sentido, carecen y escapan de toda posibilidad de transmitir en pleno la totalidad de la experiencia, un aspecto que puede ser considerado un detrimento potencial de la reificación, que apunta, ya en estos términos, a reconocer también el carácter insurrecto de lo performático, por lo menos en

²⁴⁸ Leche, 302.

²⁴⁹ Bello, 331.

²⁵⁰ Wolffer, 355-356.

²⁵¹ Henaro, 259.

²⁵² Rebolledo, 228, 231; Wolffer, 353.

respuesta a la conservación entendida en los términos prácticos que la definen en este territorio.

Del mismo modo, como Henaro sitúa, aún si las remanencias y su circulación es claro que benefician a lxs creadores desde la apertura del mercado y la difusión, los formatos, ya sean fotos o vídeos, pueden tener como consecuencia, desde ciertas perspectivas, la pérdida de un “vigor” en las acciones²⁵³, algo que, quizá, podría tener relación con la producción *ex profeso* de fotoperformance o videoperformance. Esto querría decir que el esmero por establecer situaciones plenamente performáticas podría quedar mermado en la insistencia por una búsqueda estetista, hasta preciosista, de la imagen de la acción, un aspecto que Bello también señala al describir cómo, durante el desarrollo de talleres de performance, el interés de sus grupos por registrar los productos resta en buena medida a la calidad de los ejercicios²⁵⁴. Estas afirmaciones tienen cierta concordancia con las ideas de Schinzel sobre la remanencia.

Al respecto, Rebolledo describió, a partir de su experiencia, que la documentación es una herramienta que lxs artistas aprovechan en la medida en que definen las necesidades de lo que buscan representar con las imágenes, ante lo cual, la artista ha dado solución al recurrir a la colaboración con fotoperiodistas:

Hay performers que fotografían maravilloso pero la ejecución no es buena. Y al revés, hay performances que no fotografían nada bien, pero son unas ejecuciones preciosas.

[...]

Eh, por ejemplo, yo en un principio trabajaba con fotógrafos/as que tuviera yo a la mano, pero en mi caso, yo aprendí que el mejor fotógrafo que te puede registrar un performance es un fotoperiodista.

[...]

²⁵³ Henaro, 259.

²⁵⁴ Bello, 308.

Sí, sí, porque me tocó trabajar en algún momento con fotógrafos como normales. Y te sacan buenas fotos, pero no agarran esa cosa, y el fotoperiodista tiene el ojo acostumbrado a estar pendiente del suceso.²⁵⁵

En este sentido, el trabajo de documentación puede reconocerse como una labor especializada, puesto que requiere de aptitudes para generar un material representativo y contundente. Bello hace mención a esto al referir a Antonio Juárez, fotógrafo reconocido en la escena nacional por su trayectoria como colaborador en el registro de obras performáticas²⁵⁶.

Más aún, la labor documental también se complejiza si se reconoce que los autores de los materiales dotan una perspectiva específica a la forma de concebir las performances en el futuro, y en este sentido, cobran una importancia que hace al remanente un producto de autoría compartida, un aspecto que a nivel de exhibición ha suscitado ejercicios como las citaciones de Henaro en las fichas técnicas de *Arte-acción en México. Registros y residuos*, y por relación, todos los trabajos referidos aquí. Valdría también evaluar las consecuencias que esta situación suscita en el mercado.

Por el contrario, procesos de documentación, como el de Wolffer, apuntan a la conformación de registros desde una cualidad más complementaria y representativa:

[...] yo siempre una de las cosas que hacía cuando hacía performance, era que siempre hacía fotos como en estudio, para difundir la pieza. Justamente desde la lógica de la acción, documentar la acción real difícilmente va a producir algo. Entonces hagamos unas fotos en donde estamos conscientes de lo que estamos diciendo con esa imagen, y que no sea la foto como mal tomada, en la esquina, y tal ¿no?

Entonces, digamos, yo generaba como estas imágenes como para difundir la pieza, de entrada...²⁵⁷

²⁵⁵ Rebolledo, 195.

²⁵⁶ Bello, 337.

²⁵⁷ Wolffer, 327.

En el caso de los creadores más jóvenes, de la Torre ha destacado que un abordaje en su concepción de la remanencia es desde la intencionalidad de hacer al producto un bien que aluda a la cultura del consumo de coleccionables en el mainstream, *merch*, como pueden ser playeras alusivas a la performance o pins, como es el caso de las remanencias de su pieza *Instant Classic*²⁵⁸. En este sentido, las acciones denotan que los objetos que se les asocian sí se politizan, y pueden detonar fenómenos más complejos que el de solo dar testimonio. En este caso, lo performático puede accionar en el mercado situaciones particulares.

Desde su experiencia como fotógrafa de performance, Bello también destaca que la ambivalencia entre fotografía y vídeo da pauta a las creaciones para existir desde la mediación, de forma que brinda acceso a distintos tipos de información, dentro de la cual la foto puede resultar un recurso más inmediato, mientras el vídeo capta condiciones sonoras o verbales, que rescatan cuestiones “esenciales” de cierto tipo de piezas²⁵⁹.

A pesar de ello, tanto Bello como Wolffer ubican al vídeo como un medio problemático, en tanto a que la duración en buena medida puede tornar a las obras “aburridas” desde su dimensión temporal. En este sentido, la expectativa como espectador del vídeo no es la misma que la que una acción en vivo podría generar, al entrar en juego el valor del azar:

Como que a veces yo pienso mucho en el performance como el acto, ya sea que lo puedes relacionar muy directamente con la experiencia de la fiesta o del ritual. Si tú vas a una buena fiesta, buena de veras, tan buena que no sacaste tu teléfono ni pa’ tomar fotos. Así, buenísima. Y la fiesta duró tres horas. Y bailaste y loqueaste, te besaste con veinte y luego bailaron todos juntos, y luego bajó un OVNI y habló con ustedes y les ofreció la paz. Buenísima la fiesta.

Si tú después tuvieras que ver eso, el video de tres horas sería, así como de “Que cosa tan aburrida”, porque, además, quien vea la fiesta, las tres horas, no está en la

²⁵⁸ De la Torre, 253-254.

²⁵⁹ Bello, 303,309.

fiesta, no está bailando, no va a hablar con el extraterrestre, no está lo vivencial. El ritual que se te antoje es muy distinto a eso, tienes que ser partícipe de él, del ritual que sea, incluso de un ritual personal, tuyo.²⁶⁰

En relación con ello, Wolffer indicó que la edición resulta una respuesta eficaz para sitiar estos registros en una presentación:

[...] los únicos dos vídeos que tengo de performances, pues son videos que están editados, ¿no? Me acuerdo de esta exposición que organizaron en ExTeresa hace unos años, con los videos sin editar, creo que eran seis piezas, y era así como de “Chale, mi admiración absoluta y completa para alguien que se quiera echar 10 minutos de cada pieza”, o sea, ni siquiera que se eche todo el vídeo completo de cada pieza. O sea, na’mas con que te echaras 10 minutos de cada una, pues ya te habías echado una hora ahí ¿no? Y seguramente en esos 10 minutos ocurren muy pocas cosas, si eran piezas de 1 hora y media ¿no? Entonces yo siempre he estado a favor de editar los videos, y de entender el registro como algo diferente que la obra original [...]²⁶¹

Por otro lado, es necesario concebir que la persistencia de los remanentes va necesariamente engarzado a la información que coexista de ellos, y en este sentido, los archivos desempeñan un papel central en la tarea de consolidar a estos vestigios como documentación.

Sobre el archivo, Mayer rescata varias ideas:

Es el primer lugar en el que se resguarda. En ese sentido, como sí tengo pasión por el archivo, procuro, aunque no muy ordenadamente... El nuestro es un archivo silvestre de artista que está todo ahí guardado sin un orden en específico. Tendríamos que meterle mucho a eso, pues es en donde va quedando.

Entonces, son las pistas en donde podemos ir haciendo narrativas en donde poder encontrar, ahora estamos viendo estos dossiers de las piezas; estás ahí de

²⁶⁰ Bello, 308.

²⁶¹ Wolffer, 327.

“¿Cuándo fue la reactivación aquella en Casa del Lago?” Yo no me acuerdo la fecha, ni de qué se trató, ni cómo estuvo; entonces afortunadamente, yo he escrito mucho, entonces ese material está todo en el archivo. Pero si no, se pierde por completo, todo lo que es performance se pierde por completo. Entonces, en ese mismo sentido pues ExTeresa es invaluable, porque sí han guardado cosas, aunque con tres pesos y con muy poca metodología durante muchos años, no sé cómo estén ahora, pero había diapositivas ¡y se las prestaban al público! ¡sus diapositivas, originales! Entonces pues está, no sé, pero es lo que hay. Es importante porque es lo que hay.²⁶²

Henaro también reconoció un esfuerzo trascendente en la creación del archivo del ExTeresa, que derivó, tras los procesos de reconocimiento y catalogación, en la creación de un Centro de Documentación, mismo que significa un despunte sustancial en la conformación de centros de investigación en materia de Arte Contemporáneo. Asimismo, la especialista también da razón a un entendimiento de que la tarea de los acervos todavía se encuentra en ciernes, al hacer hincapié en que la adscripción de material documental parte de circunstancias “accidentales”, desde las cuales, el reto apunta a tener conciencia del valor político de la práctica, en la que estos accesorios, los documentos, no son inocentes, y tienen peso y repercusiones.

En conversación, Lechedevirgen sugirió:

[...] justamente me quedo pensando en términos institucionales, em, al final como lo que importa. Que yo tampoco sé muy bien... o sea, ahorita que estamos hablando estoy pensando. Lo que importa no sé muy bien si es el hecho de mantener estos objetos porque cuentan una historia, como el hecho de “Tal artista destruyó un clóset por estas razones, en tal lugar, por tal”, o si es más bien la cuestión de la reliquia, esta especie de casi fetichismo...²⁶³

En este sentido, Henaro toma de ejemplo a Arkheia para definir que la tarea archivística requiere de constantes depuraciones, en función de mejorar los procesos

²⁶² Mayer, 208.

²⁶³ Lechedevirgen, 297-298.

operativos, mismos que, en la medida, benefician a los remanentes al contrarrestar los procesos de disociación que ya se han descrito. Un ejemplo de ello, descrito por Wolffer, es el avance que se ha tenido en la forma de presentar los registros:

[...] hablando de archivo, y del archivo de ExTeresa, una cosa que era como bien problemática que tiene que ver con qué y cómo se registra es... la primera publicación del ExTeresa con respecto a los festivales de performance, era, literal, lo que tenían en el archivo, transcrito. Entonces, por ejemplo, la semblanza de la gente llegaba hasta el día en el que ps' habían mandado la semblanza, ¿no? Este... y las fotos, ps' si alguien había mandado 5 fotos, pues eran 5 fotos, y si habían mandado 1, pues 1, y si no habían mandado foto, pues no había foto. Entonces, todo era así, y ese libro, por ejemplo, lo sacaron de circulación, y lo sacaron de circulación porque muchas personas, o sea, bueno, yo. puntualmente, me opuse a él de una manera muy pública, y después de ahí salió este otro libro que se llama "33,000 o no sé cuantos minutos de performance", que es eso, pero ya mejor hecho. Pero digamos, tiene que ver con cómo se preserva. Y ese libro, por ejemplo, pues tú lo ves, y, o sea, visualmente es fantástico, pero te dice muy poco, porque de inicio si sí vas a hacer un ejercicio de esa naturaleza, para, o sea, tratar de ordenar bajo alguna lógica, la que sea, pues una serie de performances, por lo menos creo yo, tendría que existir un párrafo de descripción de cada acción ¿no? cosa que no existe.²⁶⁴

Henaro considera que los centros de documentación en México están sometidos a procesos de confrontación constante con el carácter heterogéneo y multifacético del tipo de arte que se produce en el país, y considera que obras como la de Mayer, por ejemplo, apuntan a un constante punto de reflexión sobre las líneas con las cuales el material que se abona debe ser entendido:

[...] hay una serie de materiales que Mónica nos ha donado, pero que no me atrevo ni a ponerle nombre, porque no es archivo; pero tampoco son libros que pueda yo meter a biblioteca porque se van a perder. A perder o yo que sé. Entonces los

²⁶⁴ Mayer, 182-183.

tenemos todos como en... juntos, con *Archiva*. Este con eh como se llama, *Archivo activo*, con una serie de materiales, pero no es su archivo [...]

[...]

[...] ni Mónica Mayer. O sea, es una serie de materiales este, eh... salpicados, modestos, que son más como una especie de expediente [...]²⁶⁵

Para profundizar en esta cuestión, al hablar con Mayer sobre la relación que tienen sus obras con las instituciones, ella puntualizó en como la presencia de versiones de *El Tendedero* en distintos museos del mundo ha hecho visible que los formatos de ciertas piezas no son del todo comprensibles o compatibles con sus sistemas de catalogación:

El tendedero lo he donado a muchos museos y entonces no es una pieza que yo venda porque ni modo de andar lucrando con el dolor ajeno, pero si he tenido mucho interés en donarla [...], y entonces bueno cuando la dono, en cada lugar dejo las instrucciones y el tratamiento, dejo documentación que tiene que presentarse, cómo tiene que presentarse, qué pueden hacer, qué no pueden hacer, y es muy divertido que los meto en apuros, a cada pinche museo que lo he donado los meto en apuros. Porque, por ejemplo, está en Estados Unidos, y me dicen “¿Y esto quién lo cuida, el archivo o la colección?”, y “Nos pusiste en las instrucciones que te diéramos copia de todo lo nuevo que saliera y cada vez que se rehace la pieza se tiene que integrar a la pieza, pero el tendedero va a estar expuesto durante un año ¿Te tenemos que mandar copia de todo lo que salga durante un año?”²⁶⁶

Resulta necesario señalar que el proceso archivístico, hace evidente el cómo se entiende la distribución de los materiales remanentes. Más en específico, resulta llamativo percibir el comportamiento de las instituciones en la forma en que distribuyen o entienden sus bienes, ya sea desde una colección” o acervo “de arte” o desde una colección o acervo “documental”. Estas posturas, y no solo la selección de qué entra al

²⁶⁵ Henaro, 239.

²⁶⁶ Mayer, 175-176.

resguardo de las instituciones, influyen en buena medida en el cómo se legitiman las obras, y la repercusión que tienen estas decisiones en el cómo son comprendidas o valoradas.

Al respecto, Wolffer mencionó:

En ese sentido sí creo que... o sea, sigue habiendo esta cosa que es como rarísima con el performance. En donde sigue habiendo como esas clases sociales en donde el performance no logra entrar, digamos. O sea, en su momento no logró entrar al arte establecido como sí lo hicieron, por ejemplo, la instalación o el video-arte, que de inmediato como que se incorporaron. O sea, el performance se tardó muchísimo, digo, tan se tardó que durante muchísimos años no se enseñaba en las universidades, en las escuelas de arte, eh... digamos, todo eso que ya sabemos.

Pero sí creo que una manera de mantener esa lógica, es pensando que la documentación de performance siempre se va al archivo y nunca se va a la colección. Y sí tiene que ver con una mirada jerárquica de las disciplinas ¿no? y de lo que hacen, y de su alcance. Y sí creo que, pues hay el registro de muchas piezas por supuesto que vale la pena que estén en colecciones, y que, además, hay muchas exposiciones fabulosas que tienen que ver con eso, y que el registro, de nuevo, el registro no tiene que ser el vídeo, y el registro puede ser otra cosa.²⁶⁷

En relación con ello, Hernández-Hernández también mencionó:

[...] si tendría que haber un replanteamiento, porque como te lo dije ahorita, yo pienso que ha tenido más éxito la práctica privada, o sea las prácticas artísticas de documentación que lo que han podido hacer los museos, porque pues las piezas en los museos se vuelven de segunda clase se vuelven de material documental, y entonces hasta que no llega alguien a reactivar y se le da otra vez ese estatus y ese valor pues se queda como un material de archivo, se ve como un material de segunda, entonces pues las instituciones se deberían de replantear todavía aún, o sea no, no, hemos avanzado muchísimo más que hace 15 años que hice la tesis, no

²⁶⁷ Wolffer, 327-238.

hemos avanzado muchísimo, más precisamente porque institucionalmente siguen habiendo muchas deficiencias, entonces se tendría que replantear como la práctica artística pues ha funcionado más en ese sentido.²⁶⁸

Como se ha descrito en el segundo capítulo de la tesis, el archivo puede entenderse que “da testimonio del hecho”, y funciona más desde el estudio de la memoria histórica, al hacer factible el desarrollo de numerosas prácticas consecuentes; la colección de arte, por su parte, atiende más a una atención por el cuidado de un producto valioso en función a su potencial sensual y de significado, denotado por un aura expresamente “artística” implantada en ellos.

Resulta interesante que tanto archivos documentales como colecciones de arte contienen materiales similares, como cartas, fotografías o vídeos; sin embargo, el valor indirecto que se le asocia y confiere desde cada espacio modifica la significación del material. En cierto modo, cuando se denota este contraste, creo que es posible vislumbrar como el remanente que se inserta en un archivo documental puede menguar en su potencial artístico, y pondera en consecuencia, desde su sitio de resguardo, otro tipo de valores.

En el caso del documento performático, es diametral la diferencia que hay en relación al número de obras que persisten en archivo, con respecto a las que pertenecen a una colección. Esto no resulta en modo alguno una crítica negativa, pues, en realidad, es a partir de esta manera que los materiales subsisten, pero vale la pena cuestionarse ¿Cómo es que esto repercute en cómo son entendidos? Aunque también, habría que considerar si en realidad es esencial para la sobrevivencia de estas obras entendidas como obras de arte.

Si se toman en cuenta los matices, al remitir de nuevo a Wolffer, es pertinente señalar que, si se habla de remanentes en general, “hay diferentes tipos de documento, y de registro, que no todo registro, digamos, podría potencialmente ser el material para una colección”²⁶⁹. En relación a ello está la clasificación de Valenzuela Valdivia mencionada en

²⁶⁸ Hernández Hernández, 216.

²⁶⁹ Wolffer, 327.

el capítulo 2, desde la cual podría reconocerse que primordialmente las cuatro formas de registro resultarían coleccionables, siendo más bien, su forma y valor para operar como objetos de colección, lo que les distinguiera. No puede pensarse que el registro complementario de una acción opera o se valora con el mismo criterio que una performance expresamente hecha para medirse con documentación.

Considero que el material documental puede funcionar con mayor amplitud cuando sale de la institución y se integra a archivos o registros independientes, pues, a pesar de las problemáticas que se puedan suscitar en función a su gestión y conservación material, mantienen concordancia con el sentido transmisor y procesual de la acción, y permiten más la dualidad del registro como un producto artístico y testimonial. Un ejemplo de ello es el del Archivo Pinto Mi Raya, que, como se ha mencionado en el blog de Mayer (ya citado anteriormente), hace factible establecer dinámicas de intervención, reinterpretación y adaptación del material de archivo, algo que enriquece la función original y performativa de las obras.

También es forzoso reconocer que, en términos conservativos a largo plazo, la aspiración de estos espacios resulta la de poder integrarse a sitios institucionales, en función de dar cabida a una idea de prevalencia y atención especializada. Mayer lo considera “como una manera de conservarlo y una manera de estudiarlo y analizarlo y subrayar su importancia a nivel cultural”²⁷⁰.

Esta integración, para el pesar de la artista, ha estado forzada por la falta de recursos de las instituciones, sobre todo las públicas, a efectuarse a partir de donaciones, mismas que en las circunstancias en que la protección de las colecciones se da, solo pueden tener un respaldo legislativo a partir del ingreso de la obra a espacios como la UNAM, cuyos fondos se inscriben en la declaratoria de patrimonio universitario²⁷¹. Desgraciadamente, como Henaro indica, el espacio no cuenta con la infraestructura para dar seguridad a todos los archivos que resultan valiosos²⁷².

²⁷⁰ Mayer, 178.

²⁷¹ *Íbid.*, 180, 181.

²⁷² Henaro, 241-242.

Para las artes performáticas en México, los archivos resultan, ante una carencia en la constitución de normativas de protección del arte contemporáneo, un primer bastión, un primer espacio para el acceso a las instituciones, lo cual, en cierto modo otorga seguridad a la posteridad de sus contenidos, pues desde la investigación, la asociación con otros documentos, la legitimización y ciertas dinámicas de protección que vienen desde su resguardo, acondicionamiento y medidas conservativas, encuentra garantía en el trabajo especializado. Esto, se desarrolla de manera similar en espacios independientes, que si bien, no parten de una estructura disciplinar formal, pueden mantener una lógica de resguardo que facilite el entendimiento de los materiales, además de dar apertura para establecer dinámicas que consistan en darles continuidad.

Por otro lado, los archivos ocasionan limitaciones que van de la mano con toda práctica conservativa, que son la dificultad para acceder a los productos, y la manipulación de los sentidos de significación del material. Esta enunciación, viene de la mano con una construcción de los espacios de resguardo que más que problemática por su impronta occidental, está en su falta de actualización, que se mantiene orientada, y limitada por sus recursos –es verdad– a la centralización y al desplazamiento de los sentidos políticos de las obras en función de darles concordancia y relación con las grandes narrativas que desde la institución se fomentan.

Sobre la conservación y la posibilidad de conservar performance.

Si bien, las remanencias son entendidas como una forma de postergar, de uno u otro modo, la existencia de las performances, plantearlas como una forma de conservación implica tener en consideración que, como todo acto conservativo, parte de reinterpretar lo cultural para hacerlo existente *para, desde y en* otros contextos, en concordancia con las ideas planteadas por Schinzel o Muñoz-Viñas. En relación con esto, las ideas de Hernández-Hernández dan pauta a comprender que la conservación implica que las obras respondan a otras necesidades, de entornos ajenos al primigenio y de visiones distintas²⁷³, a veces aparentemente distantes de la de los propios artistas.

²⁷³ Hernández Hernández, 215.

Algo que el conservador puntualiza, y que creo que tiene una importancia decisiva en la idea de conservar lo performático, es que la remanencia como documento no habría que entenderse como la solución final para conservar, sino como el medio por el cuál es viable que el tratamiento conservativo ocurra²⁷⁴. Ello implica tener presente que el remanente no es en sí la conclusión misma de la tarea conservativa, pues el documento no es la performance en sí. El documento es la vía para desplegar toda una serie de acciones que hagan factible que la performance persista, que se “reactive”, por lo que también pueden requerir de intervenciones, restauraciones. Empero, lo que tiene que quedar claro es que el documento es, sobre todo, la información sobre la performance. La conservación de lo performático parte de la solución a qué se hace con esa información.

Para poner un ejemplo, al aterrizar la cuestión a *El Tendedero*, lo importante sería, por un lado, la conservación de los testimonios en papel, las respuestas; que sí, son parte de la obra, y que son la huella de un fenómeno y de una acción. Son la pieza, pues en sí mismas forman parte de su despliegue e involucramiento en distintos momentos y lugares. Pero, además, la conservación recae en dar facilidad a la obra para continuar manifiesta en el presente y el futuro, lo cual puede requerir de contemplar en distintos sentidos las intenciones y opiniones de la artista. En este caso, esas modificaciones se han dado desde la selección de distintas preguntas cada vez que la obra se presenta, además de un número determinado, siempre diferente, de respuestas que les acompañen.

Las 33 obras de performance producido en México que se han recuperado como material ilustrativo en este trabajo son un ejemplo de la variedad de formatos y recursos empleados para preservar la acción performática. En sí mismas, cada una resulta tanto de un proceso personal y colaborativo –entre lxs artistas y quienes les documentan–, pero también dan pauta a comprender que varias de las acciones han sobrevivido a partir de un solo recurso o el empleo simultáneo de varios. En la tabla que se muestra a continuación, se ha recuperado la información, con el fin de facilitar un contraste de la misma.

²⁷⁴ *Ibíd.*, 215-2126.

Tabla comparativa de estrategias para la conservación de las artes performáticas en México.			
Nombre de la performance:	Artista	Año	Estrategias de conservación
<i>Nombre desconocido</i> (Acción con Ford modelo T en las escaleras de la Catedral de Xalapa) (Imagen 6)	Artista desconocido	Circa 1920	Algunos registros fotográficos de autor desconocido.
<i>Nombre desconocido</i> (Caracterizaciones de Concepción "Conchita" Jurado como Carlos Balmori) (Imagen 5)	Concepción "Conchita" Jurado	1926-36	Algunos registros fotográficos de autor desconocido.
<i>Destrucción de un piano</i> (Imagen 7)	Alejandro Jodorowsky	1967	Registros fotográficos y registro en video del programa de Juan López Moctezuma en el que realizó la acción.
<i>Mural Efímero</i> (Imagen 9)	José Luis Cuevas	1968	Registros fotográficos de Pablo Gori y registros en video.
<i>El arte es solo una excusa</i> (Imagen 8 y 25)	Felipe Ehrenberg	1970	Algunos registros fotográficos de autor desconocido e iteraciones (2017).
<i>Prometeo, espectáculo pop</i> (Imagen 47)	Arnaldo Coen	1971	Residuos documentales (carteles y notas de periódico).
<i>Lo normal</i> (Imagen 32)	Mónica Mayer	1978	Registros fotográficos, iteraciones y narraciones (2017).
<i>El pene como instrumento de trabajo (para quitarle a Freud lo macho)</i> (Imagen 22 y 27)	Maris Bustamante	1982	Registros fotográfico de la acción de autor desconocido y residuos de la acción.
<i>Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz</i> (Imagen 24)	Polvo de Gallina Negra	1983	Registros fotográficos de la acción y residuos documentales (Carteles y receta).
<i>Warrior for Gringostroika</i> (Imagen 26)	Guillermo Gómez Peña	1992	Registro fotográfico (la pieza fue hecha para ser mediada a través de las fotografías).
<i>El canto del chivo</i> (Imagen 46)	SEMEFO	1993	Registros fotográficos, registros en video y narraciones.

<i>Venta de peines</i> (Imagen 11 y 20)	Melquiades Herrera	1993	Registro en vídeo de Televisión Metropolitana y objetos residuos de la acción, fotografiados por Diego García Sotomoro (maletín y peines).
<i>Remake</i> (Imagen 38)	Luis Felipe Ortega y Daniel Gúzman	1994	Registros fotográficos y registros en vídeo
<i>Pocos mocos</i> (Imagen 21)	Rocío Boliver "La Congelada de Uva"	1999	Residuos de la acción (mocos y correspondencia).
<i>Re-enactment</i> (Imagen 37)	Francis Alÿs	2000	Registro en vídeo de Rafael Ortega.
<i>Time Divisa</i> (Imagen 42)	Antonio Vega Macotella	2005-2010	Registros fotográficos de autor desconocido, residuos derivados de las acciones (productos generados por los presos durante los intercambios con el artista) y narraciones del artista.
<i>Pequeña promesa</i> (Imagen 13)	Katnira Bello	2006	Registros de las acciones de Antonio Juárez y residuo de la acción (vestido hecho con publicidad electoral).
<i>Presidente de la República</i> (Imagen 14)	Víctor Sulser	2006-2012	Registros fotográficos.
<i>14 de febrero</i> (Imagen 23)	Lorena Wolffer	2008	Registros fotográficos de Federico Gama.
<i>Si tiene dudas...pregunte</i> (Imagen 29)	Mónica Mayer	2008	Registros fotográficos e iteraciones de la acción.
<i>Frei von jedem schadeni</i> (Imagen 35)	Guillermo Santamarina	2013	Registros fotográficos, registros en vídeo e iteraciones de la acción.
<i>El cuerpo perdido</i> (Imagen 15)	Manuel Solano	2014	La pieza ya no es accesible por intereses personales del autor. Para hacer referencia a ella se tiende a la narración.
<i>Everibadi loves Dani</i> (Imagen 17)	Daniela de la Torre	2017	Registros en vídeo en YouTube.
<i>Un cono que baila (y tal vez democratiza el arte)</i> (Imagen 36)	Daniela de la Torre	2017	Registros fotográficos y registros en vídeo en YouTube.
<i>Un violador en tu camino</i> (Imagen 18)	Las Tesis	2018	Registros fotográficos, registros en vídeo e iteraciones.
<i>Karaoke hexadecimal</i> (Imagen 35 y 35)	Santiago Muedano	2019-2020	Registros fotográficos, registros en vídeo, residuos (<i>lyric</i> videos).
<i>Macho sentimental Vol. II</i> (Imagen 28)	Bárbara Sánchez-Kane	2019	Registros fotográficos, registros en vídeo y residuos (indumentaria y peluca).

<i>Agarrada de cara masiva</i> (Imagen 31)	Santiago Muedano	2020	Registro en vídeo de Instagram.
<i>El sueño es negro como la muerte</i> (Imagen 32)	Karla Rebolledo	2020	Registros fotográficos y registros en vídeo.
<i>Exorcismos negros para tiempos blancos</i> (Imagen 40)	Lechedevirgen Trimegisto	2020	Registros fotográficos, registros en vídeo y residuos de la acción.
<i>Planeación de lo incontrolable</i> (Imagen 19)	Falconeris Marimón	2021	Registros fotográficos y registros en vídeo.
<i>Adiós al closet</i> (Imagen 16)	Lechedevirgen Trimegisto	2022	Registros fotográficos, registros en vídeo, residuos de la acción (hachas y restos de clósets) e iteraciones.
<i>Tránsitos (juegos para plazas con trazos)</i> (Imagen 36)	Katnira Bello	Año desconocido	Registros fotográficos e iteraciones.

Ilustración 5. Tabla comparativa de estrategias para la conservación de las artes performáticas en México.

Dentro del conjunto de casos, se observa la predominancia de la fotografía como estrategia de conservación, lo cual puede estar relacionado con la practicidad del gesto y la importancia que ha tenido como elemento relacionado a la práctica, algo que pasa de forma similar, pero en menor medida, con el registro en vídeo.

Por otro lado, también se observa una tendencia hacia el uso de residuos, ya sea de documentos o de elementos asociados, lo cual puede también tener como causa la conformación de archivos de artista y la inclusión de estos dentro de colecciones de archivo, como es el caso de lo ocurrido en el Centro de Documentación Arkheia del MUAC-UNAM.

La presencia de prácticas iterativas cobra relevancia a partir de la década de 2010 algo que tendría que estar ligado con la relevancia que toma el tema de conservar performance a escala internacional, y el desarrollo de exhibiciones retrospectivas relacionadas con la práctica.

Aun así, también dentro de las obras se perciben obras problemáticas, como es el caso de *El cuerpo perdido*, misma cuyo registro, a pesar de existir accesible en internet

durante muchos años, ha sido removida del mismo por decisión del artista y hoy es conocida más a partir de narraciones.

Respecto a reactivar, Hernández-Hernández hace hincapié en que el término ha de entenderse desde su diferencia con la idea hacer réplicas, pues reactivar implica que las obras funcionen en contemplación de un cambio de contexto, mientras las réplicas ignoran ese hecho *de facto*. Las réplicas son hechas “sin considerar lo demás”, responden más a la necesidad de recrear la historia del arte, mientras las reactivaciones se hacen “contando el contexto”, es decir, se apegan a considerar las circunstancias del contexto histórico²⁷⁵.

Esta idea resuena con las formas en que las iteraciones distan de la repetición, pues en lugar de buscar la recreación exacta de las situaciones, buscan una forma de establecer continuidades. Del mismo modo, al asumir que las obras han de ser adaptadas al cambio espaciotemporal, el conservador y/o lxs performers requieren del uso de su sensibilidad y creatividad para percibir qué decisiones resultan las más convenientes con las obras, y también, para entender que esos cambios son el resultado de una preocupación comunitaria por postergar, o no, el sentido de las piezas.

Hay que remarcar que las opiniones de las personas entrevistadas contemplan una necesidad en conservar las prácticas performáticas, que más que enmarcarse en una única estrategia para conseguirlo, se inclinan por señalar una necesidad de hacerlo desde distintas vías, de manera simultánea.

Bello describe la acción conservativa de lo performático de la siguiente manera:

Se puede conservar igual, de la forma en la que conservas los quince años, ¿no? O sea, está el vestido, está la foto, está la anécdota del tío borracho que hizo tal cosa, que suele ser lo mejor de los quince años.

[...]

²⁷⁵ *Ibíd.*, 218.

Sí, pienso que sí vale la pena, tratar de conservarlo de distintas maneras. O sea, no te vas a poder quedar con lo que fue, como muchas cosas, pero no por eso vas a decir “Ay, pues que no se guarde”, ¿no? O sea, también, yo ya no estoy favor de eso, ¿no? Es totalitarista. “No, no, pues que no se pueda, ya fue, sucedió, chan chan”. Que era un poco la postura en la que yo estaba muy al principio.²⁷⁶

Asimismo, Mayer opinó:

Que quede en muchos lugares para que se pueda hacer, que, con el performance, como ya no somos setenteros, en los setentas si decían “lo haces una vez y no lo vuelves a repetir”, ahora ya se puede reactivar, ahora ya entró todo el rollo de hacer la pieza, pero reactivarla, la historia oral, no na’ más la historia del repertorio como dice Diana Taylor.²⁷⁷

Iterar la performance implica asegurar la posteridad de la acción desde la posibilidad de la variación y la diferencia, al emplear más el acto original como un recurso “citado”, que se vislumbra en pequeños gestos desde su reverberación. Esta variación y diferencia se asume desde distintos formatos, *versiones* –en relación con el pensamiento de Hölling–, que encausan lo performático desde su sentido cambiante y múltiple, y dan vía a establecer un lenguaje sensorial amplio; particular, en función a obras concretas o producciones de un solo artista, que dan vía a asumir la conservación desde una propuesta de presentación, que es en sí misma un gesto o actividad no tanto de restauración como lo puede ser de curaduría. Lo performático, a su manera, amplía el concepto de conservar, en la medida que no solo responde a la necesidad de cuidar, sino de hacer vigente, comprensible y moldeable a la participación del espectador actual.

En este aspecto, el de iterar la performance, considero que las personas entrevistadas tienen opiniones más divididas, y por tanto considero que resultan todavía más enriquecedoras las respuestas obtenidas. La cuestión ya no es tanto si la performance puede o debe perdurar, sino cómo es que ello es posible.

²⁷⁶ Bello, 308.

²⁷⁷ Mayer, 183.

Si se tiene presente que la iteración contempla dentro de sus prácticas el desenvolvimiento de dinámicas como el reperformance, el reenactment y demás ejercicios de re-ejecución, es curioso como a partir de las opiniones obtenidas se pueden establecer dos grandes posturas:

- 1) Lo performático se atiene a un acontecimiento único, como resultado de un posicionamiento ideológico, como es el caso de Rebolledo²⁷⁸, pero también como una consecuencia ante la complejidad para gestionar y ejecutar a las acciones, que es la situación de las obras de Wolffer²⁷⁹; o a partir del cuestionamiento sobre la veracidad de la documentación, como indagó Vega-Macotela²⁸⁰.

Ésta postura atiende en gran medida a la reflexión sobre la pertinencia de todo lo que puede extender o proyectar *a posteriori* la vida de lo performático, y convive con la idea de entender que la duración de las obras está sujeta a una limitación ética, que subyuga los intereses por conservarla a una evaluación amplia de sus posibilidades y consecuencias, idea que se recata también de la charla con Mayer: por más que se quiera, no todas las obras se pueden rehacer o entender en su totalidad en el momento futuro a su ejecución²⁸¹.

- 2) Lo performático está abierto a ocurrir en intermitencia, y es un requerimiento para reactivar las obras, al darles sentido fuera del registro y dar coherencia a su intención participativa. El caso claro está en la puesta en marcha de las obras de Mayer durante la exposición retrospectiva *Si tiene dudas... pregunte*, en la que se partió de una planeación para adaptar y dar continuidad al sentido social y político de sus obras²⁸².

La postura también vislumbra otros gestos de re-ejecución como una estrategia para dar vigencia a lo performático, bajo el entendido de que el

²⁷⁸ Rebolledo, 200.

²⁷⁹ Wolffer, 320-321.

²⁸⁰ Vega Macotela, 291.

²⁸¹ Mayer, 175-176.

²⁸² *Ibíd.*

sentido del rehacer desde la herencia, la expansión o la reconfiguración, como menciona Lechedevirgen²⁸³, o más como un ejercicio de reactivación de la memoria, como indica Bello²⁸⁴. De una u otra forma, las prácticas de re-ejecución se orientan hacia una búsqueda por rehacer y hacer memoria, y por dar sentido a la forma en que se recuerda no solamente al hecho o al artista, sino la posibilidad de lxs cuerpxs para experimentar e involucrarse en las dinámicas de la acción.

Hay que decir que ambas posturas no se niegan unas a otras, a razón de que son formas que más bien sopesan la repercusión y el sentido de la iteración. Creo que una forma en la que la conservación podría responder, sería en contemplar que las artes performáticas pueden conservarse en la medida en que es necesario y posible que ello ocurra. Como ya se ha dicho durante el segundo capítulo: no todo lo valioso puede perdurar.

Asumir que la conservación de lo performático se desprende, en cierto modo, de lo disciplinar, llama la atención la importancia que la oralidad toma en cada una de las entrevistas realizadas. Esta forma de re-accionar, en una buena medida, plantea que lo performático se integra a dinámicas desde las cuales el conservador, hasta la fecha de escrito este texto, no ha diseñado formas de involucramiento. Como ya se ha mencionado previamente, estas formas de conservar se distancian considerablemente de las propuestas estables y basadas en tener el control, que lxs conservadores solemos proponer.

En este sentido, Mayer llegó a mencionar:

[...] una forma de documentación muy importante del performance, ya convertido en narrar, en narrar lo que pasó... la foto, el video, no sé qué... sino el contar esta experiencia; que incluso Víctor [Lerma] y yo tomamos clases como cuentacuentos porque concordábamos que era una manera análoga de documentar performance. Entonces, nuestro performance era contar cuentos

²⁸³ Lechedevirgen, 262, 266, 280.

²⁸⁴ Bello, 313.

sobre performances de otras personas, como tratando de encontrar, desde la forma, una forma de documentarlo, y entonces como restauradores ¿Qué guardan? ¿Lo que se documentó? ¿La foto de lo que fue? Está muy difícil.²⁸⁵

Por su parte, Bello agregó:

[...] a veces siento que incluso por encima del documento está esto de la memoria oral, porque en la memoria oral siempre está incluido lo demás que no ves en la foto. Aunque digo, si está la foto, también a veces la memoria oral se contamina mucho.²⁸⁶

En relación, Rebolledo reconoce que la oralidad parte también de dar cabida a todo aquello que ocurrió en las acciones que se salía del actuar de lxs artistas, lo que ocurría en la periferia, con el público²⁸⁷. Además, considera que la palabra facilita implantar en la narrativa una forma propia de reconstruir el hecho, desde las evocaciones de una imagen propia, que resta, suma, inventa o altera el relato²⁸⁸, y que contrario a considerarse como un planteamiento que promueve la falsificación del acto, yo pensaría que se puede insertar y validar desde el entendido de que la palabra funciona y se manifiesta desde esa naturaleza flexible, laxa e incontrolable. La artista remarcó esta idea al asumir que la oralidad es hacer registro “como una performance en sí misma”²⁸⁹.

Lechedevirgen, de forma similar, remarcó el potencial de la palabra desde su sentido de construcción comunitaria:

Por un lado, tenemos estas acciones muy bestias, así muy pues totalmente contestatarias que le volaban la gente a quien las veía y se convertían, eran tan potentes que vivían ahí del relato oral, ¿no? porque pues todavía no estaba muy pensado el registro, sino más bien era la oralidad lo que hace, por ejemplo, yo investigué sobre Mago Melchor y prácticamente todo lo que pude encontrar el del 100% un noventa era oralidad. Todo lo demás eran pequeñas cuestiones de fotos,

²⁸⁵ Mayer, 175.

²⁸⁶ Bello, 308.

²⁸⁷ Rebolledo, 204.

²⁸⁸ *Ibíd.*

²⁸⁹ *Ibíd.*

de algún video ¿no? pero recae cae todo sobre la oralidad. Y eso me parece algo bien necesario, porque aparte genera comunidad, en fin, la cuestión es que mientras se ganaron unas cosas se perdieron otras.

[...]

[...] creo que pues tan valioso es el mantener las cosas como eran, que también la disposición a que se adapten y cambien, son como otras cosas. Pero también una cosa súper loca es que ahorita me hiciste pensar en eso, en como la relación con la oralidad. Muchas cosas antes de que se quisiera pensar en el registro del performance eh, hay como millones de historias diferentes sobre cosas que pasaron y no pasaron.

Justo cuando estaba investigando sobre Melchor, hay una historia que nunca se me olvida de alguien que jura que vio que Melchor puso un huevo de avestruz. O sea que está segura la persona que entrevisté que Melchor eh, sacó un huevo de avestruz así del ano, y que casi iba a abrirse el huevo de avestruz e iba a tener adentro al pájaro no o algo así. Pero pues eso obviamente hay muy pocas probabilidades que haya ocurrido. Eh lo que sí, era que eran bolas de billar. Pero eso es lo loco ¿no? de la propia imaginación que se mezcla con la memoria y que termina generando leyendas [...] ²⁹⁰

Wolffer, por su parte, se centró en reconocer que lo oral resulta una vía para testimoniar lo performático cuando otras formas de documentación material entran en conflicto con la dinámica de las obras:

[...] si tú llegas con una cámara y le pones una cámara a un proceso de esta naturaleza, lo matas. O sea, lo matas porque matas el espacio de confianza, porque descuidas el espacio de intimidad, porque imposibilitas como algo que es fundamental, de nuevo, en este dispositivo, que es el cruce de miradas. O sea, cuando yo llego a traer un objeto, y veo que alguien más vino a traer otro objeto, hay un cruce de miradas, y hay una validación que sucede entre esas dos personas,

²⁹⁰ Lechedevirgen, 270, 284.

que hacen que la institución y el Estado puedan desaparecer. [...] Entonces, por ejemplo, ahí, si tú le pones una cámara, deshaces eso, entonces tampoco lo podrías hacer ahí. O sea, yo pensaría que la forma de documentar esto es con narraciones y con relatos, tanto de quienes, pues los hicimos, ¿no? como de personas que pudieron haber participado, de participantes o de, digamos, quienes lo articularon, pero también de todas las partes quienes lo articularon.²⁹¹

En esta misma dinámica, Vega Macotela señala que en el sentido “fantasmagórico” de lo performático, la documentación habría de no ser entendida solo desde la idea de lo físico, pues cuando los dispositivos están limitados a accionar de formas específicas, son las reconstrucciones del hecho en el relato lo que mantiene vigentes a las obras²⁹².

Henaro rescata la oralidad desde una idea de la economía de la información; como una herramienta que hace factible desplazar la idea de que la transmisión del conocimiento dentro de las instituciones esta enzarzada a lo material, y apunta a entenderle como un punto de partida para que los espacios del archivo se piensen en sentidos que no se limiten por las preocupaciones sobre el almacenamiento²⁹³. Bajo estas ideas, se podría decir que la conservación y la oralidad tendrían cabida en las instituciones desde la creación y promoción de conversatorios, que dieran rienda a contemplar las formas en que la experiencia performática ha sido vivida, contenida, y transmitida.

Finalmente, ¿qué hay de toda esa producción que, a partir de la falta de remanencias, se generó, y se genera, desde la falta de interés por dejar testimonio o proceder desde una lógica artística sujeta a lo institucional y a lo conservable? Se trata de obras que se desajustan de cualquier narrativa que, de seña de su prevalencia, y a partir de las opiniones de Bello y Vega Macotela, se pueden distinguir desde, por un lado, la constatación de que los testimonios directos no existen, y, por el otro, de que desde un primer momento, son obras que fueron hechas para desaparecer.

²⁹¹ Wolffer, 320.

²⁹² Vega Macotela, 292.

²⁹³ Henaro, 244.

Las descripciones de Bello permitieron reconocer un conjunto de acciones promovidas bajo una intención abiertamente despreocupada, imbuidas en un circuito en donde la documentación no era una preocupación central. Espacios que durante los noventas se tornaron periféricos, en razón de que en ellos confluyeron comunidades disidentes, heterogéneas, cuyo único punto en común era llevar las situaciones al mayor límite posible:

Sucedían muchas cosas así súper loco-chonas, ¿no? De la fiesta que más bien es el concierto. Por ejemplo, lo importante de SEMEFO no era el grupo de performance, sino el grupo de rock. Entonces SEMEFO tocaban, y estaban los de SEMEFO que hacían performance. Pero pues los de SEMEFO que hacían performance hacían performance porque la gente iba a la tocada. O sea, no iban como a ver como tal el performance. Y después los que tocaban, quién sabe que tocaban. No sabemos, no nos importa, a lo mejor era bueno, a lo mejor era malo. Lo que va a ser trascendental son las piezas que hacía SEMEFO, porque eran una cosa fuera de lo que tú quieras.

[...]

Y digo, afortunadamente, uno de ellos [los integrantes de SEMEFO] dice "No, no, lo que estábamos haciendo, la acabose o la locura o el desmadre, era porque pues éramos unos antisociales". Lo malo es que no lo dice en el video, lo dice en la presentación.

[...]

O sea, también hay muchísima gente de rollo, muchísima banda de onda gay haciendo performance, pero no para hablar específicamente de eso, sino como un gesto de libertad. Estoy tomándolo todo, ¿no? "Güey, me voy a meter un pulpo por la cola". No porque meterte un pulpo por la cola sea un acto a través del cual vas a hablar de tus derechos ante la sociedad. No güey, te vas a meter un pulpo por la cola: uno, porque se te da tu chingada gana, dos, porque puedes, tres, porque hay gente esperando que lo haga, cuatro, porque está chingón, y cinco, ¿Por qué no?

Y a mí me parece que como acto libertario es mucho más fuerte eso, que a veces echarte este otro choro, ¿no?

Y algunas cosas que están haciendo ahorita de recopilar muchas de esas actividades, lo que hacen seccionándolas por temáticas, pero con un discurso que nunca existió. O sea, había muchísima gente haciendo cosas en antros, y así. Pero era por un rollo también festivo, de celebrar su propia existencia, ¿no? Tan celebrar su propia existencia en grados extremos, que, pues muchos de ellos murieron muy jóvenes, porque era de "Vamos a tener sexo todos con todos, porque esto es una fiesta sin fin".

A finales de los ochentas, principios de los noventas, enfermar de VIH no era como ahorita. Ahorita es peor que te de cáncer, o diabetes. Es como "Ay güey, te tomas tus pastillas en la mañana, y fin del asunto, no hay problema". Pero en ese entonces era prácticamente una sentencia de muerte. Entonces mucha de esta gente ya no está, ya no está porque es los llevo esta pandemia brutal.

[...]

Entonces, bueno pues también la historia de ellos te la van a contar bien distinta, ¿no? Yo creo que, si les dijera uno como la cuenta, dirían "No, ¿cómo?, es que no". Para ellos el rollo era de "queremos rock y reventar", en el sentido más intenso de la palabra. O sea, reventar como si fueran fuegos artificiales. Explotar [hace énfasis en la palabra], explotarlo todo, pero en un sentido que estas cambiando el mundo desde esa energía, desde esa energía súper potente, desde la fiesta misma, del hacer mismo.

Y todo mundo estaba haciendo cosas con todo mundo. O sea, no se dividía, en los que hacemos performance político por los desaparecidos, que nunca ha dejado de haber en México, desgraciadamente, y los que estamos haciendo cosas por el maíz, y los que estamos haciendo cosas que ahorita le diríamos la diversidad sexual. En ese entonces nada más le decían gay, lo incluían todo, ¿no?

No, era todo mundo con todo mundo, haciendo cosas, organizando cosas. Que quién hace las aguas locas, quién consigue el lugar, quién le habla a fulanito... A lo mejor al final se agarran a golpes, pero organizan la cosa juntos y después vuelven a hacer otra cosa eh...

Entonces a veces siento que se cuenta cortado. Y en realidad era una cosa, así como bastante heterogénea. Bastante heterogénea en cuanto a temática, en cuanto a gente, en cuanto a todo, ¿no? Incluso en cuanto a generaciones. Había gente de distintas edades, de distintos lugares, de distintos bagajes, y pus' son cosas que no todas van a estar en el archivo.²⁹⁴

En esta misma vertiente, Vega Macotella considera que la obra de arte está viva mientras existe en el mundo, y cuando se mete al museo deja de serlo, volviéndose, en su lugar, historia del arte. Ante esta situación, los museos fungen como mausoleos, pues se conserva "el cuerpo de la cosa en sí, no la cosa en sí, porque es imposible.". El artista apunta a que el problema de la conservación reside un tanto en no entender que no todo debe perdurar:

Una problemática de la conservación es que está solo siendo vista en términos técnicos, no filosóficos, ni semióticos, si tú quieres. Y tiene que ser pensada, por lo menos en arte contemporáneo, en términos semióticos. Hay cosas que no deben de perdurar, y cosas que sí, cuyo sentido en sí mismo es que perdure ¿sabes? Es una cosa que es muy importante, porque creo que lo que pasa con mucha gente de conservación es que piensa solamente en términos técnicos²⁹⁵.

²⁹⁴ Bello, 306-308.

²⁹⁵ Vega Macotella, 292.

Conclusiones.

Al responder al cuestionamiento inicial de este trabajo, sobre las estrategias específicas para conservar performance y arte acción en México, encuentro posible afirmar que las opiniones recabadas apuntan, si no de forma conclusiva, sí como un aporte importante, a que existe un interés y una intención por conservar el arte performático en el país, no a partir de una práctica predilecta, sino a partir del desarrollo simultáneo de varias de ellas. Estos intereses e intenciones tienen como punto de partida una búsqueda de trascendencia de las prácticas, al comprender la importancia que estas han tenido en la conformación de una escena del arte efímero y no-objetual en el país.

Aunque la investigación manejó teorías y conceptos ajenos al contexto del país, resulta contundente que las problemáticas no distinguen del lugar en que las acciones se desarrollan, aún y sí las obras cuentan con particularidades generadas en función a la territorialidad de los artistas y especialistas allegados a éstas. Tanto en otros lugares como en México, las ECP resultan aplicables como soluciones para responder al tratamiento del producto no-objetual, mientras problemas como la disociación o un esfuerzo severo y centralizado por permutar desde la documentación la conservación de las acciones resultan una constante.

La escena performática mexicana es particular, en tanto que parte de una marcada politización de la acción, la cual surte efecto valiéndose de las polivalencias culturales que en México confluyen desde la construcción de lo festivo, lo ceremonial o el humor, en convivencia con un ambiente constante de violencia, inseguridad e injusticia.

Lo performático se compone por un campo de manifestaciones que con el tiempo se ha ampliado; y en este sentido, debo hacer explícito que este trabajo puede invitar a entender que éstas acciones artísticas no están sujetas solamente a la idea de la performance o el arte-acción, sino que se componen por un espectro aún más amplio de expresiones, en las que la participación y el involucramiento social sobrepasan los conceptos primigenios del actuar en función a lxs performers y sus cuerpxs, al responder más a un trabajo colaborativo y de co-creación. Este es el caso de los procesos sociales, o acciones culturales participativas, que es forzoso recalcar que no tienen mención en

ningún texto consultado de la bibliografía, algo que más bien invita a pensar que se han obviado como parte de la performance. Haría falta desarrollar nuevos trabajos enfocados en el sentido particular de este tipo de acciones.

Conceptos que demarcan lo performático, y que bien deben mantenerse en las consideraciones del sentido de conservación de estas producciones, son las ideas de presencia, tiempo y espacio, mismas que desde las distintas ECP es posible entender desde la consideración del cambio y la multiplicidad. En este sentido, y en concordancia con la hipótesis inicial, la sensibilidad y la creatividad resultan habilidades cruciales para el abordaje de la conservación de las manifestaciones artísticas contemporáneas, puesto que éstas demandan una subjetividad no estrictamente regida por cánones estéticos, sino más bien por construcciones discursivas que atienden a una forma de pensar el arte desde experiencias sensoriales más amplias e indefinidas.

Del mismo modo, el carácter sensible y creativo en la tarea de lxs conservadores-restauradores debe ser entendido como una manera de contrarrestar las operaciones que institucionalmente limitan y modifican las significaciones de las narrativas de las obras. Considero que con una apertura por cuestionar el sentido “objetivo” y plenamente cientificista de nuestro trabajo, es posible vislumbrar soluciones en el arte contemporáneo que resulten menos permanentes y definitivas, en beneficio de una oportunidad por reconocer al producto desde una gama más

La conservación de arte performático puede ser entendida como una tarea que interpone simultáneamente varias soluciones para contrarrestar la pérdida. Esta lógica, que opera primordialmente desde el supuesto del deber institucional, puede también ser entendida en distintos niveles, en función de comprender que la conservación debe responder tanto a la preservación del material documental, como al diseño y la implementación de estrategias iterativas que pongan en activo los valores y sentidos de la acción.

Las políticas museísticas y de archivo influyen en la concepción del documento performático, ya que la presencia de estos en colecciones de arte enaltece su asociación con lo artístico, mientras su presencia en el archivo documental desplaza este sentido

para dar lugar a formas de documento más ceñidas al sentido testimonial de la legitimación del hecho, en concordancia con un propósito de construir y definir historia.

En general, considero que el trabajo distingue cuestiones que problematizan el sentido institucional de la disciplina, y deja a relucir que las nociones de control y prevención quedan potencialmente inoperantes ante las formas en que lo efímero y lo procesual se despliegan y sobreviven. Del mismo modo, el sentido azaroso que se encarna en prácticas como la oralidad y la no-conservación, dan sentido a entender que nuestra labor parte en suma de un interés político que la sobrepasa, y que en buena medida aboga por replicar dinámicas de asimilación de la producción cultural, con el objetivo de relacionarle con narrativas culturales más grandes y concretas.

Otro aspecto que la investigación facilitó fue que en el contexto mexicano es evidente una carencia en la presencia de trabajos especializados en el tema, algo que si bien, ya se intuía al comenzar el proceso de estructuración del proyecto, no termino sino por reafirmarse desde la vastedad de datos que ha sido importante recopilar, y que no fue posible concretar sino hasta el desarrollo de las entrevistas.

Las entrevistas reafirman lo que algunos MTD como el *CAWC?* o el *Variable Media Art Project*, proponen: que la comunicación entre conservadores-restauradores y artistas resulta diametral para atender a profundidad la complejidad de los fenómenos artísticos. La opinión de lxs artistas no solo hace factible identificar las soluciones técnico-prácticas y filosóficas de sus obras, sino también dilucidar la importancia que nuestras acciones tienen para con los contextos en los que las obras son desarrolladas, más aún, si se tiene presente la forma en que éstas se insertan en las estructuras de la memoria histórica.

Ante dicha situación, resulta destacable la importancia que pueden tener los remanentes, que destacan en conjunto y como concepto importante de esta tesis. Además, han quedado vastamente ejemplificados en todos los ejemplos a los que se ha remitido, y con los cuales se ejemplifica que la conformación de un estudio integral de la performance no solo debe dar por hecho la existencia del material documental, sino también de su origen del mismo y su agencia en el presente como mediador directo. Los documentos no solo se medían desde el archivo o la colección, sino también desde la

intención con la que son producidos, algo que demarca su permanencia y a su vez la significación de una acción que invariablemente desaparece.

Este estudio no resulta conclusivo en ningún modo, en la medida que los productos generados, como el *Catálogo de iteraciones*, la cronología, o el glosario, no hacen sino respaldar que, aunque existen diversos abordajes del tema, la vastedad de conceptos se amplía, no solo con la evolución de las artes performáticas, sino también con su investigación. Los productos que se han mencionado, son en sí mismos un incentivo a abordar a mayor profundidad la cuestión desde la Conservación, apuntando al desarrollo de propuestas metodológicas concretas, el abordaje de casos de estudio, su aplicación y también, a concretar una teoría de conservación centrada en pleno las cuestiones del producto no-objetual mexicano. Considero que un reto a resolver, constante en los pasos siguientes de esta investigación, será confrontar el carácter preponderantemente institucional de la Conservación, con la poca presencia de estas obras dentro de colecciones, la falta de fomento de su circulación activa e integral y la comprensión plena desde la Academia del valor metodológico de las ECP que aquí se han analizado.

Por último, quisiera hacer hincapié en que la presente tesis da pauta a entender la conformación del objeto cultural conservativo desde nuevas líneas de aproximación, que incentiven el desarrollo de propuestas metodológicas para el abordaje en específico de la cultura inmaterial y artística no-objetual. Puesto que nuestra materia de trabajo es la cultura, creo que los conservadores-restauradores debemos tener presente que lo efímero está sujeto a una escala conceptual del tiempo personal y del contexto, y bajo este entendido, tanto nuestras soluciones como lo que conservamos es pasajero.

Bibliografía.

- ACHA, J. *El consumo artístico y sus efectos*, México, Editorial Trillas, 1988.
- *Introducción a la Teoría de los Diseños*, México, Trillas, 2006.
- AGAMBEM, G. *¿Qué es lo contemporáneo?*, Verónica Nájera (trad.), Venecia, Facultad de Artes y Diseño de Venecia, 2008.
- AGUILAR, Y. "El 'lenguaje incluyente' más allá del español", en *Este país*, 8 de septiembre del 2021, acceso el 30 de diciembre de 2022, <https://estepais.com/home-slider/el-lenguaje-incluyente-mas-alla-del-espanol/>
- ALBARRÁN, J. *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas y problemas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2019.
- ALCALÁ, L. E. "La pintura en los virreinos americanos: planteamientos teóricos y coordenadas históricas", en *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown (eds.), Madrid, El viso, Fomento Cultural Banamex, 2014, 14-68.
- ALCÁZAR, J. *Performance: Un Arte del Yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, México-Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 2014.
- ALCÁZAR, J. y FUENTES, F. "Arte de los resquicios" en J. Alcázar y F. Fuentes (eds.), *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Ediciones Sin Nombre, 2005, 147-180.
- ALLEN, J. "'Einmal ist keinmal' Observations on Re-enactment", en *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Brescia, LINK editions, 2014, 17-26.
- ALTHÖFER, H. "La restauración de arte moderno y contemporáneo", en *Conservar el arte contemporáneo*, Lidia Righi (coord.), Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, 2006, 71-78.
- AUSLANDER, P. *Reactivations: essays on performance and its documentation*, EUA, University of Michigan Press, 2021.
- AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- BADIOU, A. *Ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, Raúl J. Cerdeiras (trad.), México, Editorial Herder, 2004.
- BISHOP, C. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, Ciudad de México, Taller de Ediciones Económicas, 2016.
- BORRIAUD, N. *Estética de lo relacional*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- BRANDI, C. *Teoría de la Restauración*, María Angeles Toajas Roger (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- BRENNAN, S. A. *Making Room by Letting Go: A look at the Ephemerality of Collections*, acceso el 22 de enero de 2023, <https://forum.savingplaces.org/blogs/special-contributor/2014/08/12/making-room-by-letting-go-a-look-at-the-ephemerality-of-collections>
- BROST, A., "Reconciling Authenticity and Reenactment. An Art Conservation Perspective", en *Over and Over and Over Again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Cristina Baldacci, Clío Nicastro y Arianna Sforzini (eds.), Reino Unido, ICI Berlin Press, 2022, 183-192.
- BUCI-GLUCKLEMANN, C. *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros, 2006.
- BÜSCHER, B. "Traces and Documents as Medial Transformations, or: How to Access Performance Art History", en *Stedelijk Studies*, acceso el 19 de enero de 2022, <https://stedelijkstudies.com/journal/traces-and-documents/>
- BUSTAMANTE, M. "Condiciones, vías y genealogías de los conceptualismos mexicanos, 1921-1993" en *Arte (no es) Vida: Actions by artists of the Americas 1960-2000*, Nueva York, El Museo del Barrio, 2008.
- "'Formas Pías': Cartografías incompletas en la obra de Juan Acha", acceso el 1 de mayo del 2021, <https://post.moma.org/formas-pias-cartografias-incompletas-en-la-obra-de-juan-acha/>
- "Árbol Genealógico de las Formas Pías", *Revista Generación*, n°20, 1998, disponible en Archivo ARTEA, acceso el 18 de mayo de 2021, <http://archivoarte.uclm.es/textos/arbol-genealogico-de-las-formas-pias/>

- CENDEAC, "Esther Ferrer/Performance", Murcia, CENDEAC, 16 de marzo de 2016, vídeo en *YouTube*, acceso el 6 de mayo de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=6OxhkJVhXIU>
- CHANDLER, A. D. *Strategy and Structure. Chapters in the history of the American Industrial Enterprise*, New York, Beard Books, 2003.
- Cologne Institute of Conservation Sciences (CICS)/TH Köln (ed.), "The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation", 2019, version actualizada: 1.2, Abril 2021, acceso el 07 de enero de 2023, https://www.thkoeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/f02_cics_gsm_fp__dmmcpcp_190613-1.pdf
- CORONADO GARCÍA, C. M. "La autoría, autenticidad y originalidad reformuladas, y su aplicación en instalaciones contemporáneas múltiples y orgánicas", *Revista Intervención*, no. 23, 2021, 63-111.
- COUTINHO, L. "Documenting performance or activating social relationships" en *Performing documentation in the conservation of contemporary art*, Instituto de História da Arte (ed.), Lisboa, Instituto de História da Arte, 2013, 47-54.
- DANTO, A. C. *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2003.
- DE GRACIA, S. "Arte acción en América Latina: cuerpo político y estrategias de resistencia", en *Performancelogía* (blog), enero de 2007, acceso el 24 de abril de 2021, <http://performancelogia.blogspot.com/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html>
- DELOCAS, A., IPPOLITO, J. y JONES, C. (eds.), *Permanence Through Change: the Variable Media Approach*, Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 2003. Disponible en: https://www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html
- DERRIDA, J. *El mal de archivo*, Madrid, Editorial Trotta, 1997.
- DOVER, C. "What is "Time-Base Media"?: A Q&A with Guggenheim Conservator Joanna Philipps", acceso el 15 de mayo de 2021, <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/what-is-time-based-media-a-q-and-a-with-guggenheim-conservator-joanna-phillips>
- ERICKSON, J. "Tension/Release and the production of time in performance", en *Archaeologies of Presence. Art, performance and the persistence of being*, Gabriella Giannachi, Nick Kaye, Michael Shanks (eds.), Londres, Routledge, 2012, 82-99.
- FAUCONNIER, S. y FROMMÉ, R. "Capturing Unstable Media. Summary of research", 2003. Disponible en: https://v2.nl/files/2003/articles/capturing_summary.pdf
- Féral, J. "How to define presence effects. The work of Janet Cardiff", en *Archaeologies of Presence. Art, performance and the persistence of being*, Gabriella Giannachi, Nick Kaye, Michael Shanks (eds.), Londres, Routledge, 2012, 29-49.
- FEUILLIE, N. (ed.), *Fluxus Dixit. Une anthologie*, París, Les Presses du Réel, 2002.
- FOSTER, H. "Contemporary Extracts", *E-flux Journal*, n° 12, 2010, acceso el 25 de abril de 2021, <https://www.e-flux.com/journal/12/61333/contemporary-extracts/>
- FOX, M. "The Psychology of Letting Go", *RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage*, Vol. 12, no. 2, 2011, 104-109.
- Foundation for the Conservation of Modern Art y Netherlands Institute for Cultural Heritage, *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art* (Países Bajos: Foundation for the Conservation of Modern Art, 1999).
- Fundar, "PRESUPUESTO FEDERAL PARA CULTURA", acceso el 04 de enero de 2023, s.f., <https://fundar.org.mx/pef2022/presupuesto-federal-para-cultura/>
- GIASNACCI, G. "Reenactment. Errant Images in Contemporary Art.", en *Re- an errant glossary*, Christopher Holzhey y Arnd Wedemeyer (eds.), Reino Unido, ICI Berlin, 2019, 55-67.
- GIL VERENZUELA, G. "Retos actuales y perspectivas del Centro Nacional de Conservación y Registro de Patrimonio Artístico Mueble, INBA", *Revista Intervención*, no. 3, 2011, 4-54.
- GOLDBERG, R. *Performance Art, desde el futurismo hasta el presente*, Hugo Mariani (trad.), Barcelona, Ediciones Destino, 1996.

- GORDON, R. "Documenting Performance and Performing Documentation. On the Display of Documentation and Authenticity", en *Performing documentation in the Conservation of Contemporary Art*, Instituto de História da Arte (ed.), Lisboa, Instituto de História da Arte, 2013, 146-157.
- GUERRERO, M. "De cómo se metaboliza una piedra en el zapato", en *1er encuentro nacional de performance*, México, Museo Universitario del Chopo, 2011, 19-22.
- JONES, A. "The Contemporary Artist as Commodity Fetish", en *Art Becomes You! Parody, pastiche and the politics of art. Materiality in post-material paradigm*, Henry Rogers y Aaron Williamson (eds.), Londres, Article Press, 2004, 132-149.
- "The Artist is Present' Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence", *TDR/The Drama Review*, Vol. 55, no. 1, 2011, 16-45.
- HAESBAERT, R. *El mito de la desterritorialización. Del "fin de los territorios" a la multiterritorialidad*, México, Siglo XXI, 2011.
- HENARO, S. et. al. "Performance en México – Aproximaciones y estrategias", México, Hemispheric Institute of Performance & Politics, 15 de junio del 2019, video, acceso el 17 de mayo de 2021, <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-round-tables/item/2914-performance-en-mexico-aproximaciones-y-estrategias.html>
- HENDERSON, J. "Beyond lifetimes: who do we exclude when we keep things for the future?", *Journal of the Institute of Conservation*, Vol. 43, no. 3, 2020, 195-212.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, C. "Conservación del acervo documental del Laboratorio Arte Alameda", tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", 2005.
- HERRERA BECERRIL, M. "El Performance ¿Tradición, moda, publicidad o arte?", en *Melquiades Herrera*, Sol Henaro (coord.), México, Alias Editorial, 2014, 246-259.
- HÖLLING, H. B. "The aesthetics of change: on the relative durations of the impermanent and critical thinking in conservation", en *Authenticity in Transition*, Erma Hermens, Frances Robertson (eds.), Londres, Archetype Publications, 2016, 13-24.
- "Introduction: Object—Event—Performance", en *Object—Event—Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s*, Hanna B, Hölling (ed.), Nueva York, Bard Graduate Center, 2022, 1-39.
- INAH, "Definiciones técnicas", *INAH* (sitio web), acceso el 3 de enero de 2022, <https://www.inah.gob.mx/academia/definiciones-tecnicas#:~:text=Conservaci%C3%B3n,la%20riqueza%20de%20su%20autenticidad.>
- IPPOLITO, Jon. "Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire", en *Permanence Through Change: the Variable Media Approach*, Alain Deplocas, John Ippolito y Caitlin Jones (eds.), Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 2003, 46-53. Disponible en: <https://www.variablemedia.net/pdf/Ippolito.pdf>
- KAPROW, A. "Happenings in the New York Scene", en *Essays on the blurring of art and life*, Jeff Kelley (ed.), Londres, University of California Press, 1993, 15-26.
- KOSUTH, J. "Joseph Kosuth: Introductory Note by the American Editor", *Art Language*, vol. 1, N° 2, 1970. Transcripción disponible en línea en Château de Montsoreau, acceso 19 de diciembre de 2022, <https://www.chateau-montsoreau.com/wordpress/portfolio-category/art-language-the-journal-of-conceptual-art/>
- LAURENSEN, P. "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations", *Tate Online Research Journal*, 2006, 10-11, acceso el 18 de enero de 2023, https://www.tate.org.uk/documents/427/tate_papers_6_pip_laurenson_authenticity_change_loss_conservation_time_based_media_0.pdf
- LAWSON, L.; FINBOW, A. y MARÇAL, H. "Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate", *Journal of the Institute of Conservation*, Vol. 42, no. 2, 2019, 114-134.

- LE GOFF, C. *El orden de la memoria*, España, Nova-Gràfik, 1991.
- LIPPARD, L. R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1997.
- LÜTTICKEN, S. "From Re- to Pre- and back again", en *Over and over and over again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Cristina Baldacci, Clío Nicastro y Arianna Sforzini (eds.), Reino Unido, ICI Berlin Press, 2022, 1-16.
- NANCY, J. L. *El arte hoy*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014.
- NANCY, J. L. y LÈBRE, J. *Señales sensibles. Conversaciones a propósito de las artes*, España, Ediciones Akal, S.A., 2020.
- NAVEDA CHÁVEZ, A. *Imágenes de Xalapa a principios del siglo XX*, Xalapa, Colección Rescate, 1986.
- NAVARRO, B. "Teatro Pánico: lo abyecto como categoría estética", Tesis de grado, Universidad Nacional de Río Negro, 2019.
- MATA DELGADO, A. L. y LANDA ELORDUY, K. "La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo", *Revista Intervención*, no. 3, 2011, 74-79.
- MAYER, M. "Mi regalo" en *Si tiene dudas pregunte... Una exposición retrospectiva de Mónica Mayer* (blog), 06 de junio del 2017, acceso el 08 de enero de 2023, <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-descuartizadero/item/102-mi-regalo>
- MEDINA, C. "Pánico recuperado" en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Olivier Debrouse (ed.), Ciudad de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2007, 92-98.
- "Remakes" en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Olivier Debrouse (ed.), Ciudad de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2007, 408-409.
- MEILLASSOUX, Q., "Iteración, Reiteración, Repetición: Un análisis especulativo del signo sin sentido", Misael Ceballos Quintero y Gerardo Flores Peña (Traductores), Aitías. Revista de Estudios Filosóficos, Vol. 2, no. 4, julio-diciembre 2022, 39-107, acceso el 12 de enero de 2023, <https://doi.org/10.29105/aitas2.4-42>
- MÜLLER, I. "Performance art, it's documentation, it's archives", en *Performing documentation in the conservation of contemporary art*, Instituto de História da Arte (ed.), Lisboa, Instituto de História da Arte, 2013, 19-31.
- MUÑOZ, V. "Notas sobre algunos hilos"; en *1er encuentro nacional de performance*, México, Museo Universitario del Chopo, 2011, 25-27.
- MUÑOZ-VIÑAS, S. *Teoría Contemporánea de la Restauración*, Madrid, Editorial Síntesis, 2010.
- "Subjetividad y restauración. El argumento del criterio cambiante", *Etnografías Contemporáneas*, no. 1, 2018, 75-88, acceso el 07 de enero de 2023, <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/315/299>
- Museo de Arte Moderno (ed.), *No-grupo. Un zangoloteo al corsé artístico*, México, Museo de Arte Moderno, 2011.
- Museo Universitario de Arte Contemporáneo, *Arte-acción en México: Registros y residuos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- PARNET, C. *El Abecedario de Gilles Deleuze*, (Francia: Canal Arté, ed. Por Vidéo Editions Montparnasse, 1988-1996), entrevista. Transcripción disponible en: <http://imperceptibledeleuze.blogspot.com/search/label/EI%20Abecedario>
- PHELAN, P. "The ontology of performance: representation without reproduction" en Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres/Nueva York, Routledge, 1996, 146-166.
- RASHKIN, E. J. "Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional", *LuminaR, Estudios Sociales y Humanísticos*, Vol. XIII, n° 1, 2014, 90-101.

- RINEHART, R. "The Media Art Notation System: Documenting and Preserving Digital/Media Art", *Leonardo*, Vol. 40, no. 2, 2007, 181-187. Disponible en: http://www.coyoteyip.com/rinehart/papers_files/leonardo_mans.pdf
- ROJAS MURILLO, F. "Ex Teresa Arte Actual y el performance", en *Discurso Visual* (blog), acceso el 15 de junio de 2021, <http://discursovisual.net/dvweb17/confrontacion/conffrida.html>
- ROTAECHE Y GONZÁLES DE UBIETA, M. *Conservación y restauración de materiales contemporáneos y nuevas tecnologías*, Madrid, Editorial Síntesis, 2011.
- SÁNCHEZ VÁSQUEZ, A. *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, México, UNAM, 2005.
- SCHALL, J. "Curating Ephemera: Responsibility and Reality", en *(Im)permanence: Cultures In/Out of Time*, Judith Scha Schacter y Stetephen Brockmann (eds.), Pittsbutgh, Center for the Arts in Society, 2008, 15-25.
- SCHINZEL, H. "The Restorer's Charm and Grace in Art", Versión inédita del artículo, cortesía de la autora. Publicado originalmente en *L'amour de l'art – Hommage à Paolo Cadorin, Théo-Antoine Hermanès*, Hans-Christoph von Imhoff, Monique Veillon (eds.), Milan, Charta, 1999.
- "La intención artística y las posibilidades de la restauración", en Heinz Althöfer, *Restauración de Pintura Contemporánea*, Lourdes Rico Martínez (trad.), México, ISTMO, 2003, 45-64.
- "Contemporary Art, its Conservation and Neo-Liberal Structures", Versión inédita del artículo, cortesía de la autora. Publicado originalmente en *Sustainable Development and Global Community VIII*, George Lasker y Kensei Hiwaki (eds.), IIAS, 2007.
- SCHNEIDER, R. "El performance permanece", en *Estudios Avanzados de Performance*, Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.), México, Fondo de Cultura Económica, 2011, 222-240.
- SFORZINI, A. "Repetition. Differential Monotony, Affects, Creation.", en *Re- an errant glossary*, Christopher Holzhey y Arnd Wedemeyer (eds.), Berlin, Cultural Inquiry, 2019, 99-105.
- SMITH, M. "Performance, live culture and things of the heart. Peggy Phelan (in conversation with Marquard Smith)" (entrevista), *Journal of visual culture*, Vol. 2, N° 3, 2003, 291-302.
- SMITH, T. *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Hugo Salas (trad.), Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- SÒRIA PUIG, E. "Arte contemporáneo y derechos de autor", Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2021.
- TAYLOR, D. "Introducción. Performance, teoría y práctica" en *Estudios Avanzados de Performance*, Diana Taylor y Marcela Fuentes (eds.), México, Fondo de Cultura Económica, 2011, 7-30.
- *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2015.
- UNESCO, *Museums around the world in face of COVID 19*, UNESCO report, Abril 2021, https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000376729_eng/PDF/376729eng.pdf.multi
- VALENZUELA VALDIVIA, S. "Fijación y puesta en escena del cuerpo a través del medio fotográfico", en *Cuerpo y visualidad. Reflexiones en torno al archivo*, Chile, Ediciones/metales pesados, 2019.
- VANRELL VELLOSILO, A. "Taller de entrevistas a artistas: diseño y uso de la información", en *MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN. Conservación De Arte Contemporáneo: 11ª Jornada, febrero 2010*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L., 2010, 375-383.
- VÁSQUEZ MANTECÓN, Á. "Los grupos: una reconsideración" en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Olivier Debroise (ed.), Ciudad de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2007, 196-198.
- VEGA CÁRDENAS, A. *Los nuevos alquimistas. Una sociología de la restauración desde México*, México, ITESO, 2018.

- VEGA MACOTELO, A. "Antonio Vega Macotela / Time Divisa", Galería Labor, 2021, vídeo en Vimeo, acceso el 15 de enero de 2023, <https://vimeo.com/422811671>
- WALLER, R. y CATO, P. "Agents of Deterioration: Dissociation", en *Canadian Conservation Institute*, Government of Canada, 2019, acceso el 05 de enero de 2023, <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration/dissociation.html>
- WIJERS, G. "UNFOLD. The Strategic Importance of Reinterpretation for Media Art Mediation and Conservation", en *Over and over and over again. Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Cristina Baldacci, Clio Nicastro y Arianna Sforzini (eds.), Reino Unido, ICI Berlin Press, 2022, 193-203.
- WINDON, K. "The Right to Decay with Dignity: Documentation and the negotiation between an Artist's Sanction and the Cultural Interest", *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, Vol. 31, no. 2 (Septiembre 2012), 142-157.

Índice Onomástico

- Abramović, Marina (Serbia, 1946–).
Acha, Juan (Perú, 1916–1995).
Acconti, Vito (Estados Unidos, 1940–2017).
Agambem, Giorgio (Italia, 1942–).
Aguilar, Yasnaya (Ayutla Mixe/México, 1981–).
Aguirre, Carlos (México, 1948–).
Albarrán, Juan (España, s.a.).
Alemán, Miguel (1896–1974).
Allen, Jennifer (Alemania, s.a.).
Alonso, Rodrigo (Argentina, s.a.).
Althöfer, Heinz (Alemania, 1925–2018).
Apollinaire, Guillaume (Italia, 1880–1918).
Arrabal, Fernando (España, 1932–).
Austin, J.L. (Reino Unido, 1911–1960).
Badiou, Alain (Francia, 1937–).
Bauman, Zygmunt (Polonia, 1925–2017).
Bello, Katnira (México, 1976).
Benjamin, Walter (Alemania, 1892–1940).
Bishop, Claire (Reino Unido, 1971–).
Bourriaud, Nicolas (Francia, 1965–).
Buci-Glucksmann, Christine (Francia, s.a.).
Burroughs, William (Estados Unidos, 1914–1997).
Brecht, John (Estados Unidos, 1926–2008).
Brennan, Sheila A. (Estados Unidos, s.a.).
Breton, André (Francia, 1896–1966).
Brost, Amy (Estados Unidos, s.a.).
Cage, John (Estados Unidos, 1912–1992).
Cato, Paisley S. (Estados Unidos, 1953–).
Chellet, Alejandro (México, s.a.).
Cocteau, Jean (Francia, 1889–1963).
Coen, Arnaldo (México, 1940–).
Coronado, Claudia (México, s.a.).
Coutinho, Liliana (Portugal, 1977–).
Cuevas, Jose Luis (México, 1934–2017).
Bustamante, Maris (México, 1949–).
Danto, Arthur (Estados Unidos, 1924 – 2013).
De Gracia, Silvio (Argentina (1973–).
De la Torre, Daniela (México, 1997–).
De la Torre, Roberto (México, s.a.).
Deleuze, Gilles (Francia, 1925–1995).
Derrida, Jacques (Francia, 1930–2004).
Ehrenberg, Felipe (México, 1943–2017).
Ehrenberg, Miguel (México, 1952–2006).
Erickson, Jon (Estados Unidos, s.a.).
Erick Diego (México, s.a.).
Escobedo, Helen (México 1934–2010).
Export, Valie (Austria, 1940–).
Felguerez, Manuel (México 1928–2020).
Féral, Josette (Canadá, 1949–).
Ferrer, Esther (España, 1937–).
Fernández Amezcua, José Antonio (México, s.a.).
Finck, Carlos (México, 1946–).
Foucault, Michael (Francia, 1926–1984).
Fox, Michael (Estados Unidos, s.a.).
Goeritz, Mathias (Polonia, 1915–1990).
Goldberg, RoseLee (Sudáfrica, 1947–).
Gordon, Rebecca (S.I., s.a.).
Guerrero, Mauricio (México, s.a.).
Grobet, Lourdes (1940–2022).
Gúzman, Daniel (México, 1964–).
Henaro, Sol (México, 1976–).
Hernández Hernández, Claudio (México, 1979–).
Herrera, Melquiades (1949–2003).
Higgins, Dick (Reino Unido, 1938–1998).
Hölling, Hanna (S.I., s.a.).
Ippolito, Jon (Reino Unido, 1962–).
Jones, Amelia (Estados Unidos, 1961–).
Jodorowsky, Alejandro (Chile, 1929–).
Jurado, Concepción “Conchita” (México, 1864/1865–1931).
Kant, Immanuel (Prusia, 1724–1804).
Kaprow, Allan (1927–2006).
Kosuth, Joseph (Estados Unidos, 1945–).
La Congelada de Uva/Rocío Boliver (1956–).
Laurenson, Pip (Reino Unido, s.a.).
Lechedevirgen Trimegisto/Felipe Osornio (México, 1991–).
Lee, Pamela (Estados Unidos, s.a.).
Le Goff, Charles (Francia, 1924–).
Lerma, Víctor (México, 1949–).
Lévinas, Emmanuel (Lituania, 1906–1995).
Lippard, Lucy R. (Estados Unidos, 1937–).
López, Pancho (México, 1972–).
Lütticken, Sven (Alemania, 1971–).
Marceau, Macel (Francia, 1923–2007).
Marimón, Falconeris (México, 2001).
Mayer, Mónica (1954–).
McCarthy, Paul (Estados Unidos, 1945–).
Medina, Cuauhtémoc (México, 1965–).
Medina, Edith (México, 1979–).
Meillassoux, Quentin (Francia, 1967–).
Moctezuma, Juan López (Mexico, 1929–1995).
Mulready, Thomas (S.I., 1951).
Muñoz, Víctor (México, 1948–).
Muñoz Viñas, Salvador (España, s.a.).
Müller, Irene (Suiza, s.a.).
Nancy, Jean Luc (Francia, 1940–2021).
Nauman, Bruce (Estados Unidos, 1941–).
Nuñez, Alfredo (Mexico, s.a.).
Ono, Yoko (Japón, 1933–).
Orozco, Lorena (México, 1967–).

Ortega, Luis Felipe (México, 1966–).
Paik, Nam June (Corea del Sur, 1932–2006).
Phelan, Peggy (Estados Unidos, 1948).
Ramírez, Hortencia (México, 1968).
Rebolledo, Karla (México, 1984–).
Rinehart, Richard (S.I., s.a.).
Rotaèche y Gonzáles de Ubieta, Mikel (España, s.a.).
Siedhoff, Werner (Alemania, 1899–1976).
Sánchez Fogarty, Federico (México, 1901–1976).
Sánchez Vásquez, Adolfo (España, 1915–2011).
Santamarina, Guillermo (México, 1957).
Schall, Jan (Alemania, s.a.).
Schneider, Rebecca (Estados Unidos, s.a.).
Sforzini, Ariadna (Italia, s.a.).
Simmel, Geog (Alemania, 1958–1918).
Siqueiros, David Alfaros (México, 1896–1974).
Smith, Terry (Australia, 1944–).
Solano, Manuel (México, 1987).
Stellweg, Carla (México/Indonesia, s.a.).
Sulzer, Víctor (México, 1970–).
Taylor, Diana (México, 1949–).
Tomasso Marinetti, Filippo (Egipto, 1976–1944).
Topor, Roland (Francia, 1938–1997).
Valencia, Rubén (1950–1990).
Valente, María (México, s.a.).
Valenzuela Vladivia, Sebastián (Chile, 1990–).
Van Saaze, Vivian (S.I., s.a.).
Varnell Vellosillo, Arianne (España, s.a.).
Vasari, Giorgio (Italia, 1511–1574).
Vega Cárdenas, Alfredo (México, s.a.).
Vega Macotela, Antonio (México, 1980–).
Vela, Arqueles (México, 1899–1977).
Waller, R. Robert (Canadá, s.a.).
Wijers, Gaby (Países Bajos, s.a.).
Windon, Katrina (Estados Unidos, s.a.).
Wolffer, Lorena (México, 1971).
Young, La Monte (Estados Unidos, 1935–).
Zurita, Raúl (Chile, 1950–).

Glosario

El presente glosario tiene la finalidad de condensar los principales términos que se han nombrado a lo largo de esta tesis, junto con sus definiciones generales, o por lo menos descritas en función a la forma en que han sido entendidas y utilizadas para los fines del texto. Están organizadas de manera alfabética, y en la medida de lo necesario, se refieren entre sí mismos.

Las definiciones, en su mayoría, han sido retomadas de las descripciones utilizadas en el texto, y a su vez, contemplan las fuentes de las cuales han sido retomadas. Por lo mismo, debajo de cada una de ellas vienen enunciados los autores que se emplearon, la obra citada y su año de publicación.

Activación: Término empleado para describir procesos de preparación y presentación de performance en su forma activa y en vivo. El equipo del *Strategy for the Documentation of Performance* de la Tate consideró este término apropiado por encima de otras palabras con el prefijo “re:” (como *reperformance* o *reenactment*), para promover una idea de continuidad de la obra de arte por encima de la idea de originalidad de la misma.

Tomado del Glosario de Términos del texto Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate (2019), de Louise Lawson, Acatia Finbow, y Hélio Marçal.

Archivo: Espacio primigenio que opera a partir de la centralización de una verdad, que oficializa y legitima a grupos de objetos, documentos, que a su vez se clasifican para ser agrupados en narrativas, y pasan a ser interpretados para certificar hechos, personas, lugares y acciones que pueden ocurrir en el presente o haber ocurrido en algún momento del pasado.

A partir de las ideas de Jacques Derrida en El Mal de Archivo (1997).

Arte-acción: También se le conoce como arte acción, arte de acción, acciones o acciones de arte. Es un neologismo común en Latinoamérica, empleado con el objetivo de conglomerar o desligar las prácticas fundamentadas en el cuerpo y desarrolladas en diversos contextos. Es usualmente empleado como alternativa a la performance, demarcando un posicionamiento político en tanto a prácticas que pueden entenderse como colonialismo lingüístico.

Definición del autor, en conjunto con la adaptación de las definiciones planteadas por Rodrigo Alonso y Raúl Zurita (citados en el texto Performance (2011), de Diana Taylor).

Arte Contemporáneo: Categoría artística surgida a partir del movimiento conceptual de 1960, caracterizada por la producción y distribución de productos carentes de estilo o tendencia a un formato, implantados en un sistema en el que todo está permitido y en el que el sentido de novedad se encuentra en constante transformación y cuestionamiento.

Definición a partir de la traducción y adaptación de los conceptos de Giorgio Agambem (¿Qué es lo contemporáneo?, 2008), Arthur Danto (Después del fin del arte, 2003), Terry Smith (¿Qué es el arte contemporáneo?, 2012) y Pamela Lee (cita en: Hal Foster, Contemporary Extracts, 2010).

Artes vivas/live art: Refiere a las formas de arte basadas en la proyección de una acción corporal en vivo, directamente relacionada con la interacción entre el artista y los expectantes.

Definición del artista.

Autenticidad: Condición de legitimidad de un producto a partir de la atribución directa a su autor. Estas condiciones están dadas por su identidad, misma que está establecida a partir de sus características funcionales, materiales o de significado. Toda alteración al objeto puede suponer la pérdida de su autenticidad, lo cual puede a un estado de falsificación.

Definición del autor, y adaptación del concepto establecido por Claudia Coronado en su artículo La autoría, autenticidad y originalidad reformuladas, y su aplicación en instalaciones contemporáneas múltiples y orgánicas (2021).

Cambiabilidad: Término que refiere a la capacidad de las obras de arte de cambiar tanto en términos de materia, formato o significación. *Definición del autor a partir de las ideas planteadas por Hanna Hölling en Introduction: Object—Event—Performance”, en Object—Event—Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s (2022).*

Colección de Arte: Conjunto razonado y clasificado de objetos artísticos de uno o varios tipos, cuya adscripción denota la importancia de sus cualidades estéticas, matéricas o conceptuales para un determinado grupo o individuo.

Definición del autor.

Conservación: Campo de estudio de la antropología basado en el desarrollo de estrategias interdisciplinarias que garanticen la salvaguarda de productos humanos relevantes para una cultura determinada, bajo la intención de evitar su deterioro tangible o intangible. Se integra por acciones preventivas, de curación y restauración.

Definición del autor

Conservación de Arte Contemporáneo: Rama de especialidad de la conservación avocada al tratamiento de producciones artísticas contemporáneas. Su desarrollo práctico le distingue de la práctica general al considerar el valor conceptual y de significado de las obras para cualquier tipo de tratamiento. Su desarrollo metodológico replantea los criterios y principios éticos de la disciplina, en función de cubrir con las necesidades del producto artístico en el sistema del arte actual.

Definición del autor.

Conservadores-restauradores: Especialistas de la Conservación responsables del diseño y ejecución de tratamientos preventivos, curativos y de restauración que den solución a problemáticas inherentes a la perdurabilidad de producciones de relevancia cultural.

Definición del autor.

Creatividad: Facultad de crear a partir de la secuencia razonada de acciones. En la conservación, resulta una práctica participativa e interdisciplinar, en la que los especialistas estructuran metodologías, narrativas, y discursos documentales o memorísticos que facilitan vías para entender el pasado y el contexto ajeno, alterando su materialidad y/o significación.

Adaptación de las definiciones de "Creación" y "Crear" de la RAE, y adaptación y traducción de las ideas de Hannah Hölling sobre creatividad en su texto Introduction: Object—Event—Performance: Art, Materiality, and Continuity Since the 1960s.

Dejar ir: Acto derivado de la pérdida de continuidad y la modificación de una actividad en modo tal que resulta diametralmente distinta y discordante de nuestra cotidianidad, perspectivas o prioridades, por lo cual resulta hecho a un lado y se aparta de la visión de otros aspectos que cobran atención y que mantienen o adquieren una importancia en nuestra configuración del presente.

Traducción y adaptación a partir de la definición de Michael Fox en The Psychology of Letting Go (2011).

Disociación: Deterioro metafísico de los productos humanos que resulta de la tendencia natural de los sistemas ordenados de fracasar con el paso del tiempo. Resulta en la pérdida de los objetos, o de la información relacionada a los objetos, o de la habilidad para recuperar o asociar los objetos con la información. La pérdida de valor de uno o algunos objetos dentro de una colección puede reducir el valor de la colección en su conjunto.

Traducción y adaptación a partir de la definición de Robert R. Waller and Paisley Cato en Agents of Deterioration: Dissociation (2019).

Dispositivos: Entiéndase como proyectos interseccionales diseñados desde el arte y el activismo para producir una intervención social. Es un término directamente relacionado con las prácticas del *proceso social*, y tiene la finalidad no tanto de generar un testimonio material, sino de a partir de la experiencia del participante, intervenir directamente en la realidad y en una percepción concreta de la misma. Se compone por tres momentos principales: la convocatoria, la participación, y la permanencia de los remanentes (lo que queda).

Definición del autor a partir de las ideas planteadas por Lorena Wolffer en la entrevista realizada el 20 de enero de 2023.

Documentación: Gesto de producir o construir materiales o relaciones entre materiales, de distinta índole, con el objetivo de acreditar un hecho.

Definición del autor.

Documento: Objeto material de formato, dimensión y constitución variada, cuyas características facilitan su relación a información sobre un hecho concreto, mismo que testimonia a partir de su reconocimiento y

adscripción a espacios especializados en su investigación y estudio, como archivos, bibliotecas, etc.

Definición del autor.

Edición: Alteración consciente de material documental de tipo audiovisual, con el objetivo de facilitar su apreciación y circulación en espacios expositivos.

Definición del autor a partir de las ideas planteadas por Lorena Wolffer en la entrevista realizada el 20 de enero de 2023.

Efímero: Refiere a lo pasajero o de corta duración. Una modalidad para entender el presente desde la fugacidad de los comportamientos propios de la globalización, la era de consumo y el estilo de vida contemporáneo.

A partir de la traducción y adaptación de los conceptos estipulados por la RAE y Christine Buci-Glucksmann en Estética de lo efímero (2006).

Estrategia: Determinación de las metas y objetivos básicos a largo plazo, la adopción de cursos de acción y la asignación de los recursos necesarios para llevar a cabo estas metas.

A partir del concepto de Alfred D. Chandler en Strategy and Structure. Chapters in the history of the American Industrial Enterprise (2003).

Estrategias de Conservación de Performance: Refiere a los recursos metodológicos que interdisciplinariamente se han generado con el fin de mantener la vigencia, presencia y conservación del arte performático.

Definición del autor.

Intenciones artísticas: Conjunto de decisiones hechas por un artista que definen las cualidades de una obra, y a partir de las cuales los conservadores-restauradores deben actuar para postergar su sentido auténtico y original.

Definición del autor a partir de las ideas planteadas por Hiltrud Schinzel en La intención artística y las posibilidades de la restauración (en Heinz Althöfer, Restauración de pintura contemporánea, 2003).

Iteración: Refiere al acto indiferenciable de la expresión de un significado, en tanto que las faltas de similitud formal de un signo no difieren en el ejercicio de continuidad de transmisión de una idea.

Adaptación del concepto planteado por Quentin Meillassoux en Iteración, Reiteración y Repetición: Un análisis especulativo del signo sin sentido (2022).

Intervenciones Culturales Participativas: Concepto planteado por Lorena Wolffer, para referir de forma alternativa a los *procesos sociales*.

A partir de las ideas planteadas por Lorena Wolffer en la entrevista realizada el 20 de enero de 2023.

No-objetualismo/no-objetual: Categoría establecida en el sistema del arte abocada a resaltar la existencia de aquellas manifestaciones propias de la contracultura y la decolonialidad que se oponían desde la década de 1960 a la concepción del producto artístico como un objeto material, tangible o estético.

A partir del concepto de Juan Acha en Introducción a la Teoría de los Diseños (2006).

No-conservación: Postura metodológica y reflexiva que opta por incentivar la falta de tratamientos conservativos de un producto artístico ante la consideración de que cualquier medida de conservación supone un atentado contra su autenticidad e intenciones artísticas.

Modelo de Toma de Decisiones (MTD): Recurso abierto, especializado y predefinido, cuyo propósito es servir de pauta para la definición de propuestas metodológicas de tratamiento y atención de problemáticas concernientes a productos relevantes para la conservación.

Definición del autor.

Originalidad: Cualidad dada a un producto cultural a partir de las intenciones creativas de su autor. Está relacionada con la búsqueda de innovación y la reproductibilidad de los mismos.

Adaptación a partir de las ideas de Walter Benjamin (La obra de arte en los tiempos de su reproductibilidad técnica, 1935) y Claudia Coronado (La autoría, autenticidad y originalidad reformuladas, y su aplicación en instalaciones contemporáneas múltiples y orgánicas, 2021).

Performance: También se le conoce como arte de performance, performance art. De forma general, puede entenderse como un conjunto de prácticas de naturaleza heterogénea, primordialmente inmediata y efímera, expuestas de forma directa o mediada, basadas en el hacer de los artistas y en el actuar de su cuerpo en

relación con el espacio y otros participantes o expectantes. El término en sí alude al mismo tipo de obras que denominaciones como *arte-acción*; no obstante, se enuncian estas diferencias terminológicas en función a posturas políticas.

Definición del autor.

Performance delegado: Categoría que reconoce la tendencia por introducir a terceras personas como agentes principales de una acción ideada por un artista. De este modo, tanto personas ajenas como relacionadas al medio son contratadas, convocadas o comisionadas para ser los ejecutantes de una performance.

Adaptación del concepto planteado por Claire Bishop en Infiernos Artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría (2016).

Performático: Que refiere directamente a las artes basadas en la acción corporal y su desarrollo e intervención duracional/espacial. No confundir con *performativo*.

Definición del autor a partir de las ideas planteadas por Diana Taylor en Performance (2011).

Performatividad/performativo: Refiere al potencial o condición de las palabras, en contextos con circunstancias o condiciones muy específicas, para ser actos por sí mismas. En el contexto de este trabajo, el término refiere al potencial que todo remanente posee para describir y corroborar de manera perceptiva a la performance.

Traducción y adaptación a partir del concepto de J.L. Austin en How to Do Things with Words (1972).

Performer: Persona que realiza la performance. Puede o no ser el autor intelectual de la pieza, pero sus acciones resultan clave para establecer la dinámica y desarrollo de la misma.

Definición del autor.

Presencia: Condición espaciotemporal de un sujeto u objeto, para darse a notar por un individuo, al manifestarse física, perceptiva o mentalmente.

Traducción y adaptación de las ideas planteadas por Josette Féral en How to define presence effects. The work of Janet Cardiff (2012).

Presentación: Denota una manifestación o instancia de un trabajo que es perceptible tanto desde la mente como los sentidos (el trabajo por

lo tanto debe de ser instalado para ser presentado), y ser recibido y percibido por alguien (una audiencia, espectadores).

Traducción y adaptación a partir de definición del glosario de The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation, publicado por el Cologne Institute of Conservation Sciences (CICS) en colaboración con el TH Köln.

Procesos sociales: Refiere a interacciones públicas que se desarrollan fuera de espacios tradicionales de circulación del arte, que involucran la desmaterialización del producto artístico a partir del uso primordial de la cuerpo individual y colectivo, que facilita la intervención directa del tejido social, y cuestiona la rentabilización del acto artístico desde el gesto activista.

Definición del autor, a partir de la adaptación de las ideas planteadas por Richard Schechner (Performance Theory, 1988) y Gina Panzarowsky (Aproximaciones a la práctica social artística y al performance objetivo, 2019).

Procesual/arte Procesual: Categoría artística que incorpora obras de distinto formato y materialidad, cuyo punto en común es destacar el proceso por encima del producto, cuestionando la predilección por la objetualidad de la obra de arte.

Definición del autor.

Reenactment: En el campo artístico, refiere al potencial historicista de citar obras de arte performático realizadas en el pasado dentro de un contexto presente.

Traducción y adaptación del concepto planteado por Sven Lütticken en From Re- to Pre- and back again (2022).

Registros: Constan de material audiovisual, fotográfico, sonoro, o escrito. Pueden ser generados ex profeso a la obra, o proceder, por otro lado, de fuentes ajenas, no planteados como parte de la concepción de la obra.

Definición del autor.

Remanente: Este concepto refiere tanto a los residuos de las performances, como a los registros generados a partir de las mismas. En general, describe y remite a cualquier tipo de producto material que se mantenga en el transcurso del tiempo, derivado o relacionado a la ejecución de una acción performática.

Definición del autor.

Reperformance: Término no definido en la bibliografía, que alude primordialmente a la idea de realizar en el presente un performance del pasado, sin hacer explícito el sentido o la metodología del tratamiento de la obra.

Definición del autor.

Repetición: Refiere a la reafirmación de un doble que nunca es una copia del elemento original, en tanto que el doble, bajo una perspectiva Foucauldiana, no es una reproducción de lo original, sino la dispersión del sentido a través de la re-proposición indefinida de sus copias, que no son la misma, ni tampoco otra cosa de eso mismo sino algo nuevo y diferente.

A partir del concepto "Repetition" de Ariana Sforzini en Re- an errant glossary (2019).

Residuos: También se les conoce como artefactos o cadáveres. Refieren tanto al material preparatorio, como el producido o utilizado durante las acciones artísticas.

Definición del autor.

Restauración: Conjunto de procedimientos metodológicos que inciden de manera directa en un producto cultural con el fin de reintegrar las cualidades de significado, estructura, y estética una vez estas se ven comprometidas por el deterioro. Se considera la solución última en lo que refiere a un problema de conservación, pues implica operaciones irreversibles, con distintos niveles de dificultad ética, teórica y técnica.

Definición del autor.

Time-based-media: Refiere a un tipo de obras de materialidad y formato heterogéneo cuya característica común es el énfasis en la duración como unidad de medición de las mismas.

Traducción y adaptación del concepto planteado por Caitlin Dover en What is "Time-Based Media?": A Q&A with Guggenheim Conservator Joanna Philipps (2021).

Sensibilidad: Facultad de sentir a partir de estímulos externos e internos. En conjunto con la capacidad del razonamiento, está directamente relacionada con la capacidad de un individuo para experimentar una experiencia estética.

A partir de los conceptos de "Sensibilidad" y "Sensible" de la RAE, y las ideas de Juan Acha planteadas en el libro El consumo artístico y sus efectos (1988).

Variable media: Refiere a trabajos cuya materialidad no resulta determinante en la

proyección y mediación de los valores y comportamientos de las obras.

Adaptación y traducción de las ideas de Jon Ippolito en el texto Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire (2003).

Cronología

A continuación, se despliegan en sentido secuencial un listado de acontecimientos organizados en orden cronológico, relacionados con el desarrollo del arte performático, su desenvolvimiento –principalmente en México–, su institucionalización y conservación. En su mayoría, se han contemplado hechos enunciados a lo largo del texto principal; no obstante, se ha considerado complementarlos con hechos de carácter histórico, que por su relevancia pueden enriquecer el respectivo panorama de cada uno de los contextos que aquí se consideran.

Simbología:

📖 Acontecimientos históricos internacionales y mexicanos, relacionados indirectamente con la formación de los no-objetualismos.

👉 Acontecimientos históricos relacionados con el desarrollo de la performance a escala internacional y en México.

✍ Acontecimientos históricos relacionados directamente con el desarrollo artístico de los no-objetualismos en México.

⌚ Acontecimientos históricos relacionados con la conservación y su especialización en arte contemporáneo y performático.

1898

Henri Toulouse Lautrec es captado en cámara por su amigo Maurice Joyant defecando en la playa de Le Crotoy en Picardie. Se discute que la intención del artista era generar un gesto de provocación en relación con las polémicas generadas por sus pinturas, y se considera que esta pieza resulta un antecedente directo de las artes performáticas.

1909

👉 Publicación en París de los manifiestos futuristas de Filippo Tommaso Marinetti.

1914

📖 Tensiones políticas internacionales terminan por detonar, tras el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria, la Primera Guerra Mundial, misma que tuvo duración hasta el año 1918.

1916

👉 Comienzan las actividades del movimiento dadá en el Cabaret Voltaire, en Zürich.

1917

👉 Marcel Duchamp exhibe *Fountain* en la Galería de Arte 291 en Nueva York, en el marco de una exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes.

1920

👉 En París, Tristan Tzara participa en la lectura de poemas del primer viernes de literatura en el *Palais des Fêtes*, al leer el artículo de un periódico con mala reputación, tras presentarse y aclarar sus intenciones de leer un poema.

1921

👉 En Xalapa, Veracruz, México, comienzan a realizarse las acciones del Movimiento Estridentista (fuertemente influenciadas por el movimiento futurista):

1923

👉 En Weimar (Alemania), el taller de teatro de la Bauhaus, bajo la dirección de Oskar Schlemmer, presenta en la semana de la Bauhaus el performance *El Gabinete de Figuras I*.

1924

👉 En México, se realiza la interpretación musical con platos ejecutada por María Valente, en la sala de espectáculos Bataclán

1925

👉 En México, Árqueles Vela organiza la subasta de mujeres.

1926

👉 En México, se desarrollan las caracterizaciones hechas por Concepción “Conchita” Jurado, del personaje ficticio y magnate español Carlos Balmori. El último registro de su caracterización data del año 1931.

1928

👏 En México, se promulga el 1er Manifiesto Treintatrentista.

1939

📖 La invasión alemana de Polonia marca el inicio de la Segunda Guerra Mundial, misma que tuvo extensión hasta el año 1945.

✍️ Fundación del Instituto Nacional de Antropología (INAH) de México.

👏 En México, Federico Sánchez Fogarty organiza por primera vez el evento de los Tés Locos y el Concierto para Fonógrafo, que se presentó de forma intermitente hasta el año 1959.

1946

✍️ Fundación del actual Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), de México, originalmente bajo las siglas de INBA.

1955

👏 En el Distrito Federal ocurre la Primer Confrontación de Arte Experimental en la Galería Proteo.

1958

👏 Allan Kaprow realiza *A play with fire* y *18 happenings in 6 parts*, consideradas como los primeros happenings.

👏 John Cage comienza a impartir cursos a artistas del movimiento *Fluxus*, dejando de hacerlo en el año 1960.

1960

🕒 En Alemania, el restaurador e historiador Heinz Althöfer publica el artículo *Einige Probleme der Restaurierung moderner kunst* [Algunos problemas de la restauración del arte moderno], en *Daskunstwerk XVI*. Este hecho resulta un momento trascendental para el desarrollo de la Conservación de Arte Contemporáneo.

1961

👏 En México, se suscitan las acciones del grupo Los Hartos, en la Galería Antonio Souza.

👏 Artistas del movimiento *Fluxus* comienzan a realizar acciones para cuestionar el sentido de seriedad y la formalidad del establishment artístico.

1962

👏 Marco final del Movimiento Expresionista Abstracto.

👏 Surgimiento del Movimiento Pánico, en París, organizado por Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Roland Topor.

1963

🕒 El historiador Cesare Brandi publica el libro *Teoría del Restauo*, mismo que resulta un pilar en el desarrollo profesional de la práctica de la conservación a nivel internacional.

🕒 En México, se crea el Centro Nacional de Conservación de Obra Artística (CNCOA), que en 2007 pasó a ser el Centro Nacional de Conservación y Registro de Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM).

1964

🕒 Promulgación de la Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios, también conocida como Carta de Venecia, misma que siembra las bases éticas para la conservación del patrimonio cultural.

👏 En México, se funda la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG) "La Esmeralda", en el Distrito Federal, parte del INBA.

1965

🕒 Fundación del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS, por sus siglas en inglés), asociación civil no gubernamental enfocada en la promoción de teorías, metodologías y tecnologías aplicadas a la conservación, así como la valoración y protección de sitios y monumentos de interés cultural.

1966

👏 Desarrollo del Movimiento de Arte Conceptual. En el libro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Lucy R. Lippard considera que el movimiento tuvo su conclusión en el año 1972, y promovió la formación de otro tipo de expresiones artísticas contemporáneas.

🕒 Fundación en México de los primeros Talleres de Capacitación de Restauradores, en el Centro Regional de Conservación del Ex Convento de Churubusco, de la mano de la UNESCO.

1967

👏 Última acción del Movimiento Pánico.

👏 Realización de la acción *Porque pinto como pinto*, del artista Felipe Ehrenberg.

👏 En México, José Luis Cuevas realiza el primer mural efímero.

1968

📖 Organización de movimientos sociales encabezados por grupos estudiantiles y obreros. Si bien, fue un fenómeno global que permeó toda la década de 1960, se considera que en este año se desarrollaron los que tuvieron mayor repercusión en sus contextos, como la Primavera de Praga, el Mayo Francés o el Movimiento de 1968 en México.

🕒 Fundación del Centro de Estudios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural “Paul Coremans”, antecedente directo de la actual Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”.

👉 En MÉXICO, José Luis Cuevas realiza el segundo mural efímero.

✍ En México, se suscita el Primer Salón Independiente.

1970

👉 El término *Performance* comienza a emplearse en el sector artístico para definir los trabajos procesuales sustentados en el actuar del cuerpo.

✍ Segundo Salón Independiente.

1971

✍ Tercer y último Salón Independiente.

👉 Puesta en escena de la obra *Prometeo*, ideada y dirigida por el artista Arnaldo Coen, en el Palacio de las Bellas Artes del Distrito Federal.

1972

🕒 En México, se publica en el Diario Federal de la Nación la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Históricas y Artísticas, misma que define, cataloga y establece consideraciones para la conservación de los productos culturales que el Estado considera bienes relevantes para la historia nacional.

1973

👉 En México, surgen los grupos Peyote y la Cia y Tepito Arte Acá.

1974

👉 En el Distrito Federal, México, se inaugura el Museo de Arte Carrillo Gil, enfocado en la colección particular de Álar Carrillo Gil. Tanto las obras, el edificio y la biblioteca fueron vendidas al gobierno federal. Si bien, el museo resulta un primer esfuerzo para exhibir e investigar las formas emergentes de arte, no es considerado una propuesta pública, al ser un proyecto

realizado íntegramente por la familia del coleccionista.

1975

👉 Fundación del Museo Universitario del Chopo, en el Distrito Federal, orientado a ser un espacio cultural para la colonia circundante de Santa María la Ribera. Con el tiempo dio paso a también albergar expresiones artísticas multidisciplinarias con una línea contracultural.

1976

👉 En México, surgen los grupos Suma y Proceso Pentágono.

1978

👉 En México, se forma el Grupo Mira.

👉 Primera exhibición de *El Tendedero* de Mónica Mayer, realizada en *Salón 77-78: Nuevas Tendencias*, en el Museo de Arte Moderno del Distrito Federal, México.

1979

👉 Publicación del libro *Performance Art*, de RoseLee Goldberg, mismo que termino por implantar el concepto para denominar a distintos grupos de acciones.

👉 En México, formación del No-Grupo, en 1983, integrado por Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia.

1981

📖 El VIH/SIDA es reconocido por la OMS como una pandemia mundial, estigmatizada, sobre todo, como un problema propio de comunidades de las disidencias sexuales y de género. Ésta circunstancia resulta tangencial para el enriquecimiento de las reflexiones que desde el arte se estaban abordando en temas de sexualidad, género o raza.

👉 En Medellín, Colombia, Juan Acha promueve el término No-Objetualismos, a partir del *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano*.

👉 En México, surge el del grupo *Poyesis Genética*.

1982

👉 En el Distrito Federal, se realiza *Un Zangoloteo al Corsé Artístico*, primera muestra de arte no-objetual en México, en el Museo de Arte Moderno.

👉 Surgimiento del grupo Parto Solar.

1983

👏 En el Distrito Federal, surge el grupo Polvo de Gallina Negra, integrado por Maris Bustamante y Mónica Mayer. El grupo realizó todas sus propuestas en este año, y posteriormente se disolvió.

👏 Surgimiento de los grupos Tlacuilas y Retrateras, Bio-Arte, y Atte. la Dirección.

1984

👏 En la New York University (Estados Unidos), se crea el primer departamento de Estudios de Performance, enfocado en el estudio interdisciplinar de las acciones performáticas, con un enfoque en el abordaje social, artístico e histórico de las mismas.

👏 En México, surgimiento del grupo Música de Cámara.

1985

🕒 Hiltrud Schinzel, publica el artículo *La intención artística y las posibilidades de la restauración*, en el que enfatiza que la performance es imposible de restaurar, reproducir y almacenar.

1987

👏 Surgimiento de los grupos Sindicato del Terror y Pomo Como.

1988

✍️ Firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, acuerdo establecido entre México, Estados Unidos y Canadá, que a la postre modificó las dinámicas comerciales entre dichos países y dio acceso a la población a otro tipo de mercado, lo que posteriormente facilitó la adquisición de productos tecnológicos y el intercambio de otros tipos de mercancías. Esto dio acceso a México al mercado global, y tuvo como consecuencia la quiebra de números empresas nacionales.

1990

👏 Desarrollo de la semana del performance en el Distrito Federal.

👏 Apertura del Espacio Cultural Epicentro, que dio cabida al desarrollo de propuestas de performance y arte periférico, hasta su cierre, a mediados de la década del 2000.

1991

👏 Surgimiento del grupo Pinto Mi Rata, integrado por Víctor Lerma y Mónica Mayer.

👏 Surgimiento de los grupos 19 Concreto y SEMEFO.

1992

👏 En el Distrito Federal, México, se realiza la Bienal de Poesía Visual y el Primer Festival de Performance, en el Museo Universitario del Chopo.

1993

👏 En México, se inaugura el espacio Ex Teresa Arte Alternativo, en el Antiguo Templo de Santa Teresa La Antigua, en el Distrito Federal. Hoy en día es conocido como Ex Teresa Arte Actual.

👏 Se realiza en el Ex Teresa Arte Alternativo la primera Muestra Internacional de Performance, con 15 presentaciones hasta el año 2012.

👏 Apertura de Temisocles44, en Polanco, Distrito Federal (México). Fue un espacio de experimentación y autoeducación artística.

👏 Peggy Phelan publica *Unmarked. The Politics of Performance*, cuyo contenido resultado determinante para el pensamiento sobre la práctica en occidente hacia mediados de la década de 1980.

1994

– En México, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México crea los apoyos para el estímulo a la producción artística, *Jóvenes creadores*.

– En el Distrito Federal, se abre el espacio cultural *La Panadería*, enfocado en la experimentación artística, con una marcada línea por promover el arte periférico, orientado a propuestas relacionadas con la “baja” cultura, estridentes y fuertemente cargadas de sentido político.

1998

👏 Fundación del Hemispheric Institute of Performance and Politics, proyecto derivado directamente del Departamento de Estudios de Performance de la New York University. Está enfocado en el estudio de las políticas relacionadas con la cultura y la performance.

1999

🕒 Comienza a desarrollarse el proyecto *The Variable Media Initiative* por parte del Museo Guggenheim, en colaboración con Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. El proyecto resultó medular para la conformación de conceptos relacionados a la performance, como *variable media*, o *time-based-media*, así como para cuestionar las

estructuras de catalogación e inventariado de los espacios museísticos.

🕒 Publicación de *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*, de la Foundation for the Conservation of Modern Art y el Netherlands Institute for Cultural Heritage.

2001

🕒 Fundación en la ENCRyM, del Seminario-Taller de Restauración de Pintura Moderna (STRPM), enfocado en el estudio y la conservación de obras pictóricas modernas.

2003

👉 Desarrollo del primer encuentro *Performagia. Encuentro Nacional de Performance*, en el Museo Universitario del Chopo. El encuentro fue organizado por Pancho López y Edith Medina, y se caracteriza por su presentación en distintas sedes nacionales y su apertura internacional.

🕒 Creación del proyecto *The V2 Project*, Rotterdam Art Centre, enfocado en la atención a Time-Based-Media.

2004

🕒 El STRPM se elimina de la currícula de la Licenciatura en Restauración de la ENCRyM, y se crea el Seminario-Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea (STROMC), enfocado en la atención y el estudio de distintas formas de arte contemporáneo.

2005

👉 En Nueva York, Estados Unidos, se realiza la Exposición *Seven Easy Pieces* de la artista Marina Abramović, en el Museo Guggenheim. Es considerada un parteaguas en la gestión y exhibición de exposiciones de performance dentro del marco académico e institucional, destacando las consideraciones legales y éticas en las que se vio envuelto el proceso de planeación de la muestra.

2007

🕒 Creación del proyecto *The Media Art Notation System*, de Thomas Mulready y Richard Rinehart, enfocado en la atención y conservación de arte digital y new media.

2008

👉 Apertura del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en la Ciudad Universitaria del Distrito Federal. El espacio se considera el primer

museo con un inmueble realizado ex profeso para el resguardo de una colección razonada, de carácter público, enfocada en arte contemporáneo.

2009

👉 Apertura de la Galería Interferencial, en el Centro Histórico del Distrito Federal, espacio para el desarrollo de propuestas artísticas procesuales, activo hasta el año 2011.

👉 En Monterrey, Nuevo León (México), Celeste Flores y Melissa García Aguirre organizan la primera entrega de la *Bienal Internacional de performance HORASperdidas*.

2010

👉 Realización de la exposición *The Artist is Present*, de la artista Marina Abramović. La muestra es una primera gran retrospectiva sobre la obra de performance de la artista, y en su momento supuso el batimiento de récords de públicos y audiencias. Además, hizo evidentes las problemáticas de conservación e institucionalización de este tipo de obras.

👉 Primera edición en Xalapa, Veracruz (México), del *Festival IntermediaLab, Encuentro de Artes Vivas*, organizado por Karla Rebolledo y Fausto Luna.

2013

👉 Apertura del Museo Júmex Arte Contemporáneo, que facilitó el acceso público a la colección de la Fundación Júmex Arte Contemporáneo, a su vez de promover y difundir en México la escena artística contemporánea internacional.

👉 Primera edición del *Festival de Performance In Situ*, organizado por Gustavo Álvarez en Chihuahua (México).

2015

👉 En la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM (México) se abren las optativas de "Performance" y "Performance y Tecnologías" en la Licenciatura en Artes.

👉 En la currícula del Plan de Estudios 2015 de la Licenciatura de Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (México) se adscribe la asignatura de Performance.

👉 Apertura del espacio Casa Viva, en la colonia Roma de la Ciudad de México (antes Distrito Federal).

👉 En Zacatecas (México), Ariadna Isis Pérez Márquez organiza la primera edición de

*Corpórea, Festival Internacional de Performance
Zacatecas, México.*

2016

👉 Realización de la exposición retrospectiva *Si tiene dudas... pregunte*, de la artista Mónica Mayer, en el MUAC, que supone la primera gran retrospectiva de arte performático en México. Para la exhibición de ciertas piezas, se consideró adecuado optar por formas de representación iterativas.

2017

👉 El ICI Berlín, en Alemania, organiza el simposio *Over and Over and Over Again*, con el fin de estudiar el fenómeno del reenactment incorporado a la escena del arte contemporáneo.

🕒 Comienza el desarrollo del proyecto *Strategy for documentation and conservation of performance*, del Tate Modern London, enfocado en atender los problemas de conservación de las piezas performáticas de su colección.

2019

🕒 Publicación de *The Decision-Making Model for Contemporary Art and Presentation*, del Cologne Institute of Conservation Sciences.

👉 Realización de la exposición *Arte-acción en México. Registros y residuos*, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

👉 Realización del XI Encuentro del Hemispheric Institute of Performance and Politics en el Centro Cultural Universitario de Ciudad Universitaria, Ciudad de México (México).

👉 Desarrollo de la acción masiva *Un violador en tu camino*, ideada por el grupo chileno Las Tesis, realizada por grupos y colectivas feministas en el Zócalo de la Ciudad de México.

👉 En Monterrey, Nuevo León (México), la Bienal *HORASperdidas* se convierte en *Time Out: Concurso Nacional de Performance*.

2020

📖 La OMS declara la emergencia sanitaria por COVID-19 una pandemia mundial, tras superar el número de 118.000 casos de infección en 114 países. Este hecho ha supuesto periodos de confinamiento intermitentes, que implican el cese de actividades culturales, con consecuencias económicas para los distintos grupos del sector. La pandemia ha supuesto, a su vez, una modificación en las formas de producción artística de muchos artistas.

2022

🕒 La conservadora Hanna Hölling publica el libro *Object—Event—Performance art, materiality, and continuity since de 1960s*, que resulta un recopilatorio de varias investigaciones relacionadas con la conservación de artes especializado específicamente en la atención de esta tipología de obras.

Abreviaturas

<i>Ibíd.</i>	<i>Ibídem</i>
CAWQ?	Contemporary Art Who Cares?
ECP	Estrategias de Conservación de Performance
MAWQ?	Modern Art Who Cares?
MTD	Modelo de Toma de Decisiones
PPEF	Proyecto de Presupuesto de Egresos de la Federación
RAE	Real Academia Española
s.a.	sin año
s.l.	sin lugar

Tabla de Imágenes

- IMAGEN 1.** MAURICE JOYANT (REGISTRO DE LA ACCIÓN). HENRI TOULOUSE LAUTREC DEFECANDO EN LA PLAYA DE LE CROTOY, FRANCIA, 1898. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: ICONIC PHOTOS [BLOG] (WWW.ICONICPHOTOS.WORDPRESS.COM). 15
- IMAGEN 2.** AUTOR DESCONOCIDO. UNA DE LAS *SERATAS FUTURISTAS* DE FABIO MAURI, REALIZADAS ENTRE LOS AÑOS 1909 Y 1930, COMO PARTE DEL MOVIMIENTO FUTURISTA ITALIANO. FOTOGRAFÍA TOMADA DEL SITIO SOBRE EL ARTISTA (WWW.FABIOMAURI.COM). 16
- IMAGEN 3.** MINORU NIZUMA (REGISTRO DE LA ACCIÓN). YOKO ONO, CUT PIECE, 1964/65. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: MOMA LEARNING (WWW.MOMA.ORG). 17
- IMAGEN 4.** FRED W. MCDARRAH (REGISTRO DE LAS ACCIONES). ALLAN KAPROW, *18 HAPPENINGS IN 6 PARTS*, 1958, REUBEN GALLERY, NUEVA YORK. FOTOGRAFÍAS TOMADAS DE PSYCHEDELIC SANGHA (WWW.PSYCHEDELICSANGHA.ORG). 18
- IMAGEN 5.** AUTOR DESCONOCIDO. CONCEPCIÓN "CONCHITA" JURADO (CENTRO-IZQUIERDA) EN CARACTERIZACIÓN DE SU PERSONAJE DON CARLOS BALMORI. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: DUBRAVKA MINDEK Y MIGUEL MOLINA-ALARCÓN, "LA IDENTIDAD FALSA COMO ESTRATEGIA DE (IN)VISIBILIDAD DE LAS MUJERES PIONERAS DE LA PERFORMANCE (MÉXICO/ESPAÑA, 1926-36)", EN *ANIAV. REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES*, NO. 5 (2014). 23
- IMAGEN 6.** AUTOR DE FOTO DESCONOCIDO Y AUTOR DE ACCIÓN DESCONOCIDO. ACCIÓN ESTRIDENTISTA CON AUTO FORD MODELO T, EN LAS ESCALERAS DE LA CATEDRAL DE XALAPA, HACIA LOS PRIMEROS AÑOS DE LA DÉCADA DE 1920. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: XALAPA EN LA HISTORIA [PÁGINA DE FACEBOOK]. 24
- IMAGEN 7.** AUTOR DESCONOCIDO. ALEJANDRO JODOROWSKY, *DESTRUCCIÓN DE UN PIANO*, 1967. ACCIÓN DURANTE EL PROGRAMA DE TELEVISIÓN DE JUAN LÓPEZ MOCTEZUMA, EN LA QUE EL ARTISTA DESTRUYE CON UN HACHA UN PIANO. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: MODOS DE OÍR [BLOG] (WWW.MODOSDEOIR.INBA.GOB.MX). 26
- IMAGEN 8.** AUTOR DESCONOCIDO. FELIPE EHRENBERG, *EL ARTE ES SOLO UNA EXCUSA*, HACIA 1970. EVENTO PARA CUERDAS Y VOZ. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: LA JORNADA [VERSIÓN EN LÍNEA] (WWW.LAJORNADA.COM.MX) 26
- IMAGEN 9.** PABLO GORI, DE LA SERIE *MONUMENTOS MEXICANOS* (1968). REGISTRO DE LAS ACCIONES REALIZADAS DURANTE LA CREACIÓN DEL MURAL EFÍMERO DE JOSÉ LUIS CUEVAS EN CIUDAD UNIVERSITARIA, DISTRITO FEDERAL. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: MUAC, *GRUPO PROCESO PENTÁGONO* (MÉXICO: UNAM, 2015). 27
- IMAGEN 10.** LOURDES GROBET (REGISTRO FOTOGRÁFICO). PRIMER ENCUENTRO DE GRUPOS EN EL CENTRO PROCESO PENTÁGONO, 1978. FOTOGRAFÍA TOMADA DE MUAC, *GRUPO PROCESO PENTÁGONO* (MÉXICO: UNAM, 2015). 30

- IMAGEN 11.** VÍDEO DIRIGIDO POR JORGE PRIOR PARA TELEVISIÓN METROPOLITANA, ENCONTRADO EN EL CANAL DE YOUTUBE DE PRODUCCIONES VOLCÁN. MELQUIADES HERRERA. *VENTA DE PEINES*, ACCIÓN REALIZADA EN EL SEGMENTO "GALERÍA PLÁSTICA", 1993, DURACIÓN 3'. 31
- IMAGEN 12.** MUAC. *INVENTARIO DE NOMINACIONES Y CONCEPTOS*, 2019. IMAGEN TOMADA DE: MUAC, *ARTE-ACCIÓN EN MÉXICO. REGISTROS Y RESIDUOS* (MÉXICO: UNAM, 2018). 32
- IMAGEN 13.** ANTONIO JUÁREZ (REGISTRO DE LAS ACCIONES). KATNIRA BELLO, *PEQUEÑA PROMESA*, CIUDAD DE MÉXICO, 2006. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: REVISTA ERRATA [BLOG] (WWW.REVISTAERRATA.GOV.CO). 37
- IMAGEN 14.** AUTOR DESCONOCIDO. VÍCTOR SULSER, *PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA*, MÉXICO, 2006-2012. ACCIÓN EN LA QUE EL ARTISTA SE AUTOPROCLAMA PRESIDENTE DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS DURANTE SEIS AÑOS. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: M33 [BLOG] (WWW.MISANTLA33.BLOGSPOT.COM), 37
- IMAGEN 15.** CAPTURA DE VÍDEO DE LA OBRA. MANUEL SOLANO, *EL CUERPO PERDIDO*, 2014. EL VÍDEO YA NO ESTÁ DISPONIBLE PARA SU REPRODUCCIÓN LIBRE EN INTERNET, NO OBSTANTE, SE OBTUVO EL PERMISO DE LA ARTISTA PARA REPRODUCIR IMÁGENES DE LA OBRA EN ESTE TRABAJO (COMUNICACIÓN ELECTRÓNICA, ENERO 2023). ESTA IMAGEN NO PUEDE SER REPRODUCIDA FUERA DE ÉSTA TESIS. 38
- IMAGEN 16.** @KEROZKEROZ (REGISTRO DE LAS ACCIONES). LECHEDEVIRGEN TRIMEGISTO (FELIPE OSORNIO), *ADIÓS AL CLÓSET*, GALERÍA CROMÁTICA, CIUDAD DE MÉXICO, 2022. FOTOGRAFÍA TOMADA DEL SITIO WEB DE LX ARTISTA (WWW.LECHEDEVIRGEN.COM). 38
- IMAGEN 17.** VÍDEO EN EL CANAL DE YOUTUBE DE LA ARTISTA (@DANIELADELATORRE1815), DANIELA DE LA TORRE, *EVERIBADI LOVES DANI*, CIUDAD DE MÉXICO, 2017, DURACIÓN 19'52". 39
- IMAGEN 18.** GRACIELA LÓPEZ (ARRIBA) Y CLAUDIO CRUZ (ABAJO) (REGISTRO DE LAS ACCIONES), LAS TESIS, *UN VIOLADOR EN TU CAMINO*. ACCIÓN REALIZADA POR MUJERES Y COLECTIVAS FEMINISTAS EN EL ZÓCALO DE LA CIUDAD DE MÉXICO, 29 DE NOVIEMBRE DE 2019. FOTOGRAFÍAS TOMADAS DE EME EQUIS Y LA VANGUARDIA (VERSIONES ONLINE: WWW.M-X.COM.MX Y WWW.LAVANGUARDIA.COM). 40
- IMAGEN 19.** RODRIGO LÓPEZ (REGISTRO DE LAS ACCIONES). FALCONERIS MARIMÓN, *PLANEACIÓN DE LO INCONTROLABLE*, PERFORMANCE-INSTALACIÓN, DEL 24 AL 30 DE NOVIEMBRE DE 2021, GALERÍA RAB 63, CIUDAD DE MÉXICO. FOTOGRAFÍAS CORTESÍA DEL ARTISTA. 47
- IMAGEN 20.** DIEGO GARCÍA SOTOMORO (REGISTRO FOTOGRÁFICO). PORTAFOLIO SAMSONITE NEGRO CON 63 PEINES DE PLÁSTICO, USADOS PARA LA ACCIÓN *VENTA DE PEINES*, 1993, DEL ARTISTA MELQUIADES HERRERA. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: MUAC, *REPORTAJE PLÁSTICO DE UN TEOREMA CULTURAL* (MÉXICO: UNAM, 2018). 50
- IMAGEN 21.** ROCÍO BOLIVER "LA CONGELADA DE UVA", *POCOS MOCOS*, HACÍA 1999. TELAS Y COTONETES CON SECRECIONES HUMANAS. FONDO ROCÍO BOLIVER "LA CONGELADA DE UVA", CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ARKHEIA, MUAC (DIGAV-UNAM). FOTOGRAFÍAS TOMADAS DE: EUGENIA MACÍAS Y CRISTINA REYES, "BIOLOGICAL MATERIAL INDETERMINACY REBUKES THE SOCIAL AND THE ARTISTIC: CASES FROM THE DOCUMENTARY ARCHIVES OF THE ARKHEIA DOCUMENTATION CENTER, MEXICO" EN *LIVING MATTER. THE PRESERVATION OF BIOLOGICAL MATERIALS IN*

- CONTEMPORARY ART*, RACHEL RIVENC Y KENDRA ROTH, EDS. (LOS ANGELES: THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE, 2022). 50
- IMAGEN 22.** MARIS BUSTAMANTE, *EL PENE COMO INSTRUMENTO DE TRABAJO (PARA QUITARLE A FREUD LO MACHO)*, 1982. MÁSCARA, IMPRESIÓN EN CARTÓN. FONDO NO-GRUPO, CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ARKHEIA MUAC (DIGAV-UNAM). 52
- IMAGEN 23.** FEDERICO GAMA (REGISTRO DE LAS ACCIONES). LORENA WOLFFER, *14 DE FEBRERO*, 2008, CIUDAD DE MÉXICO. ACCIÓN BASADA EN REPARTIR A TRANSEÚNTES EN CRUCEROS DE LA CIUDAD, CHOCOLATES CON DESCRIPCIONES ALUSIVAS AL CASO DE VIOLENCIA Y EXPLOTACIÓN LABORAL DE "FABIANA", QUIEN ERA OBLIGADA A SALIR A LA CALLE, CON SUS CUATRO HIJOS, A VENDER DULCES. SI REGRESABAN SIN HABERLOS VENDIDO TODOS, LOS CINCO ERAN RECIBIDOS CON GOLPES. FOTOGRAFÍA TOMADA DEL SITIO DE LA ARTISTA (WWW.LORENAWOLFFER.NET). 55
- IMAGEN 24.** EN EL CONTEXTO MEXICANO, LA PRESENCIA DE VARIANTES DE LA MISMA OBRA PODRÍA EJEMPLIFICARSE A PARTIR DE *RECETA DEL GRUPO POLVO DE GALLINA NEGRA PARA HACERLE EL MAL DE OJO A LOS VIOLADORES O EL RESPETO AL DERECHO DEL CUERPO AJENO ES LA PAZ*, DE MARIS BUSTAMANTE Y MÓNICA MAYER EN "POLVO DE GALLINA NEGRA", 1983, OBRA EN LA QUE LOS REMANENTES SE DIVERSIFICAN Y CONSTAN TANTO DE UN INSTRUCTIVO DE LA OBRA A MANERA DE RECETA (IZQUIERDA), Y DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA (DERECHA). IMÁGENES TOMADAS DE: PINTO MI RAYA [BLOG] (WWW.PREGUNTE.PINTOMIRAYA.COM). 58
- IMAGEN 25.** FREIJO GALLERY (REGISTRO DE LAS ACCIONES). FELIPE EHRENBURG, *EL ARTE ES SOLO UNA EXCUSA*, INTERPRETACIÓN DE 2015. FOTOGRAFÍA TOMADA DEL SITIO DE FREIJO GALLERY (WWW.GALERIAFREIJO.COM). 67
- IMAGEN 26.** AUTOR DESCONOCIDO. GUILLERMO GÓMEZ PEÑA, *WARRIOR FOR GRINGOSTROIKA*, 1992. FOTOGRAFÍA DEL ARCHIVO DE LA POCHA NOSTRA. TOMADA DE UNITED STATES ARTISTS [SITIO DE LA ORGANIZACIÓN], (WWW.UNITEDSTATESARTISTS.ORG). 74
- IMAGEN 27.** AUTOR DESCONOCIDO (REGISTRO FOTOGRÁFICO). MARIS BUSTAMANTE, *EL PENE COMO INSTRUMENTO DE TRABAJO (PARA QUITARLE A FREUD LO MACHO)*, 1982, CIUDAD DE MÉXICO, FONDO NO-GRUPO, CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ARKHEIA, MUAC (UNAM-DIGAV). FOTOGRAFÍA TOMADA DE *POST NOTES ON ART IN A GLOBAL CONTEXT* [RECURSO ELECTRÓNICO] (WWW.POST.MOMA.ORG). 75
- IMAGEN 28.** ARRIBA: PAOLA VIVAS, MYKO ZAVA (REGISTRO DE LAS ACCIONES). BÁRBARA SÁNCHEZ-KANE, EN COLABORACIÓN CON MORENA VALDÉS Y PEPE ROMERO, *MACHO SENTIMENTAL VOL. II*, PALAIS DE TOKYO, FRANCIA, 2019. FOTOGRAFÍA TOMADA DEL SITIO WEB DE LA ARTISTA (WWW.SANCHEZ-KANE.COM). 79
- IMAGEN 29.** AUTOR DESCONOCIDO. MÓNICA MAYER, *SI TIENE DUDAS... PREGUNTE*, IV ENCUENTRO DE ARTE CORPORAL, VENEZUELA, 2008. FOTOGRAFÍA TOMADA DE: PINTO MI RAYA [BLOG] (WWW.PREGUNTE.PINTOMIRAYA.COM). 82
- IMAGEN 30.** ESQUEMA DEL DECISION-MAKING MODEL FOR CONTEMPORARY ART CONSERVATION AND PRESENTATION. TRADUCIDO AL ESPAÑOL POR EL AUTOR CON EL FIN DE FACILITAR SU LECTURA. 84

- IMAGEN 31.** REGISTRO EN VIDEO DEL LIVE DE INSTAGRAM, EN EL CANAL DE YOUTUBE DE OBRAS DE ARTE COMENTADAS. SANTIAGO MUEDANO, *AGARRADA DE CARA MASIVA*, 2020, DURACIÓN DEL REGISTRO 1'10". 88
- IMAGEN 32.** MÓNICA MAYER, *EL RECORRIDO DE MARÍA*, CRÓNICA SOBRE UNA INTERVENCIÓN DEL ARCHIVO PINTO MI RAYA Y ACTUALIZACIÓN DE SU PIEZA *LO NORMAL* (1978), ENTRADA EN EL BLOG *SI TIENE DUDAS... PREGUNTE*, 28 DE ENERO DE 2017. 91
- IMAGEN 34.** MÓNICA MAYER, *MI REGALO*, CRÓNICA DE LA ORGANIZACIÓN DE SU REUNIÓN *EL DESCUARTIZADERO* CON MOTIVO DE LA MUESTRA *SI TIENE DUDAS... PREGUNTE. UNA EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA DE MÓNICA MAYER* EN EL MUAC EN 2016, ENTRADA EN EL BLOG *SI TIENE DUDAS... PREGUNTE*, 06 DE JUNIO DE 2017. EN LA CHARLA SE HABLÓ DE FORMA MULTIDISCIPLINAR SOBRE PROCESOS DE DOCUMENTACIÓN/REACTIVACIÓN DEL ARTE EFÍMERO Y LAS IMPLICACIONES DE PRESENTAR ARTE POLÍTICO AL INTERIOR DE UN MUSEO. 92
- IMAGEN 33.** REGISTRO EN VIDEO (EDITADO), EN EL CANAL DE YOUTUBE DE PERISCOPIO MUAC. GUILLERMO SANTAMARINA, *FREI VON JEDEM SCHADEN!*, ACTIVACIÓN DE LA ACCIÓN PARA LA MUESTRA *PULSO ALTERADO, INTENSIDADES DE LA COLECCIÓN DEL MUAC Y SUS COLECCIONES ASOCIADAS*, 2013. DURACIÓN DEL REGISTRO: 6'2" (DURACIÓN TOTAL DEL VÍDEO: 6'22") 92
- IMAGEN 35.** *IZQUIERDA*. AUTOR DESCONOCIDO. LYRIC VIDEO (REMANENTE DE LAS ACCIONES) EN *TODOMAL* (SITIO WEB). SANTIAGO MUEDANO, *KARAOKE HEXADECIMAL*, 2019-2020. DURACIÓN: 6'34". 93
- IMAGEN 36.** AUTOR DESCONOCIDO (REGISTRO DE LAS ACCIONES). DANIELA DE LA TORRE. *UN CONO QUE BAILA (Y TAL VEZ DEMOCRATIZA EL ARTE)*, 2017, CIUDAD DE MÉXICO. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE LA ARTISTA. 95
- IMAGEN 37.** RAFAEL ORTEGA (REGISTRO DE LAS ACCIONES). FRANCIS ALÿS, *RE-ENACTMENT*, CIUDAD DE MÉXICO, 2000. VÍDEO TOMADO DEL SITIO WEB DEL ARTISTA (WWW.FRANCISALYS.COM). DURACIÓN: 6'23". 107
- IMAGEN 38.** AUTOR DESCONOCIDO (REGISTRO DE LAS ACCIONES). LUIS FELIPE ORTEGA Y DANIEL GUZMÁN, *REMAKE*, 1994. VÍDEO TOMADO DEL SITIO DE LUIS FELIPE ORTEGA (WWW.LUISPEFELIPEORTEGA.COM). DURACIÓN: 10'. 108
- IMAGEN 39.** INVENTARIO DE NOMINACIONES Y CONCEPTOS ITERANTES DEL ARTE PERFORMÁTICO (ELABORACIÓN DEL AUTOR). 106
- IMAGEN 40.** RODRIGO JARDÓN (REGISTRO DE LAS ACCIONES). LECHEDEVIRGEN TRIMEGISTO, *EXORCISMOS NEGROS PARA TIEMPOS BLANCOS*, CASA VIVA, 2020. FOTOGRAFÍA TOMADA DEL SITIO WEB DE LX ARTISTA (WWW.LECHEDEVIRGEN.COM). 109
- IMAGEN 41.** AUTOR DESCONOCIDO (REGISTRO DE LAS ACCIONES). GRUPO SUMA (ARMANDINA LOZANO, ERNESTO MOLINA, GABRIEL MACOTELA, JAIME RODRÍGUEZ, JESUS REYES, OLIVERIO HINOJOSA, PALOMA DÍAZ, RENÉ FREIRE, RICARDO ROCHA, SANTIAGO REBOLLEDO), *TANIA LA DESAPARECIDA*, AVENIDA DE LOS INSURGENTES Y CALLE NIZA, DISTRITO FEDERAL, MÉXICO, 1978. FOTOGRAFÍA TOMADA DE *LA ERA DE LA DISCREPANCIA*, OLIVIER DEBROISE (ED.) (CIUDAD DE MÉXICO: MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE, 2007). 111

IMAGEN 42. VIDEO EN CANAL DE VIMEO DE GALERÍA LABOR (DESCRIPCIÓN DE LAS ACCIONES). ANTONIO VEGA MACOTELA, <i>TIME DIVISA</i> , 2005-2010.	112
IMAGEN 43. LUZ PARPADEANTE [GIF]. TOMADO DEL SITIO WEB GIPHY [RECURSO ELECTRÓNICO] (WWW.GIPHY.COM).	112
IMAGEN 44. EKA RÍOS (REGISTRO DE LAS ACCIONES). KARLA REBOLLEDO, <i>EL SUEÑO ES NEGRO COMO LA MUERTE</i> , PINACOTECA DIEGO RIVERA, XALAPA, VERACRUZ, MÉXICO, 2020, EN EL MARCO DE LA V BIENAL DE ARTE DE VERACRUZ. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE LA ARTISTA.	118
IMAGEN 45. AUTOR DESCONOCIDO (REGISTRO DE LAS ACCIONES). KATNIRA BELLO, <i>TRÁNSITOS (JUEGOS PARA PLAZAS CON TRAZOS)</i> , QUERÉTARO. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE LA ARTISTA.	121
IMAGEN 46. VIDEO EN EL CANAL DE YOUTUBE DE ERIKA BÜLLE (@ERIKABULLE3003). SEMEFO (ARTURO ANGULO GALLARDO, JUAN LUIS GARCÍA ZAVALA, TERESA MARGOLLES Y CARLOS LÓPEZ), <i>EL CANTO DEL CHIVO</i> , SÓTANO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNAM, 1993. DURACIÓN: 4"59'.	123
IMAGEN 47. ARNALDO COEN PINTANDO EL CUERPO DE UNA BAILARINA DURANTE LA PUESTA DE <i>PROMETEO ESPECTÁCULO POP</i> , EN EL PALACIO DE LAS BELLAS ARTES EN 1971.	126

Tabla de Ilustraciones

ILUSTRACIÓN 1. ESQUEMA GENERAL DE LA ESTRUCTURA DE LAS NOTAS DE PIE DE ESTE TRABAJO. BASADO EN LA PROPUESTA DEL EQUIPO CURATORIAL DE LA EXPOSICIÓN ARTE-ACCIÓN EN MÉXICO: REGISTROS Y RESIDUOS, DEL MUAC-UNAM (2019).	4
ILUSTRACIÓN 2. ESQUEMA DE LOS MATERIALES INTEGRADOS DENTRO DEL CONCEPTO DE "REMANENTES" (ELABORACIÓN DEL AUTOR).	46
ILUSTRACIÓN 3. SECUENCIA PARA EJEMPLIFICAR DE MANERA VISUAL COMO LOS REMANENTES PUEDEN SER DOCUMENTOS A PARTIR DE SU RELACIÓN CON INFORMACIÓN DE SU CONTEXTO (ELABORACIÓN DEL AUTOR).	76
ILUSTRACIÓN 4. ESTRUCTURA DE LA SECUENCIA DEL DESARROLLO DE LAS ENTREVISTAS (ESQUEMA ELABORADO POR EL AUTOR).	129
ILUSTRACIÓN 5. TABLA COMPARATIVA DE ESTRATEGIAS PARA LA CONSERVACIÓN DE LAS ARTES PERFORMÁTICAS EN MÉXICO.	158

Anexos: Entrevistas

Las entrevistas que a continuación se transcriben, fueron hechas íntegramente con el propósito de recopilar información para este trabajo. En este sentido, el diseño de las mismas fue realizado en función a obtener información que permitiera generar una muestra con la cual definir, así fuera desde una aproximación, un panorama de la situación del arte performático en México, que considere opiniones diversas, de personas involucradas al tema desde el desarrollo de la práctica artística hasta la investigación.

Entrevista a Mónica Mayer (1954). Artista y activista mexicana referente de la escena del arte conceptual, considerada pionera del arte feminista en México.

Entrevista realizada el 12 de diciembre de 2022

Entrevista a la artista Mónica Mayer, artista multidisciplinaria, referente del arte conceptual y pionera del arte feminista en México, sobre su obra de performance, el panorama de esta práctica en el país y las posibilidades de su conservación.

Medio de elaboración: Conversación por videoconferencia en Zoom.

Fecha: 12 de diciembre de 2022.

Personas participantes: Mónica Mayer, Ana Lizeth Mata Delgado y Juan Gerardo Ugalde Salinas.

Clave:

MM: Mónica Mayer

LM: Ana Lizeth Mata Delgado

JG: Juan Gerardo Ugalde Salinas

[...]: Omisión de información (porque es no está relacionada para los fines del trabajo)

JG: Es 12 de diciembre [de 2022] y estamos entrevistando a Mónica Mayer, que es uno de los referentes dentro de la escena performancera en México. El motivo de la entrevista tiene que ver con la investigación para la tesis de conservación de performance.

Una de las primeras cosas que quería preguntarte es: A partir de tu experiencia ¿Cómo defines la performance?

MM: [Sonrisa] Primero, mi sonrisa es porque pusiste la fecha y de que se trataba, y eso es lo primero que nos hace falta muchas veces en cuestión de performance, porque no pusimos ni la fecha, ni cuándo fue, ni con quién estamos uno hablando, y cincuenta años después ya no te acuerdas de que se trató el asunto. Entonces yo creo que ese es un primer muy buen paso de cualquier cosa.

Yo ni siquiera hablaría ya de performance porque, por ejemplo, lo que yo hago a estas alturas es más como practica social, que es echar a andar procesos que también son muy difíciles de... documentar, porque no nada más es una representación de algún tipo, en vivo, sino que a veces ni siquiera tienes que estar en vivo y a veces tiene que ver con procesos que se dan a lo largo del tiempo y es muy difícil documentar ese tipo de cosas, ¿no?

Pero, en general, este tipo de arte, que es efímero, que entrarían por ahí el performance, la instalación y las cosas que se mezclan, porque a veces una pieza tiene que ver con video, tiene que ver con no sé qué... Es muy complejo entender qué en sí es la pieza o cómo funciona o una pieza mía como *El tendadero*, que la hago yo, pero la han hecho otras personas y entonces se vuelve muy complicado. Pero yo lo definiría, un poco, en dos maneras, que es como yo defino el performance generalmente, que es cómo lo mismo que hacen los niños de como 4, 5 o 6 años, este jugar con una seriedad con la que juegan, que es una manera de aprender y entonces a partir del cuerpo, a partir de lo que están experimentado, hasta puedes ver a un niño o una niña tres horas debajo de una mesa. Y yo lo que veo ahí son performancers en ciernes ¿no?

Entonces, hay una necesidad de un proceso de aprendizaje, que no tiene que ver nada más con las técnicas clásicas del arte, sino que tiene que ver ya con salirse ya de las telas, y la vida es tu tela, la vida en donde haces y desarrollas proyectos.

Me gusta también la definición de Esther Ferrer, que tiene que ver con tiempo, espacio y presencia, aunque hay performances en lo que no tiene que haber presencia [...]. Pero me gusta porque ya de entrada abre, entonces es muy difícil. Creo que son las formas de ir experimentando con el arte cuando dejó de estar ceñida a pintura, escultura, grabado, etcétera... y ya se fue por todos lados. Y en ese mismo sentido, es difícil saber, porque el chiste es que no se sepa, el chiste es que se vaya ampliando, entonces está muy divertido para quienes nos dedicamos al arte, es un poco más difícil para quienes escriben ya de arte y para quienes están en la restauración es un dolor de cabeza espantoso.

JG: Es un tema apasionante ciertamente y creo que esto que dices, de que muchas veces las disciplinas o los medios se mezclan es algo que durante la investigación cuando comencé a aproximarme más a performance... en México se nota muchísimo más que en otras porque no es algo necesariamente corporal y no necesariamente el artista es el eje de la pieza, ¿no? Como tú lo dices, los tendaderos, o a veces las dinámicas con las personas son mucho más presentes y terminan cobrando muchísima más relevancia que lo que está haciendo el artista. Y justo de repente dicen, en qué momento deja de ser performance, en qué momento es performance, en qué momento se vuelve una instalación, y en qué momento se vuelve una foto, o un video, o un fotoperformance, o un videoperformance... hay demasiados términos en juego. Y ahorita que tú decías que lo que haces ya no sientes que sea tanto performance, sino que más una serie de procesos, ¿En qué momento sentiste que pasaste de la performance a estos procesos?

MM: Pues yo creo que desde un principio porque a mí me tocó estudiar en el *Women's Building*(WB) en Los Angeles, que es la escuela de arte feminista con Susan Lacey, que es como la mami de la practica social. Entonces, había una idea muy clara, de decir "el arte tiene que ser lo que nosotras como artistas feministas

necesitamos que sea, no tiene que ser lo que nos han dicho siempre”, y entonces me acuerdo participar con ella en un proyecto que se llamó *Making it safe*, que la contrataban en una colonia que se llama *Ocean Park* para, a través del arte, disminuir la violencia hacia las mujeres. Hoy ese tipo de cosas están hasta en las políticas culturales; en ese momento, ni siquiera estaban contempladas y entonces fue sentarnos a ver... ¿Cómo le haces? Pos’ vamos a hacer una exposición en los aparadores de la calle principal, y vamos a dar clases de defensa personal para viejitas, en el asilo de ancianos, y vamos a hacer el tendedero, y vamos a hacer la manifestación protesta para tomar el parque en la noche, todas vestidas de blanco y negro, y vamos a... Siempre hay una cosa artística y un interés artístico, pero ya las formas de hacerlo... y una lectura de poesía, y una presentación ante prensa... ya se convierte en una estrategia de cómo afectas a la sociedad para que se convierta en lo que tú quieres que sea, y luego ¿Cómo documentas?, ¿Cómo chingados documentas eso? y ¿Qué es lo que conservas?, ¿Qué es lo que permite que realmente se entienda qué es lo que fue el proceso?

Entonces, yo creo que ps’ desde entonces a mí me empezó a interesar...

“Vamos a sacar el carro alegórico y el borrego desollado con pornografía a la calle y que en la manifestación todas griten [alarido]...” pero eso sí es muy acotado, eso sí es un performance en un tiempo y un espacio, esta cosa era ya otra cosa.

Entonces, yo empiezo a hacer proyectos como traducciones, que el proyecto constó en traer a tres de mis compañeras del WB a México, a dar talleres y conferencias y regresar a conocer las artistas mexicanas y llevar el trabajo de regreso, entonces pues la pieza no es gestión de una conferencia, la pieza es establecer un puente entre dos países y ver hasta dónde llega. Ese puente, por ejemplo, no se ha podido hacer de regreso, porque cuando lo he tratado de hacer, que llevas a las mexicanas a dar talleres, te dicen “Pues chance con las artistas chicanas”, así como que las blancas quién sabe si tengan mucho interés en el arte de... Entonces, mi objetivo es como romper eso, romper ese tipo de cuestiones. Esa, por ejemplo, es una pieza que presentamos en el MUAC en mi exposición y es imposible sacarla del archivo, es muy difícil, bueno presentamos las diapositivas, volvimos a leer el texto, porque se dio la conferencia en Estados Unidos, porque tengo yo el guion y tengo las diapositivas. Se leyó en español, se presentó, se sacan los documentos... y a la fecha no entiendo cómo puedes presentarlo, porque es meramente una experiencia. Es una experiencia, y pa’ saber los efectos que tuvo, y pa’ saber qué pasó, pues acaba siendo más fácil para mí como en muchas cosas hoy en lo que estoy trabajando hoy en día, como intervenirlos con historia oral y narrar lo que pasó. Y entonces una forma de documentación muy importante del performance, ya convertido en narrar, en narrar lo que pasó... la foto, el video, no sé qué... sino el contar esta experiencia; que incluso Víctor [Lerma] y yo tomamos clases como cuentacuentos porque concordábamos que era una manera análoga de documentar performance. Entonces, nuestro performance era contar cuentos sobre performances de otras personas, como tratando de encontrar, desde la forma, una forma de documentarlo, y entonces como restauradores ¿Qué guardan? ¿Lo que se documentó? ¿La foto de lo que fue? Esta muy difícil.

LMD: Perdóname que me meta fuera del guion, pero, ahorita que estás diciendo eso quería agregar una pregunta: En la práctica, que están haciendo una narrativa, se pusieron como cuentacuentos; o sea, eso es un problema para nosotros, y no quiero que todo sea como que se complejiza o sea problemático, pero en esta cuestión de tu documentación, estoy hablando del archivo, tienes, me imagino que en termino de formatos, debes tener notas escritas, grabaciones, cassettes, o sea, muchos formatos. Cuál fue como... en este caso que estás hablando de análogo, que lo narraron y todo, ¿Cuál fue la mejor alternativa o el mejor soporte o formato para poder registrarlo? Que tú consideres que ha sido en esta pieza o en otra.

MM: La mejor manera de registrarlo ha sido en una pieza que se llama *Abrazos*, que hicimos Víctor y yo que íbamos a ir al festival de Rumania, y no conocíamos nada de Rumania, y en Israel... ¿Y qué haces como performance cuando has trabajado aquí con tu comunidad y vas a otra que no conoces? Entonces, le dijimos a los cuates de Facebook que nos regalaran una historia y un abrazo, y entonces, ese abrazo lo fuimos a dar allá. Entonces, uno narraba la historia y el otro daba el abrazo. Entonces, bueno, ahí la pieza incluye Facebook y este trabajo aquí incluye esto, incluye las respuestas y las fotos de lo de allá.

Y cuando estuvo en el MUAC fue muy interesante porque teníamos unos gafetes que tenían que ver con otro performance que hicimos en Pinto Mi Raya [PMR], y yo había pensado para la inauguración que algunas personas trajeran el gafete y le pidieran al público que si les daban un abrazo... rechazo total del público, rechazo total.

LMD: ¿Cómo crees?

MM: Pues sí, estas en México, y alguien se te acerca a media exposición, y te dice "Te quiero dar un abrazo", es un poco como cuando estás en la calle y le dicen "Le doy un abrazo", entonces no se pudo.

Pero con los chavos y chavas de los Enlaces, fueron desarrollando una actividad en la cual el público se ponía en círculo, quienes querían participar, lo cual era muy importante porque no puedes, y menos en una exposición feminista, no puedes andar dándole abrazos a la gente si no tienes su autorización. Entonces los ponían en círculo con un gafete, una persona entraba al círculo al centro, leía un abrazo, y se lo daba alguien y entonces esa persona pasaba al centro y se lo daba a alguien más. Entonces a todo mundo le tocaba dar y recibir un abrazo, y en ese momento se entendía perfecto de qué se trataba la pieza. Al tiro por viaje alguien lloraba, al tiro por viaje la gente se conmovía y decían "Queremos... ¿Puedo contar mi abrazo también?" Entonces fue bien interesante, también porque la mejor manera de documentarlo y transmitirlo era haciéndolo, evidentemente no puedes hacer eso con todas las piezas, pero esa funcionó muy bien, y entonces la gente... En una exposición que sacas archivo de performance, en una exposición y que na' más estén viendo papelitos, o sea es rete aburrido.

Con Karen [Cordero] hicimos varias propuestas de qué se podía hacer, por ejemplo, la de *Archiva*: hicimos una carpeta que tiene setenta y tantas fichas de mujeres artistas, *Obras maestras del arte feminista en México*, es una carpetita ahí, y ella lo que hicimos fue una *editadona* de mujeres artistas, nos unimos a un movimiento muy grande internacional de que en marzo nos juntamos a subir información de mujeres

artistas a Wikipedia, y lo hemos seguido haciendo muchos años, entonces es una forma análoga de haber documentado eso. Pero, por ejemplo, esa pieza la acaban de rehacer en Chile con artistas feministas, *Obras maestras del arte feminista en Chile*, entonces ellas rehacen la pieza como quieren. Entonces va variando, pero en una exposición es muy difícil cómo presentas las cosas y que funcionen.

Otro problema, te digo que este es mi tema favorito, ahí me callan cuando quieren otra pregunta, es por ejemplo el *El tendadero*. *El tendadero* lo he donado a muchos museos y entonces no es una pieza que yo venda porque ni modo de andar lucrando con el dolor ajeno, pero si he tenido mucho interés en donarla y ahí con quien yo he aprendido mucho es con Jo Ana Morfin, que pues ya hace años está trabajando estas temáticas, he trabajado mucho con ella, he aprendido mucho de ella, y entonces bueno cuando la dono, en cada lugar dejo las instrucciones y el tratamiento, dejo documentación que tiene que presentarse, cómo tiene que presentarse, qué pueden hacer, qué no pueden hacer, y es muy divertido que los meto en apuros, a cada pinche museo que lo he donado los meto en apuros. Porque, por ejemplo, está en Estados Unidos, y me dicen “¿Y esto quién lo cuida, el archivo o la colección?”, y “Nos pusiste en las instrucciones que te diéramos copia de todo lo nuevo que saliera y cada vez que se rehace la pieza se tiene que integrar a la pieza, pero el tendadero va a estar expuesto durante un año ¿Te tenemos que mandar copia de todo lo que salga durante un año?” O en el MUAC, que está también, que fueron cerca de 10,000 respuestas, la llevaron ahora a Querétaro, se la van a llevar a España... entonces de repente hubo 10,000 respuestas y aquí na’mas caben como 700...

Entonces, la primera vez en Querétaro, yo estaba de “Pues cómo le hacemos, ¿verdad? Pues escojan 2,000 y que ellas solucionen las que más le gustan, pero entonces eran cuatro preguntas, no sé si fueron las preguntas adecuadas, cosas que ni siquiera había yo contemplado, instrucciones ni siquiera de cómo la montas, entonces ahora que se va a presentar en España voy a ir a checar todas, hacer una selección pues, si pueden poner 600, ponen éstas, si pueden poner 1200, ponen éstas; entonces son cosas que van saliendo a partir de la práctica. Hay quienes pueden hacer el performance y pueden hacer nuevas preguntas y quienes no lo pueden hacer a menos que yo dé un taller. Según como me sienta yo con el museo va lo que permito hacer y no. Está muy complicado. Los museos no saben qué hacer con esto. Te digo, en el MUAC, fue una discusión, no querían *El tendadero* porque son papelitos nada más ¿Qué haces con eso, ¿no? ¿Eso es arte o no es arte? ¿El arte son los papelitos? ¡Pues no!

JG: Claro, no, el proceso...

MM: ¿Y eso cómo lo documentas?

LMD: Y también, si lo quieres guardar ¿cómo lo guardas? O sea, no cómo lo guardas, eso es relativamente sencillo, pero cómo haces esa discriminación de cuáles sí, cuáles no, y cuáles van a perdurar de aquí a 50 o 100 años, o ninguno. O solo va a quedar la instrucción y el manual de montaje. Esta súper interesante [...] Porque también somos finitos en algún punto, y es como ¿Qué se queda a la posteridad? Y los museos, también, abrir esa mente para darse cuenta que no solamente es el almacenaje por el almacenaje y también como discriminas cuales sí, cuáles no. Súper interesante Mónica, gracias.

MM: Porque además ¿Qué haces? ¡Va creciendo, es una pinche pieza que va creciendo! No para.

¡Es que yo estoy feliz! Meterte a cuestionar el sistema de los museos...

LMD: Pero es fantástico porque si tú te vas a la parte muy burocrática y administrativa de "Tienes una ficha, perfecto ¿Cuántos elementos? 150, pero son 600, pero son 1000" ¿Cómo vas actualizando eso? ¿O no, ya ni lo actualizas?, dices "¿Será infinito?". Está increíble.

MM: Hubieran visto en la exposición de repente era "Bueno, presento *Traducciones* [un diálogo internacional de mujeres artistas]" y es una pieza, pero no, tienes que poner cada pinche fotocopia, cada papelito, cada cosa, y no darle un valor general sino darle valor a cada cosa. Y con *El tendadero*, en determinado momento pusimos las 5000 respuestas, que habíamos tenido como 800 na'más, pusimos todas para que creciera el tendadero, y el pobre custodio se me quedo viendo con cara de "¿Y tengo que contarlas todas a la hora que cerremos?" Tenían que contar todo, porque tenían que checar que la pieza estuviera completa. Y se robaron una...

[risas]

Pero es muy interesante en ese sentido, de qué se trata un museo.

JG: A parte creo que todo lo que estás diciendo, nos hace muchísimo sentido, que Liz ha estado viendo en el texto que estoy preparando. Justo este problema de cuál es la forma más amable de mostrar una performance que ya pasó, ¿no? Porque ha habido ocasiones en que he visto exposiciones documentales de performance y son interesantes, pero son cansadas. Acabas exhausto de ver tanta foto, tanto documento [...], y no está esta relación tan rica que tiene el performance, que es a partir de la experiencia, y está este asunto de qué pasa cuando se inserta a un museo, qué pasa cuando entra a un archivo... creo que acabas de tocar temas súper importantes para este trabajo y en general para la conservación de performance.

Algo que también vale la pena preguntarte es ¿Por qué?, de todos los medios, ¿qué te llevo a que tu práctica se fundamentara en performance o procesos?

MM: Ps' yo creo que tenía que ver con la época, que empezaba esa posibilidad, me entusiasmaba esa posibilidad, me interesa la parte de lo político en el arte. Entonces era también un cuestionamiento político. Ya, así contando las intimidades, soy re mala dibujante, pero soy re buena para organizar y para hacer estas cosas y para entenderlo, es una discusión que me apasiona, la parte física del trabajo artístico de pintar, pues me da alegría el aguarrás, y métete al taller de grabado y el ácido huele rete feo. Entonces para mí el arte conceptual desde mi propio cuerpo funcionaba muy bien hasta lo que me interesaba en cuestionar.

Mucho del arte feminista, por lo menos el que me ha tocado vivir, ha cuestionado los cánones del arte, y entonces al ir cuestionando se fue hacia otras cosas completamente, ni siquiera a jugar a las reglas de los cánones tradicionales del arte. Entonces, para que vamos a competir con una historia que lleva cuantos miles de años de la pintura, si realmente podemos empezar a trabajar. Y performance es un tipo de trabajo en el cual no te pueden borrar como artista, con los cuadros, sí, con los dibujos, sí, con el performance, ahí

con tu género, con tu peso, con tu edad, con tu presencia, no. Que, en algunos performances, en algunos no necesariamente, entonces eso se me hace muy divertido.

Ahora, también las herramientas que va teniendo uno a disposición, como las que hago a través de Facebook o Instagram, que tienen que ver con la tecnología. No sé si conocen una pieza mía que se llama *Soy tan pero tan vieja*, que voy poniendo textos en las redes y demás, pues ¿eso qué es? Quizá si se pueda documentar, quizá se pueda documentar lo que yo puse, pero para mí lo divertido es el diálogo que se arma con el performance, y es muy complejo, pero es lo que tenemos a la disposición y es con lo que hay que jugar, porque se presenta la oportunidad, y yo creo que parte del arte es investigar nuevas tecnologías, nuevas técnicas. Ahí ves a Siqueiros trabajando, inventando pinturas, y se le caía todo, eso es como típico del arte, este gusto y necesidad de experimentar con lo que tienes enfrente de ti, sea lo que sea.

JG: ¿Cómo ha sido tu relación como performer con otros performers en el país?

MM: Es curiosa la relación que yo he tenido porque además empecé a escribir en *El Periódico* en 1989, y pues básicamente fui de las personas que más documentó performance en crónica, porque no son críticas lo que yo hacía, eran crónicas. Entonces de repente, ha sido desde ahí, desde ser jurado, desde participar yo, desde estar ahí. Pero, por ejemplo... años que no voy a un festival de performance, porque a mí ya ahorita no me interesan los performances de ante público, "encuérate, cuélgate de cabeza", ese tipo de cosas que es lo que pasa muchas veces. Me interesa mucho más este trabajo que se inserta en la vida, que cuestiona los sistemas, que hace otras cosas. Entonces, pues no sé cuál es mi relación. De todas maneras, son mis amigas y mis amigos, y voy siguiendo su trabajo y voy viendo quiénes lo organizan, porque me interesa desde quiénes organizan festivales, esas son cosas que me interesan mucho, ¿no? Pero a veces tengo una postura, pues crítica, ¿no? No crítica de que "cada quien haga lo que quiera" sino de más bien, mi interés anda por otros lados. Me interesan más cosas como las pintas en los monumentos y lo que significa para la cultura, y las cosas que se están haciendo, esa manifestación con glitter que fue maravillosa, me interesa el performance desde ese punto de vista, desde la transmisión de información y educación a través de rituales sociales y cómo funciona.

JG: Incluso eso puede desplegar a un lado la idea del museo. Suena a algo mucho más involucrado con la calle, con lo social, lo político, fuera de estos espacios tan estables, tan blancos, tan controlados, ¿no?

MM: Por un lado, sí, por otro lado, a mí me interesa meter todo esto al museo. Como una manera de conservarlo y una manera de estudiarlo y analizarlo y subrayar su importancia a nivel cultural. Porque si no entra a estos espacios y no se documenta así, hasta ahorita no hay una manera que se le dé una legitimidad. Yo no veo, por ejemplo, que se le esté dando una legitimidad desde la teoría feminista, y desde los movimientos feministas. Todavía consideran mucho el arte como un entretenimiento y lo que hacemos al final del encuentro. "...Y nos vamos a oír rap, o a ver una obra de teatro o a ver una exposición"; no hay ese entendimiento de la importancia que tiene algo como, *El tendadero*, que tiene algo como *Zapatos rojos*, que tiene algo como *Las Tesis*, que son macroperformances, que son como el uso del arte ya realmente en el espacio público en un movimiento que se me hace muy interesante, que es ya meterte a la cultura. Pero

los museos, y la historia, siguen siendo los únicos medios que lo documentan, que lo validan y legitiman. Por lo que yo he visto.

JG: ¿Reconoces a lo largo de tu trayectoria una forma particular de hacer performance o de experimentar y vivir el performance en el contexto mexicano? No necesariamente relacionado con territorio, sino más bien con un problema o con una forma de ser.

MM: Hay formas hasta donde yo he visto, y dependiendo de qué definición tienes de performance. Por ahí, Josefina Alcázar, escribió en algún momento de cómo se pasa de la generación que no tenía clases ni nada de performance, a la generación de los talleres y la gente que tomó talleres con la gente que empezó a hacer cosas, y empiezan a hacer festivales, entonces esta gente como Pancho López, esta gente como Celeste Flores, Felipe Reyes, en Zacatecas Adriana Isis Pérez, está Gustavo [Álvarez], el que hace lo de *Performancear o morir*, que ahora está haciendo un podcast muy interesante, ya lleva como 100 artistas; y bueno es este movimiento de hacer festivales en distintos lados.

Pero hay otros grupos completamente diferentes, yo no diría que es una cosa unificada. Yo, por ejemplo, si me dices cuales son los artistas que me interesan, generalmente si han tomado clases con José Miguel González Casanova, en sus talleres que tiene en La Esmeralda, en San Carlos, en la ENAP/FAD, ya no sé ni cómo se llaman los espacios ahora, que se llama "El semillero", tiene varios libros publicados, y es un trabajo que tiene que ver mucho más con intervención social. Entonces muchos de los y las artistas jóvenes que más me interesan ahora son quienes vienen más de esa veta que de la veta más tradicional de performance que sería la de los festivales. Veo que hay estos dos.

Hay cosas que todos compartimos, cosas como la precariedad, la violencia, mucho trabajo que tiene que ver con los distintos tipos de violencia... Creo que eso es muy evidente en la mayor parte de los trabajos, y niveles muy incipientes, y otros que llevan ya más tiempo. El otro libro que creo que hizo Josefina, no sé si con Fernando Fuentes es sobre el performance en distintas partes. Entonces era interesante porque había gente que empezó a escribir cuando se escribió ese texto. Nunca había documentado y escrito sobre performance, y sí personas que llevan muchos años. Entonces hay como estos distintos niveles en todos lados.

JG: Me llama la atención esto que dices de la violencia, porque Diana Taylor ha mencionado que justo una línea que une toda la escena de performance en el país podría ser la violencia. De una u otra forma es algo que está presente en todxs.

MM: Es que la violencia, y de la mano los que tratan de plantear cuestiones amorosas, de todas maneras, que es una respuesta a la violencia. Es que es la realidad. Es un trabajo. El trabajo artístico en general responde a su momento y a su contexto, ¿no?

JG: ¿Consideras al museo un dispositivo adecuado para conservar la performance? ¿A partir de qué sistema creerías que es mejor desempeñar esa acción?

MM: Lo que pasa es que es la única opción. Y no porque necesariamente sea la mejor, pero ¿dónde más se conservan? Digo, no es como que haya muchas otras opciones, y si te encuentras unas por ahí, compártelas por favor.

Ahora, el problema en México es que los museos no tienen un quinto partido por la mitad, entonces no hay como, incluso en algún momento hicimos un performance que le hicimos una limpia al CENIDIAP, porque no tenía nada de arte efímero. Es el Centro Nacional de Documentación e Investigación de Artes Plásticas y no tiene nada. Entonces ¿cómo le haces?, ¿cómo comienzas a cambiar eso? Y con el arte efímero, si no lo documentas, y yo pensaría que lo mejor es que se documente por todas las formas posibles. Que haya video, que se haga fotografía, que se hagan crónicas. Entre más información guardas, más fácil es tratar de transmitir la idea de lo que sucedió. Por eso está tan endemoniadamente difícil, yo no sé si haya... ¿Tú crees que haya alguna institución que lo esté haciendo bien? Porque yo veo el MUAC y veo que les cuesta trabajo una pieza como la mía de *El tendadero*, la discutieron, no la querían tener, no saben qué hacer con ella, entonces, ni el MUAC tiene muy claro todavía como hacerle. *Archiva*, la tienen en el archivo, no la tienen en la colección.

LMD: Es que esas diferencias [...]. Fíjate que recuerdo dos cosas. Uno, que en 2014 que hicimos un evento en donde los invitamos a ti y a Víctor, que justo era un encuentro enfocado a estrategias de conservación de arte contemporáneo, aquella ocasión colaboró Jumex, MUAC y la escuela [ENCRyM]... pero mi punto era, para contextualizar, tu decías, a ustedes les preocupaba, o no sé si era como tal una preocupación, que el día de mañana ustedes ya no estuvieran y qué iba a pasar con su archivo, porque pues a quién se lo heredas, porque no es nomás una caja, es muchísimos materiales. Te quiero preguntar ¿ha cambiado en algo? Uno, la perspectiva de cómo resolver toda la información que ustedes tienen en su archivo, y segundo, si los museos, más allá del MUAC o algunos otros en algunos otros estados de la república ¿Hay algún interés por adquirir obra de este tipo? Lo pregunto porque sucede mucho cuando son obras muy efímeras, o son obras con materiales complicados, como materiales orgánicos, que los museos cada vez evalúan esa posibilidad de tenerlos en sus bodegas justo por lo que implica. En el caso de ustedes no es que estés metiendo carne ni comida orgánica, pero como tú dices, esta división de "Ah, lo mando al archivo, pero no a la bodega de las piezas del museo", entonces ¿Tú has notado un cambio de 2014 para acá? O ha ido a pique, por esa cuestión de la adquisición de obras como las de ustedes.

MM: De entrada, no adquieren obras, se las tiene que donar. Entonces, por ejemplo, lo que yo estoy viendo son piezas como, en FEMSA, me dijeron que estaban interesados, pero querían la obra en que pudiera participar el público. Entonces, eso que parece muy sencillo, fue plantearnos el problema, por un lado, para otro lugar, el archivo "Mi raya" como obra, que para nosotros es obra, y no como colección hemerográfica. Qué metes y cómo lo planteas para que se entienda que eso es obra. Entonces, en eso hemos estado trabajando mucho este año. Y luego piezas como *Justicia y democracia* que también ¿Qué es? Si un museo está interesado en hacerla, ¿qué les das?, ¿las tres fotos?, ¿las carpetitas de material que se presentaron en la primera instalación?, ¿Las instrucciones, los documentos de gestión?

Entonces pues hemos estado pensándole. No tengo la menor idea. No sé, yo creo que nos vamos a quedar sin venderlas, porque estamos pensando en hacer un dossier que traiga la descripción, qué fue lo que paso, las reactivaciones que ha habido, las instrucciones, el inventario, y entonces eso es lo que vendes...

Y todavía no completo una, ya que vaya avanzando a lo mejor les pido ayuda.

LMD: Si podemos ayudar en algo, de verdad estaría increíble.

MM: [inteligible]

LMD: Fíjate que yo tuve una experiencia muy interesante, aquí los estudiantes son de último semestre [en el Seminario-Taller de Restauración de Obra Moderna y Contemporánea de la ENCRyM], casi, aprenden a hacer manuales de montaje, pensado que hablamos de performance; pero, por ejemplo, en una instalación, ¿qué va arriba?, ¿qué va abajo?, ¿con qué materiales? Pensando que en un futuro a veces el artista no puede ir, o falleció, o yo que sé. Esa es una posibilidad.

Otra es, y esa es una experiencia mía, como estudiante en el posgrado de Historia del Arte de la UNAM, fue que por ejemplo nos pidieron, no sé si recuerdas la retrospectiva que tuvieron en el MUAC de *Proceso Pentágono*. Digo, dividieron en equipos y a nosotros nos tocó la pieza de *1929 pentágono*. Y esto que dices es muy cierto, nos tocó hacer todo el manual, desde la historia del arte y la restauración, porque yo era la única restauradora, pero teníamos solo fotos, entonces era de "¿Dónde está la obra?", "Pues en el museo, en la bodega...". Pues no, nos tuvimos que ir a *Arkheia*, en donde teníamos una carpeta de fotos, en donde había fotos a color, foto en blanco y negro, y lo que hicimos también fue interesante pero también es otra lógica: entrevistar a todos los integrantes del colectivo, para que cada uno nos hiciera un mapeo de cómo iba el recorrido. La realidad es que fue material súper importante, pero no siempre tienes esa posibilidad. Si nos hubiéramos quedado solo con las fotos, hubiéramos reinterpretado erróneamente la pieza. Entonces, ese es el riesgo que corres cuando queda solamente un archivo, que es solo un documento; que está muy bien, las fotos te dan mucha información, pero son fotos bidimensionales, no tienes un mapa o un plano que te diga "el recorrido es así, son tantos metros".

La primera vez que se hizo [la reinterpretación de la pieza] fue en el auditorio, y la segunda vez que se hizo fue en el MUAC. Entonces los contextos cambian. Entonces, pensando en esa lógica, estaría interesante [la problemática planteada por Mónica]. Voy a echarle coco, porque me parece que lo que ustedes tienen es oro molido, es como en verdad, toda esa información, que no se recaba de un día para otro, que además es información que habla de una historia artística, pero coincido con lo que dices, es arte, no son necesariamente solo archivos que se van a ir a una hemeroteca o una FEM, es otra cosa, entonces hay que echarle coco.

MM: Es otra cosa, ¿no? Y es cosa de pensarle muy bien que queda, como lo dejás...

Y en esto andamos, sufriendole; de cómo se hace, de qué es importante decir, y qué es lo importa de incluir y que no.

LMD: Claro.

MM: Pero seguimos con la idea de quemar el pinche archivo...

LMD: No, no, espérate. Yo tengo una propuesta al final, pero [inteligible]

MM: Los museos de aquí, bueno el MUAC, es el único que, pues el archivo es patrimonio universitario, pero los demás no están protegidos.

LMD: No, pero espera, danos un tiempito y vemos cómo resolvemos.

JG: A parte creo que el archivo de *Pinto Mi Raya*, más allá del contenido, representa algo muy importante que es no centralizar el contenido, que es justo algo que de repente he estado viendo que ocurre mucho con los archivos de performance; no solo aquí, sino que, en la investigación estuve consultado muchos textos, y decía que todos terminan... Ya sé que es un asunto de recursos también, de tener que destinarlo a quien mejor pueda hacerse cargo del mismo, pero también veo que muchos investigadores terminan concluyendo que cuando terminas desplazando el archivo a un museo, el acceso al mismo se dificulta muchísimo, y a veces terminas teniendo que revisar las cosas de una manera más limitada.

MM: Pues sí, pero, por ejemplo, nosotros lo vemos, pensamos en venderle nuestro archivo a un lugar como el Getty o el ISLAA [Institute for Studies on Latin American Art], que está en Los Angeles, donde tienen el dinero; lo van a pagar, lo van a cuidar, lo van a difundir, lo van a digitalizar. O se lo dono al MUAC, porque no van a tener recursos para comprarlo.

Y, entonces, incluso de repente digitalizamos las 600 quincenas de lo hemerográfico, y nuestra idea era: vamos a lugares como el MUAC y les decimos "Órale, nosotros los apoyamos a ustedes, y se los donamos, y ustedes nos apoyan a nosotros con gente de servicio social, digitalizando materiales nuestros"... y la respuesta del MUAC es... y la condición [del Archivo PMR] es "Pero cambien a formatos cuando haya que cambiar de formatos, porque si no un día ya no se va a poder, eso ya no se los tengo que explicar a ustedes", y me decían "No tenemos las condiciones materiales para poder hacer eso"... Entonces dices "Bueno, ¿a quién?" ... Y que lo paguen, porque también los espacios lo quieren de a gratis, y luego no lo cuidan.

JG: Incluso yo creo que el archivo que tienen, justo como decía Liz, no es rico en un sentido hemerográfico, sino que *per se* son piezas, y el asunto sería que no cayeran necesariamente en el archivo. [...] en mi investigación me he puesto a ver cuánto performance hay en la colección, y el único performance que hay en la colección es una pieza de Guillermo Santamarina.

MM: Pues sí, porque él estaba de curador, porque eso si se queda y todas las demás cosas no se quedan. Te digo, *Archiva*, que es una pieza que, además, está ahí, está en la red, está en todo, está en el archivo, no está en la colección. A mí me gusta, a mí me divierte mucho porque es como [inteligible], nada más se lo di a Cuauhtémoc [Medina] y no tuve que pasar por una cosa burocrática, pero si el MUAC tuviera una política clara de qué es arte y qué es material de archivo, entendería que es una pieza y sería otra la relación.

JG: ¿Cómo ves la relación entre el archivo y la performance?

MM: Es el primer lugar en el que se resguarda. En ese sentido, como sí tengo pasión por el archivo, procuro, aunque no muy ordenadamente... El nuestro es un archivo silvestre de artista que está todo ahí guardado sin un orden en específico. Tendríamos que meterle mucho a eso, pues es en donde va quedando.

Entonces, son las pistas en donde podemos ir haciendo narrativas en donde poder encontrar, ahora estamos viendo estos dossiers de las piezas; estás ahí de "¿Cuándo fue la reactivación aquella en Casa del Lago?" Yo no me acuerdo la fecha, ni de qué se trató, ni cómo estuvo; entonces afortunadamente, yo he escrito mucho, entonces ese material está todo en el archivo. Pero si no, se pierde por completo, todo lo que es performance se pierde por completo. Entonces, en ese mismo sentido pues ExTeresa es invaluable, porque sí han guardado cosas, aunque con tres pesos y con muy poca metodología durante muchos años, no sé cómo estén ahora, pero había diapositivas ¡y se las prestaban al público! ¡sus diapositivas, originales! Entonces pues está, no sé, pero es lo que hay. Es importante porque es lo que hay.

Ahora, para mí lo ideal es, de piezas especialmente como esas que, teniendo la facilidad que tenemos hoy en día de reproducir, tanto fotografías digitales como en papel, bueno, pues yo le puedo dar todo un juego completo de *Justicia y democracia* a un museo, y yo me quedo con el mío. O puede estar en varios lados. *El tendadero* está en la colección en Colombia, en Estados Unidos, en Washington, en Indianápolis; está en Argentina, en Sinaloa, se presentó este año en tres lugares a la vez...

Entonces, pues eso, ¿Cómo le haces? Que quede en muchos lugares para que se pueda hacer, que, con el performance, como ya no somos setenteros, en los setentas si decían "lo haces una vez y no lo vuelves a repetir", ahora ya se puede reactivar, ahora ya entró todo el rollo de hacer la pieza, pero reactivarla, la historia oral, no na'más la historia del repertorio como dice Diana Taylor.

JG: Justo. Y acabas de hablar de reactivación y hace rato hablabas de sacar del archivo, y son justo temas que en realidad fueron lo que me llevó a mi interés del porqué no hay un trabajo de conservación sobre esto; porque como tú lo decías: es muy rico ver el performance desplegándose otra vez, y tiene otro potencial, cuando solo deja de ser un documento de algo que pasó y le das una continuidad, y lo dotas de contexto, porque aparte creo que, no toda la performance pueda ser reactivable o *reperformeable*, pero creo hay cosas que tienen mucha vigencia, como lo que hacen Las Tesis, que resonó en todo el mundo. Hasta en Marruecos performeándose lo que hicieron las tesis...

MM: Hay piezas como *Traducciones* en que creo que es más difícil. De mis piezas, de *Polvo de gallina* [Polvo de Gallina Negra, PGN], la *Receta de polvo de gallina negra*, se ha reactivado desde el performance. Lo han usado en Brasil, aquí, lo ha reactivado Leche de Virgen, y como receta misma se ha reactivado como gráfica. Varias de las piezas se han reactivado, que a mí me sorprende mucho, pero se me hace muy divertido.

Que ahora, cambian completamente en distintos contextos. Alguna vez platicaba con una mujer que se llama Lois Keiddan, que tiene en Inglaterra el lugar más importante, el archivo más importante de performance [se refiere a *Live Art Development Agency*, LADA]. Y me decía, cuando trataron de hacer la pieza de Marina Abramović, la pieza donde pone armas, ella ya no se atrevió a hacerla, porque la matan.

Entonces, cómo va cambiando en cada contexto y qué pueden reactivar y qué no, y entender que el contexto es el 90% de la obra.

JG: ¿Cómo entiendes el término de activación o reactivación? Me llama la atención porque hay bibliografía que he estado consultando, y que tampoco tengo una idea concluida. Hay quien le llama activación, hay quien le llama reactivación, hay quien le llama *reperformance*, hay quien le llama *reenactment*, y creo que, aunque las cosas se parecen, hay condicionantes que cambian. Por ejemplo, el Tate[Modern] habla de activación, porque no les gusta el sufijo *re-*, porque el *re-* implica repetir y volver atrás. Entonces, de repente veo que hay estas pequeñas diferencias de porque están nombrándolo como lo están nombrando. Me llama mucho la atención el cómo tu entiendes *reactivación*.

MM: Mira, yo también me hago bolas porque leo por aquí y por allá, pero entiendo que la documentación del performance puede ser, a ver si me acuerdo...

El performance, la documentación, es cómo recuerdas a los muertos, y a los muertos los puedes recordar a través de una fotografía, video, etc. Los puedes recordar a través de sus hijos, y por ejemplo *El tendadero* ha tenido hijas, hijos e hijxs, que son las mismas que quizá yo hago. Las puedes recordar por sus legados, que son, por ejemplo, los tendaderos de denuncia; es un legado. Ya no es el mismo tendadero, pero es un legado de aquél. Y a veces también hay "zombies". Entonces, también hay activaciones que son "zombies", que son cuando los diputados se ponen a hacer un tendadero para acusar a aquellos que no votaron igual que ellos en una propuesta. Eso es un "zombie" del tendadero.

Entonces, yo más bien me lo explico así, igual es que es una piedra, que ya se murió, de alguna manera, pero sigue. Ahora lo problemático para nosotras es que las piezas siguen viviendo y extendiéndose en el tiempo; entonces, las bodas y el divorcio, las llevamos haciendo desde 1980, y yo no sé si ya se acabó o no se acabó. A *Archiva* sí le puse un fin un día, porque el día que me invitaron a hacerla y tenía yo en un congreso en Monterey, del TEC, tenía a Judith Butler por un lado y a otra teórica, y dije "no pues esta pieza ya no es una pieza alternativa, esta pieza ya entró al *mainstream*, y ya la consultaron 10,000 en internet, entonces esta pieza hasta aquí, se termina". Puedo seguir dando la conferencia, pero ya no es parte de la pieza. Esa pieza fue algo que yo decidí que aquí se acabó. Pero la de *Yo no celebro ni conmemoro guerras* puede seguir según vaya pasando, entonces.

LMD: O sea, estás dando por cerrada esa. O sea, de toda tu producción, esa, ésta, ya, hasta aquí llegó.

MM: Ésta ya.

LMD: Y las demás siguen en su arnés, en su procesualidad.

MM: Y luego también soy re bárbara, porque también dije "Hasta aquí llega *Yo soy tan pero tan vieja*", y luego dije "Bueno, pues ya cambié de opinión".

LMD: ¡No! [risas] Pero es que aparte es increíble porque hasta la sigo en Instagram. Porque, además, ¿sabes qué me gusta mucho? Compartes esas experiencias que, además yo me acuerdo, es una frase que no es de

mi abuelito, pero decía “Como te veo me vi, como me ves te verás”. Es como esta cuestión de, como de ver una escena tan cotidiana, pero a la vez tan agradable. Yo creo que es una pieza que en su momento fue “¿Cómo cambia el formato?”, pues ahora es en Instagram, después está en TikTok, después está en una plataforma que quién sabe cuál sea.

MM: Ahorita estoy, me dieron el Sistema Nacional de Creadores.

LMD y JG: ¡Felicidades!

MM: Planteé un proyecto de alucine de archivo. Porque, entonces, he dado conferencias desde los años setentas, entonces un poco la idea era digitalizar todo y hacer una cascada de estas imágenes. Poniendo esta cascada vas viendo cuáles son las que se repiten. *El tendadero* la he dado muchas veces, pero cada vez cambia; entonces cada vez esto, cómo va y se repite. Sacar del archivo las setenteras y pos’ buscar el orden en el que estaban. Entonces, es un trabajo realmente de ahí, se pone este mural enorme de diapositivas que yo no sé ni siquiera qué sentir. Es un proyecto na’más de alguien clavado en el archivo, y un video durante ocho horas, contraponiendo la historia oral y hablando de todo esto. Entonces, ahorita estoy en esa locura de seguir trabajando, que tiene que ver con todo esto ¿Cómo documentas? Y entonces ¿Cómo reflexionas sobre lo que ya documentaste? Porque yo he documentado todo el trabajo en conferencias que yo he dado, pero ps’ la historia oral, ahora se queda grabada, pero antes ¿Cómo?

LMD: No, pues antes era carísimo tener una grabadora, y luego los cassettes... Nosotros aquí en el taller tenemos cassette del chiquitito todavía, del video. O sea, y luego está el ¿cómo cambias el formato? Ahora en el teléfono todo mundo trae una grabadora en realidad, y una cámara, pero antes no.

MM: Y ps’ antes era la diapositiva, y, por ejemplo, la ponías en el carrusel, y entonces le pones rojo para que te acuerdes de qué conferencias son, y tienen rojo, tienen verde, porque éstas se usaron de esta conferencia en esta ciudad, y en esta ciudad esta conferencia, y ahora tenemos que armarlas de nuevo y digitalizarlas y ponerlas, entonces ps’ es esta misma reflexión de ¿cómo y hasta dónde acabas de documentar? Porque la misma documentación se convierte en algo paralelo a la pieza.

LMD: No... y tienes que documentar tu documentación, porque digo, nosotros también nos pasa que te vas a un proyecto, y antes tenías 36 fotos si bien te iba, un rollo [fotográfico]. Y ahora lo veo con los estudiantes: tenemos 1500 fotos, y entonces es de “Ajá, ordénalas”, porque si no se vuelve una carpeta de veinte mil cosas que no te sirven de nada, y entonces cuando quieres encontrarlas, no las encuentras.

MM: Platícame, platícame... [risas]

[Inteligible]

JG: Te iba a preguntar ¿La reactivación la considerarías una estrategia de conservación propiamente? ¿Crees que si se lleva desde la conservación como algo más metódico se considera una estrategia de conservación?

MM: Yo creo que sí, en varios niveles. En piezas como la de *Abrazos*, porque documenta a profundidad, porque las personas están haciendo la pieza, entonces esa es una manera de comunicación muy particular,

muy especial, ya desde lo físico, ya desde lo performático, ¿no? Creo que ya de manera natural, *El tendadero* es una pieza que ya se convirtió en una cosa cultural, entonces incluso se pierde la autoría, se pierde todo, pero es como quien diseñó el árbol de navidad, ¿A quién se le ocurrió el ritual de no sé qué cosa? Entonces, ¿quiénes han sido las personas que han diseñado los rituales y el performance, en términos más amplios que tenemos? Entonces, en ese sentido, cuando se vuelve este flujo de que se repite, se repite, se repite y se repite, pasa a ser otro nivel de, no tienes que documentarlo ni siquiera, con fotos. Es la misma experiencia que se va repitiendo, que creo que es algo distinto que reactivarlo en un festival de performance.

Es muy interesante, no sé a dónde va a llegar y que puede pasar. Para mí es muy nuevo todo lo de la reactivada.

JG: Es que creo que incluso para todos. Veo que incluso los museos, los que lo proponen, como el Tate, que tiene hasta su departamento en específico, y de repente generaron un modelo, pero el performance es algo tan amplio que de repente hay cosas que se salen de su modelo, y pasa como ya dijimos...

Pensaríamos entonces que, si la autoría se pierde y estas acciones siguen sucediendo ¿Estas acciones siguen siendo performance, aunque tú no estés presente?

MM: Ps' quién sabe y no me importa. Te lo diría de esa manera. Yo creo que, para mí una pieza como *El tendadero*, ahorita es la historia del tendadero, estoy tratando de hacer un blog que tenga todo y vamos a hacer un Instagram que tenga todos los distintos tendaderos en los que yo he participado. Para mí es esa historia, y esa historia de los cambios que ha tenido, como se ha ido adaptando. No sé cómo desde la historia vas planteando esas cosas. Yo supongo que sí se podría plantear, y que habrá distintas cosas que podamos rastrear a momentos, específicos, ¿no? Estoy leyendo ahorita un blog muy interesante que no me voy a acordar como se llama, "Jugar en construcción" o "Sitio en construcción", y es muy interesante porque rastrean al siglo XVII las distintas ideas que tenemos de nuestro cuerpo y cuándo se empezó a pensar que las mujeres tenemos que ser bonitas porque la belleza refleja la bondad interna. Entonces te lo rastrean al siglo XVI, alguien que se le ocurrió que esto tenía que ver y es bien interesante ver cómo llega, y yo supongo que a mí me interesa eso, ¿no? A lo mejor en cuatro siglos, si es que hay mundo todavía, que se empiece a rastrear que en este siglo empezamos a considerar o desde el pasado que estas piezas eran un elemento fundamental de la cultura porque no sé qué y han cambiado cosas de cómo nos pensamos... No sé, pero este rastrear, de dónde vienen estas ideas.

JG: Inicialmente cuando quería platicar las piezas [que se iban a trabajar en la tesis], a mí me llamaron mucho la atención dos piezas. *El tendadero* me parece una pieza fantástica, pero siento que se ha hablado mucho de ella. Y quería rescatar dos piezas que a lo mejor yo no conocía, una es *Pieformance*, y la otra es *Madre solo hay dos*. Aparte creo que es *Pieformance* la que has reactivado varias veces. Entonces quería saber cómo había sido tu experiencia produciendo estas piezas, todo el material que se recopiló, porque creo que algo que tu trabajo rescata mucho es la experiencia del otro, y la historia. Creo que algo muy rico de lo que nos has estado platicando es que quedan vivencias, y que las vivencias también son un motor para que la

pieza siga reactivándose a veces o para que la pieza se entienda. Entonces ¿nos podrías platicar sobre tus vivencias con estas piezas?

MM: La de *Madre solo hay dos* espero que yo haya hecho crónica, espero que sí, porque ya ni me acuerdo muy bien, pero era algo que tenía que ver con que se hacía en una Bienal Guadalupeña, entonces fue para participar en esa Bienal Guadalupeña, y era un performance en el que por un lado tenía la mala madre, que era el rollo de la muñeca, y por el otro era la guadalupana, la buena madre... la mala madre... que es algo que he trabajado, que tiene que ver con el arquetipo, entonces un poco pensaba yo en eso [...] Entonces de esta pieza me acuerdo que yo compartía historias con la gente, historias de... sus madres. Hablaba yo también de la mía, que se había suicidado, y era compartir como esta reflexión sobre la madre, esa se hizo solo una vez, y fue más como performance porque era performance en el contexto de una exposición y entonces la tenía que hacer yo por un par de horas.

La de *Si tienes dudas*, esa empieza en un festival de performance en Yucatán, que organizaba Elvira Santamaría, y gente de teatro, Antonio Prieto, y no me acuerdo de la que estaba en teatro. A mí me preocupa mucho el público, y me preocupa mucho, por ejemplo, que Elvira dice que nunca hay que explicarle nada al público, y se lleva la experiencia, y no les expliques nada, y yo que mi postura es del día que me fui a ver a los astrónomos, cuando pasó el cometa Topitec y ahí en el espacio escultórico pusieron paneles y en cada panel había un astrónomo o una astrónoma, y en cada panel tenían información y te explicaban, entonces ps' yo llegue y los hoyos negros, y mi conocimiento de los hoyos negros es de viaje a las estrellas, y los astrónomos me explicaban y no me trataban como imbécil, y no me trataban como "pues tú tienes que entender, llévate la información [inteligible]". Entonces, mi idea con el arte desde siempre ha sido que hay que compartir, quien quiera, las herramientas, con el público.

En el MUAC, por ejemplo, tuvimos pleito, porque las fichas no pueden ser más de 50 palabras... bueno, hay que gente que no más lee las 50 palabras, pero hay gente que quiere leer más, y enterarse, y el trabajo del museo es tener eso ahí. Entonces, *Si tiene dudas pregunte*, es una obra que tiene que ver con eso: me paraba junto a otras personas haciendo performance con mi papel, mi cartoncito, que decía "Si tiene dudas pregunte" y entonces yo no le decía al público que tenía que ver, pero entonces el primero fue performance en la calle enfrente de la catedral y en Mérida, pasa un indigente y me dice "¿Pues qué es esto?" y digo "¿Pues qué cree? Qué está viendo ahí", y entonces me dijo que, del agua, que, de la luna, que la diosa, y me dio una explicación maravillosa, entonces es una forma en que yo aprendí.

Lo hicimos en Israel, en un lugar donde había, era un festival de las luces, y entonces era un lugar en el que había árabes, musulmanes, católicos y judíos, y era así, como tenso, y ahí era un contexto muy distinto. Pero para mí es este lugar de aprender, de si tienes dudas, pregúntame, y hablamos. Entonces, es una pieza que me gusta mucho, que me han pedido prestada, que he prestado a veces, y que seguramente la seguiré haciendo. La hice atrás de la exposición, al final de la exposición en el MUAC, ahí me estaba yo con "Si tiene dudas pregunté" [se refiere al cartel]. Y me interesaba a mí ver mucho al público; entonces, había público que pasaba domingueando, que no leen ni la ficha de 50 palabras, el público que iba, venía, regresaba, que

estaba viendo en serio el archivo, la gente que traía buena cámara, y la gente que traía buena cámara se fijaba mucho, había otra manera de ver, y luego salían y me preguntaban desde “¿Dónde está el baño?” hasta cosas más específicas de la exposición.

[...]

De la misma manera a mí no se me hubiera ocurrido pintar un monumento, no se me hubiera ocurrido cerrar la facultad, por cosas de acoso, porque ni siquiera lo veíamos, ¿no? Sí había los pinches maestros que son bien coquetos se tratan de pasar de lanza, y na' más les pones un alto y ya. Pero no había la conciencia que hay hoy, han cambiado muchas cosas, ahora, pues mi compromiso con el feminismo sigue siendo el mismo y sigo entendiéndolo de una manera, este, interseccional, que antes no teníamos la palabra, pero en México no puedes ser feminista sin ser interseccional, por pues todos los rollos de raza de clase de distintas problemáticas que hay que es fundamental entenderlo de una manera más amplia ¿no? Entonces bueno ps' ha ido creciendo y ha ido ampliándose, pero ps' mi compromiso sigue siendo el mismo porque yo no he visto que se acaben los problemas.

GJU: Claro. ¿Te gustaría agregar algo más a la entrevista?

MM: No, pero cuando tengas más preguntas con gusto platicamos.

LMD y JG: Qué maravilla.

[...]

LMD: Muchas gracias Mónica, de verdad un placer.

GJU: Muchísimas gracias Mónica.

MM: Un placer.

FIN DE LA ENTREVISTA

Entrevista a Karla Rebolledo (1984). Artista y psicoanalista mexicana docente adjunta de la Maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos en la línea de investigación de Arte y Entorno y organizadora del Festival Internacional de Performance IntermediaLab desde el año 2010.

Entrevista realizada el 15 de diciembre de 2022

Entrevista a la artista y psicoanalista mexicana Karla Rebolledo, sobre su obra de performance, el panorama de esta práctica en el país y las posibilidades de su conservación.

Medio de elaboración: *Conversación presencial en la División de Estudios de Posgrado de la UNAM, Ciudad de México.*

Fecha: *15 de diciembre de 2022.*

Personas participantes: *Karla Rebolledo, Juan Gerardo Ugalde Salinas, Alejandra Lechuga Álvarez y Gabriela Melina Ramírez Zermeño.*

Clave:

KR: Karla Rebolledo

JG: Juan Gerardo Ugalde Salinas

MR: Melina Ramírez

[...]: Omisión de información (porque es no está relacionada para los fines del trabajo)

JG: Es 15 de diciembre de 2022 y estoy con Karla Rebolledo, vamos a realizar una entrevista para la tesis de conservación de performance.

Primero que nada, gracias por aceptar la invitación y participar en el proyecto [...]

Lo primero que quería preguntar es ¿Cómo entiendes tú a la performance?

KR: Ok, pues cómo veníamos platicando, mi primera formación fue teatro. Entonces, como tú bien sabes la performance, citando a Antonio Prieto, es como una esponja que agarra la forma de la disciplina con la que se relaciona más ¿no? Entonces claro que, en teatro, pues había performance. Cuando yo estudié me enseñaron Guillermo Gómez Peña, Pocha Nostra, todo esto... pero a mí no me llamaba la atención. Apreció mucho el trabajo de ellos, creo que es muy bueno desde el teatro, desde lo escénico, lo que hacen, pero entiendo que era muy teatro. O sea, muy dioramas, muy vestuarios, muy voces acomodadas. Eh, sí, claro, trabajan la herramienta performativa, pero se me hacía muy todavía recargada en el teatro. Entonces como que no me llamaba mucho la atención en ese momento, la verdad. Pero después tuve el azahar, porque dicen por ahí que la gente que nos dedicamos al performance llegamos por azahar; que es muy raro que digan "yo quiero ser performancero", me topé con una profesora que había estudiado en la Universidad de Valencia, más desde las artes visuales.

Cuando estudias teatro, cuando estudias danza, y yo creo que en general en los sistemas de formación general, piensas en el performance y piensas en bailarines y actores, más que en artistas visuales. Pero cuando yo descubrí lo que habían hecho los artistas visuales con el performance, yo me quedé impactada, porque agarraron al cuerpo y se aventaron al cuerpo, o sea, sin reglas, sin nada, y sobre todo a cuestión de la vivencia. Y lo primero que conocí fue el trabajo de Esther Ferrer. O sea, se agarraban al cuerpo sin intermediarias. Y para mí eso sería el performance. Para mí el performance, yo abrego más al performance más desde la acción, a mí me gusta más verlo desde la acción y más como un acontecimiento. Ha sido un camino para que yo lo entienda así, pero para mí lo interesante del performance es que te dice el encuentro con las cosas, no tanto tu planeación de lo que vas a hacer y qué es lo que quieres decir. Claro hay un eje con el que caminas, pero para mí lo más interesante es cómo generas un encuentro con el instante y cómo ese instante te transforma a ti, no solo cómo vas tú de transformador o de comunicador o a decir algo, sino vas a escuchar algo, y cómo negocias con eso. A mí, eso es lo que más me gusta el performance.

JG: Y dentro de las herramientas que tuviste en tu formación como actriz ¿Hay algo que todavía rescates? ¿Cuál es ese vínculo que podrías encontrar entre el teatro y la performance?

KR: Para mí, creo que es algo que la mayoría de las escuelas de teatro en occidente trabajan mucho es Stanislavsky, no sé si han escuchado de la Actuación de Método, este tema de la vivencialidad de ir a hacer el trabajo de campo, de hurgar tus propias emocionalidades que se vuelven como tu materia prima para saber qué le vas a poner al personaje. Em, el primer año de teatro yo no lo había visto tan claro hasta que estuve con un alumno que es de teatro, pero estaba en artes visuales también. Decía, es verdad el primer año de toda escuela de teatro no te enseñan tanto ni técnica ni nada, es que aprendas a conocer tu herramienta. Cómo son tus emociones, quién eres tú, cómo sientes tú, qué te ha pasado, cuál es tu memoria emotiva. Es trabajar contigo, ya después ya viene la formación, pues, y es verdad. Y en artes visuales yo veo que no, primero te enseñan la técnica y a veces te quedas atorado ahí. Entonces qué es lo que yo respeto mucho del teatro, esa parte.

Yo te voy a ser honesta, yo soy pésima actriz, malísima. Creo que tiene que ver con que a mí me impactaba mucho esta exploración del yo. Eh, todas las dinámicas que se hacen antes de que hagas un montaje toda la parte de exploración, era a mí lo que más impacto me generaba, entonces a mí me gusta mucho ver, ver el proceso y me pasa en artes visuales y en todos lados, para mí el proceso para armar lo que vas a presentar me parece mucho más rico, muchas veces que la cosa en sí misma. Entonces, eso rescato del teatro, como esa formación en lo vivencial y en lo profundo.

JG: Y si tuvieras que describir tu trabajo hacia qué líneas lo estás dirigiendo proyectando, cómo es tu proceso creativo con respecto a la performance. Veo que también trabajas instalación ¿cómo es toda esta parte más relacionada con la acción?

KR: Ha sido todo un proceso porque de inicio yo empecé preguntándome cómo un actor pasa a ser performancero, porque para mí no puede ser lo mismo, o sea, manejas cosas diferentes y hay un tránsito que tienes que hacer y mucho ha sido... [inteligible]. Después me metí a artes visuales porque sentía que

me faltaba como ese otro lado. Fue empezarme a preguntar qué de las artes visuales servía, ¿no?, y en medio de ese proceso me encontré con el psicoanálisis lacaniano que es lo que a mí me mueve mucho, y para mí, actualmente, ya te puedo decir, que mi proceso creativo tiene una perspectiva de psicoanálisis lacaniano. Va a sonar muy pacheco, pero sí, porque... algo con lo que yo me peleaba mucho sobre todo en artes visuales es el tema de hacer los proyectos. Antes de hacer una pieza en las escuelas, sobre todo, y hablo más del ambiente universitario, te piden el proyecto, qué vas a hacer, cómo lo vas a hacer, con qué, con qué... elementos, qué significan, qué tratas de comunicar y qué va a sentir la gente. Entonces para mí era un shock porque en teatro primero experimentas y luego vas tomando de eso para generar ya el discurso y ya lo que pretendes hacer, y, aun así, en escena algo va a pasar que no sabes. Entonces eso que llamaremos el no sabes, el algo, la cosa, eh, a mí me llama mucho la atención.

Entonces cuando yo entré a artes visuales en San Carlos, me decían los profes, entrégame el proyecto, y yo les decía "no es que no sé", y mi manera de acercarme a la producción es muy de ese tipo, muy como el inconsciente, por eso terminé derivando al psicoanálisis, y hay una frase de Gurrola que me gusta mucho, que habla de eso, que dice... que la inspiración, que el proceso creativo, no me acuerdo como empieza, pero dice que debería ser como un paquete de Fedex que llega sin remitente... algo te llega, pero es una caja que no sabes qué tiene adentro, quién te la mandó, no tienes idea. Entonces mi manera de ejecutar o empezar a hacer pieza, jamás ha sido en mesa o ni en mi taller, te digo, mi taller soy yo. Entonces, para mí más bien me llega caminando aquí, de pronto veo algo en el metrobús, y se me queda, o veo un objeto y se me queda, por algo, por algo, por algo, por algo. Y empiezo más bien a perseguir el objeto ... [inteligible] convertir una zapatilla roja con piedras verdes, la empiezo a buscar, y en ese empezarla a buscar me empiezo a encontrar cosas, con reflexiones, más bien empiezo como a anotar, a pensar, y ya que encuentro la cosa, empiezo a convivir con ella para ver qué me dice y a partir de ahí voy gestando. Eh, voy gestando algo que se vuelve más bien una propuesta de encuentro. A qué me refiero, yo me pongo en situación. Cuando voy a hacer una performance lo que busco es ponerme en situación. No tengo respuestas, no tengo lo que voy a decir.

Tengo un colega finlandés que se llama Thomas Ramar, que también te lo recomendaría mucho porque, después, él, en su *statement*, él trabaja también con la gente con objetos y con el instante y con el encuentro. Él dice que cada lugar donde estás, en ese momento ese lugar es el epicentro del mundo. O sea, en este momento este lugar es el epicentro del mundo, punto. Entonces, a mí me gusta mucho eso, generar una situación a la que yo me voy a enfrentar, y la voy a resolver con lo que tenga, y con lo que sienta. Ese es mi proceso creativo. Me ha llevado mucho trabajo, tienes la fortuna de que llegaste en el momento en que ya lo aterrizo y ya lo puedo platicar, pero antes no lo podía platicar, no entendía, o sea si tú me preguntabas qué haces en tu performance yo decía "es que no sé", porque realmente no lo sabía. Pero ya leyendo y con psicoanálisis entendí que más bien hago un trabajo con el encuentro. Entonces, pero, de todas maneras, aun con la claridad que te lo estoy diciendo ahora, me ha llevado con muchas problemáticas con otras bienales, con festivales de performance. Porque quieren que les digas qué vas a hacer, y yo lo entiendo, pero también corta un poco esa parte tan importante del performance con la vivencia.

JG: ...y el azahar.

KR: Y el azahar...

JG: Claro.

KR: Pues por ahí va mi proceso.

JG: Ah, actuación, no lo recuerdo, lo estuve investigando... lo estudiaste en Xalapa... ¿Artes visuales también?

KR: Artes visuales, bueno, tomé algunas clases... me acerqué mucho porque la escuela de artes de Xalapa es como el CNA [Centro Nacional de las Artes], pero en una cuadra. Entonces, estás viendo lo que están haciendo todos, y yo siempre tuve más feeling con los de visuales que con los de teatro, siempre. Yo siempre andaba metida con ellos, tuve mis amigos, mis novios, ahí, y me empecé a meter a las clases, entonces fue como empecé a aprender, después te digo que tuve la fortuna de tomar clases con esta profesora y es cuando digo "me voy a San Carlos" entonces ya la formación, tal cual universitaria en visuales fue en San Carlos.

JG: Ok. Y a partir de este bagaje de lo que veías en la escuela de Xalapa y lo que empezaste a ver aquí en Ciudad de México, ¿Podrías platicarme un poco sobre cómo percibes la escena del performance en el país?

KR: Pero me omities algunas cosas [risas]. Uy... mira, yo veo muchos problemas. Mira, te lo voy a decir así de tal cual lo pienso porque lo diría públicamente no es algo que me ocultaría ni nada. Veo muchos problemas. Em, el primero es político, y político, y yo lo entiendo, todos queremos comer y todos queremos un puesto, y todos queremos formar parte de... eh, yo pienso que el performance tuvo una época dorada en los noventas, cuando surge y nadie sabía qué era, y atraía por pasión y por deseo. Que es la época del primer Ex Teresa, donde empiezan a surgir estos primeros encuentros en el Chopo, donde todas las disciplinas convergían a hacer arte, sin preocuparnos de más. No había becas todavía, digo, que bueno que ahora haya, pero creo que esa, ahora sí que lacanianamente, esa política del deseo de querer ir a hacerlo porque lo quieres hacer, era súper importante. Creo también que el primer tiempo de Ex Teresa en el cual tienen este festival internacional. Fue muy importante porque creo que, digo, cada quien lo habrá vivido y contará otra versión de los hechos, pero yo, lo que percibo en colegas que me han platicado mucho de eso es que traían grandes artistas, o sea, había presupuesto para traer a la crema, pues. Y estaba el concurso donde sabías que los mejores te iban a ver. Entonces creo que la gente se volcaba realmente en propuestas, porque sabías que estabas en el epicentro del mundo.

Siento yo que cuando eso acaba, cuando deja de existir ese festival, converge con otra parte de la historia. Que es, no sé si has escuchado que en el performance en México manejan como etapas, y no sé, de Josefina Alcázar, que también, muy recomendable, está la famosa generación T. La generación que se forma en talleres ya. Entonces, aquí empieza a haber una cuestión donde entra esta parte como burocrática, pensamiento universitario, que a mí también me parece terrible. El pensamiento universitario te hace didacta. Y yo creo que en el performance debe haber una gran carga autodidacta, para que tú realmente

puedas encontrar cuál es tu forma y qué es lo que haces. Entonces creo que este tema didacta de “voy a un taller, donde me van a enseñar... y de aquí voy a salir de aquí siendo el performancero”, no todos lo piensan así, pero se genera un poquito. Ah, pegó un poco mal, por dos razones: una, creo que puedes ser muy buen performancero, pero muy mal docente, creo que transmitir cómo hacer arte es súper difícil y no solo en el performance. En general yo trabajo en posgrado con un profesor que también da clase en licenciatura, y veo mucho que hay muy buenos artistas y muy malos docentes. Entonces, ¿qué es lo que pasa? Que en lugar de escuchar qué es lo que trae cada chico que se está acercando a hacer la disciplina que quieran, te dedicas sin querer, o queriendo, no sé, a crear minimis. Y es muy común. Por ejemplo, y te lo digo, muchos talleres de *La Congelada de Uva* [Rocío Boliver] generan congeladitos. O sea, morros que creen que el rollo del performance es todo por todos lados. Que, si es lo tuyo, está muy bien, creo que La Congelada es alguien que lo ha hecho fantástico, pero no todos es eso. Entonces hay una idea errada de que, “si yo me encuerdo, que, si yo me meto algo por el rabo, estoy generando una ruptura”. Y a lo mejor esa no es tu ruptura; a lo mejor eso a ti no te genera...

Más bien, dependerá, a ti qué te genera ruptura. Entonces creo que ahí empieza a haber un problema porque empiezan a generarse como repeticiones de discursos que no son propias, y repito en el performance para mí lo primordial, el eje, es la vivencialidad, si no hay vivencialidad no funciona. Entonces, creo que también eso generó que se empezaron a presentar muchos artistas nuevos, que digo, entiendo, todos tenemos procesos, mis primeros performances eran horribles, la verdad. Este..., pero que se aferraban a que eso era, y no hay autocrítica también, y yo lo respeto también mucho del teatro. El teatro es durísimo, los profesores de teatro son durísimos. O sea, tú pasas a hacer una escena y te van a hacer llorar veinte veces antes de decirte que algo hiciste bien. Porque... y eso tiene de genial el teatro, el teatro es, no lo puedes cubrir con discurso. Si el actor te tenía que hacer llorar y no te hizo llorar, no te hizo llorar, se acabó, no se logró. No hay manera de que digas es que el público no entendió, es que lo que yo intenté hacer, pero usted no entendió. O sea no, el teatro es, entonces creo que se empieza a cubrir mucho con discursos, se empiezan a generar discursividades que no son propias de los artistas, no hay espacios de retroalimentación y crítica donde realmente tú puedas decir “bueno, cómo va esto, cómo voy, qué estoy haciendo, qué me gusto, qué no me gusto”.

Y aquí viene tampoco, y lo digo abiertamente, a mí, para mí, Pancho López generó mucho ruido. Porque creo en su afán de querer crecer, generó cruz de artistas para llenar festivales, e ir generando como una especie de comunidad donde no estuvo este germen de la crítica. Y entonces empiezas a decirle al compa, sí vente, preséntate, está chido que seamos compas, pero hay que decir las cosas como son. Entonces creo que se empieza a generar un montón de artistas que de pronto no tienen esa disciplina, porque también eso me parece que eso es un error, se cree que el performance no tiene disciplina, no tiene metodología, no se entrena. Claro que te entrenas, y entrenarte es muy cabrón porque no hay taller que te lo enseñe, es una disciplina propia. Entonces, eso, o sea, son un montón de factores que empiezan a pegar. No hay disciplina y entonces empiezas a ver performances horribles, todos hemos sido testigos de uno [risas]. O

sea, festivales que vas y dices “¿Qué es esto?, ¿Por qué?”, porque a lo mejor no eres experto, pero te das cuenta cuando alguien está haciendo una ocurrencia.

[...]

Entonces, se empieza a generar que el performance es malo, es chafa... guácala. Este... yo siempre que le enseño performance a mis alumnos, lo primero es “agh”. Pero creo que es justamente por esta falta de comprensión de las implicaciones disciplinarias, teóricas, metodológicas, que tú muy bien te estás preguntando, de entrenamiento que requiere un performance. Entonces creo que todo eso fue generando como una especie de caldo que no ayudo mucho.

Para mí ahorita, creo que están surgiendo nuevas escuelas de performance, Isis... Isis, no recuerdo su apellido, pero Isis... si la buscas, es la del Festival Corpóreo de Zacatecas, está generando una camada de artistas jóvenes bastante buenos. Eh, pos’ en Xalapa, yo, y aquí estoy tratando, intentando hacer otro tanto, pero hay más gente que está como generando nuevas camadas de artistas. Yo la verdad me he despegado un poquito del medio justamente por todo eso, ya ves que todo mundo luego se anda desgreñando. Yo preferiré ir por la mía, pero creo que se están generando nuevas camadas. Y creo que camadas nunca faltan, más bien creo que lo importante es empezar a poner énfasis en lo que te comento, disciplina, metodología, crítica. Hace mucha falta crítica, pero sobre todo autocrítica.

JG: Sí... yo creo que la escena se ha vuelto...

KR: Complaciente...

JG: Muy cerrada y complaciente. Creo que incluso esto que hablas de la formación por talleres ha hecho al performance un poco meritocrático, ¿en el momento en que estudio performance me puedo llamar performer...?

KR: Y aquí viene un link que yo te voy a hacer con el psicoanálisis, no se conoce mucho, pero... para ser psicoanalista sobre todo en la rama lacaniana no puedes ser psicoanalista na’ más porque hiciste la maestría. De hecho, Lacan le daría vueltas la cabeza con eso. Para ser psicoanalista debes hacer un análisis largo y comprometido. Ese es el primer paso.

JG: Ok.

KR: Y se mezcla, sí con escuela, con la parte donde tú vas a textos, haces teoría y con la parte ora sí como de práctica pues. Pero lo primero, o sea, un psicoanalista que no se ha analizado, aléjate de él.

JG: Qué fuerte.

KR: Entonces creo que... porque el psicoanalista es didacta, tú no puedes ir a una escuela a que te hagan psicoanalista. Aprenderás historia del psicoanálisis, aprenderás conceptualizaciones teóricas y hasta eso. No sé si han escuchado eso de que “Ay, Lacan no se le entiende nada” porque Lacan lo que busca es que no lo entiendas, que tengas que hacer una búsqueda propia pa’ entenderlo y que te analices, analizarte te ayuda mucho a entenderlo. Si tú agarras un libro de Lacan sin analizarte, olvídale, no vas a llegar a nada. Entons’

creo que el performance para mí es muy parecido por eso le he encontrado tanto linkeo con el psicoanálisis. Entonces creo que es eso.

JG: Justo hablas sobre bienales y sobre docencia. Y creo que en ambas ha sido pues tanto del lado del que aprende, o el que está en proceso formativo, y la parte de quién está ejecutando y lo mismo con las bienales. Creo que has participado en bienales, pero también llegué a leer que eres organizadora de una bienal. ¿Cómo esto ha aportado a tu trabajo?

KG: Mucho, porque entiendo muy bien también que se espera de mí en las bienales, aunque te digo también me contrapone. ¿Qué he aprendido? Aprendí sobre todo del registro, y aquí vamos a empezar a entrar en nuestro tema. Las primeras veces que yo curé para la bienal... es una moneda al aire porque hay gente que tiene excelente registro, pero mala ejecución. Hay performers que fotografían maravilloso pero la ejecución no es buena. Y al revés, hay performances que no fotografían nada bien, pero son unas ejecuciones preciosas. Entonces eso fue lo primero que aprendí, porque de pronto llevaba yo artistas de los que yo esperaba y de pronto no, entonces aprendí, repito y creo que esa es la clave en todo este tema que estamos hablando, el cuerpo frente al cuerpo.

Ahí está la clave, o sea, yo empecé ya más como a pedir más que abrir convocatoria que me enviaran proyectos. Lo sigo haciendo, pero con mucho cuidado, voy más por recomendaciones de gente que hayan visto, de gente en que yo confío mucho y que me diga *yo lo vi*, o que yo los haya visto, o trato de ir a ver cosas para ver qué encuentro. Entonces eso fue como la primera, y también aprendí mucho de cómo registrar mi propio trabajo. Eh, por ejemplo, yo en un principio trabajaba con fotógrafos/as que tuviera yo a la mano, pero en mi caso, yo aprendí que el mejor fotógrafo que te puede registrar un performance es un fotoperiodista. No agarres fotógrafos de cámara ni de sala, ni de pose que está acostumbrado a romperse la cara por el momento. Son los mejores. Este...

MR: Qué interesante...

KR: Sí, sí porque me tocó trabajar en algún momento con fotógrafos como normales. Y te sacan buenas fotos, pero no agarran esa cosa, y el fotoperiodista tiene el ojo acostumbrado a estar pendiente del suceso.

JG: La acción también.

KR: Ellos están en medio de la acción todo el tiempo.

JG: Persiguiéndola...

KR: Entonces eso también lo aprendí. Aprendí también mucho como a trabajar con artistas de performance es bien difícil, eh. ¡Tienen unas personalidades!...

JG: Me he estado dando cuenta...

KR: Me incluyo, me incluyo a mí misma, qué te digo, pero tienen unas personalidades.

[Risas]

Entonces hay algunos con los que tienes que aprender a ser muy cuidadosos, otros... y también es el riesgo, y yo siento que también los museos deberían de asumir eso...

JG: Para allá vamos también...

KR: Ah, y es que tuve una experiencia. No sé si supiste de la pieza de la bienal, de la de Xalapa.

JG: Sí, leí una noticia de la bienal de Xalapa.

KR: Bueno, casi destruí la bienal, sí, pero fue sin querer, pero eso te lo dejo platicar ahorita.

Hay dos factores... el performance es azaroso. O sea, yo como artista puedo... tuve dos experiencias que te voy a contar que tienen que ver como con espacios. Em, creo que el performance tiene por un lado sí que entenderse de que, por mucho que tu cuides, algo puede pasar. Y creo que habría... tendríamos que estar abiertos, tanto museos como artistas, a responsabilizarnos en equipo de eso que puede pasar...

JG: Al azahar...

KR: Sí... Pero también hay artistas que dicen que no van a hacer algo y luego lo hacen. Eso es verdad. Y también creo que hay un muy mal entendimiento de lo que es acontecer, y eso te lo voy a platicar ahorita que te cuente las experiencias. Entonces creo que ese es el tema, y eso es lo que aprendí mucho coordinando performance, porque también he estado del otro lado, y también sé que me puedo meter en problemas, si de pronto pasan ciertas cosas

JG El espacio público es...

KR: Es bien difícil.

Entonces para mí eso fue como pues lo que aprendí mucho. Y sobre todo intento ya no darles lata a los organizadores [risas], trato de resolver yo mis cosas, y mira esto y esto y esto y esto, y, y, olvídate de mí.

JG: ¿Percibes que hay un cambio en el hacer y vivir la performance en Xalapa a espacios mucho más centralizados como la CDMX?

KR: Yo te soy muy honesta, no le veo mucha diferencia. Quizá que hay más, y quizá aquí pareciera que hay más movimiento. Pero lo que he visto... digo, es mi opinión, wey... ejercicios escénicos, más que performance así, así, así, muy poquita... entonces también creo que lo que se espera en ciertos espacios de performance ya no es esa performance cruda de los noventas, yo entiendo que todo cambia y todo eso, pero, se está perdiendo un poquito la vivencialidad y creo que ese es un gran problema y lo digo porque yo lo sé y no sé.

Y repito, creo que tendríamos que sentarnos artistas y museos a dialogar, porque no puedes tratar una performance igual que una pintura y ese ha sido el gran error de la conservación y de muchas cosas ¿Por qué? Porque, yo sé... no me ha tocado y no he presentado ahí, pero en ExTeresa casi te hacen firmar lo que vas a hacer y que no te puedes salir de lo que estás haciendo. No sé si es verdad, me lo han contado, pero

probablemente. Sin embargo, eso no le funciona a la performance, le pegas por la madre... entonces creo que esos acuerdos tendrían que repensarse.

JG: Recuerdo que durante la investigación estuve revisando, me parece que escuché a una conferencia que dio Pilar...

KR: ¿Villela?

JG: Aja, justo cuando se realizó el encuentro de performance del Hemispheric Institute, aquí hace unos años, y se hablaba de cómo ha cambiado la performance a partir de insertarse en un medio académico, en un medio mucho más institucional.

KR: Totalmente...

JG: O sea este asunto de que haya documentos que limitan, que condicionan, pues ya está interfiriendo en la dinámica que va a haber con el mismo público, con el espacio. Y pues sí, pues sí me parece muy importante porque eso ha resultado en cómo se entiende, la vive, la performance.

KR: Pero creo que es el mismo, la misma bronca de las ciencias-sociales, ciencias-exactas. O sea, aquí en la facultad de artes te piden un esquema de tesis como si fueras de ciencias exactas... y no, creo que aquí necesitan otra cosa. O lo mismo, el psicoanálisis no se le ha aceptado en la Academia porque irrumpe y va en contra del pensamiento universitario, y no se le reconoce por eso. Entonces es lo mismo, a la performance la han estado queriendo meter bajo marcos dinámicos y protocolos que no le son propios.

JG: Y creo que también en este asunto de evaluar una performance es como... bueno, he llegado a ver que "esto no es una performance", pero entonces ¿Cómo defines algo tan... amplio, conceptualmente, como para decir "esto es una performance, esto no es una performance"?

KR: Mira lo hablaba hoy con mi psicoanalista. Hay tantas teorías lacanianas como personas que han leído lacan. Cada cabeza es una teoría lacaniana, yo te diría, es lo mismo, o sea obviamente, yo calificaría de no performance cosas que otros dirían que sí es. Para mí va a ser siempre esto, y yo tengo mis consentidos, pero jamás le voy a decir al otro que eso no es, o que lo mío es absoluto, pues. Yo tengo mis razones y puedo argumentarlas, pero pues rico esto, o sea, más bien es que se abriera más, que se entienda su pluralidad.

JG: Sí claro, totalmente... [...] ¿Crees que la performance se puede conservar?

KR: A ver... ¡Uy!...

MR: Directo...

[risas]

KR: Conservar como un objeto... no. Creo que se pudiera generar otra dinámica y otro entendimiento de qué es conservar, sí. Lo digo porque Esther Ferrer maneja ese término, no sé si lo checaste por ahí, el de cadáveres.

JR: No.

KR: Para Esther Ferrer, los objetos que quedan de una performance les llama cadáver de la acción, muchas veces eso se expone, por ejemplo, pero, es el cadáver, no es la acción.

JG: Yo en mi trabajo les estoy llamado remanentes, porque son justo lo que queda, o sea, un residuo. O sea, creo que no es *per se* el performance y que tampoco la documentación es el performance y también, de ahí surge un poco mi duda, ¿no? O sea, si nosotros nos dedicamos a restaurar foto, ¿eso es restaurar performance? En lo personal yo no lo creo, yo creo que estás...

KR: Estas restaurando el registro de un performance, o sea, eso estás haciendo. Porque restaurar la performance, diciéndolo así, así, así, es como si tú puedes restaurar la experiencia de otra persona, entonces si ni siquiera entiendes la experiencia de otro... y aquí te voy a tocar un poquito mi tesis...

JG: Sí, me encantaría.

Kr: Mi tesis, eh, no empezó con tu pregunta, más bien llego a ella por azar. Yo empecé porque, y aquí voy a tocar varios temas que has preguntado...

En Xalapa pareciera que la performance nunca existió, que es una ciudad de grabadores y dibujantes. Y, yo empecé a hacer performance porque te digo que llego esta maestra que venía de fuera, estuvo un año y se fue. Y me gustó mucho y me clavé en eso, pero de pronto yo me sentí como "ay, en esta familia nadie hace performance, soy la rara [llorar]". Te digo que llegué a CDMX a ver artistas, a preguntar. Y de pronto hablando con profes que son muy viejos, que eran alumnos en los ochentas, descubro que la escuela tuvo una época increíble donde el director fue Carlos Jurado, dio clases ahí Ehrenberg, Adolfo Patiño, Carla Rippey, o sea, hubo un momento muy interesante de la escuela. Y que por Adolfo Patiño y Carla Rippey empiezan a llevar performance. Y que en el 82 se presentó en la escuela Marcos Kurtycz, No-grupo, Carlos Servan, ¡pero nadie sabía eso! Entonces yo dije "Por qué nadie nos ha hablado de esto ¿Dónde están las fotos?"

Entonces yo empiezo a investigar, y entre que Xalapa es ciudad húmeda, entre eso y que en ese momento a nadie le interesaba el performance pos no había nada. Entonces yo dije, yo quiero rescatar eso, yo quiero que la gente sepa que eso pasó aquí. Entonces yo muy ingenuamente yo dije "voy a entrevistar a los profes, a los artistas que están vivos, y voy a juntar todo, le voy a dar, así como una forma, y ya estuvo... y voy a rehacer los performances. Esa era mi propuesta. Cuando yo empiezo a entrevistar a la gente me meto en una situación que no me esperaba. Yo les preguntaba a los profes "oiga, se acuerda del performance de Marcos Kurtycz" "Si, no, Marcos Kurtycz, en esa época yo estaba de novio con fulanita de tal..." Claro que recordaban la acción, pero los llevaba a hablar de ellos en ese momento. Había gente que hasta se acordaba como iban ellos vestidos, el día... Carla Rippey hasta me dijo que llevaba a sus hijos. Y descubrí, y primero yo me enojé mucho, dije "Ay, nadie me está diciendo de la acción", pero entrevistándome con gente me decían "es que esta chido el fenómeno que está pasando" Y no sé si topan este documental del hijo de... Rulfo, *Del olvido al...* no me acuerdo.

MR: Creo que sí.

KR: Me dijeron, es que está pasando como le pasó... Ese documental es un documental, pero no está catalogado como documental sino como *docuficción*, ahorita les voy a decir porqué. Lo mismo, el hijo de Rulfo va al pueblo de su papá a entrevistar a los viejitos que todavía viven de la época de su papá para que le hablen de cómo era Rulfo... y pasa exactamente lo mismo, sí te dicen por ahí algo de Rulfo, pero se arrancan hablando de ellos... y yo dije ¡Qué maravilloso! O sea, el performance te ancla a un momento y a una memoria que se quedó ahí encapsulada. Entonces, yo lo que empecé a hacer fue como una especie de *historificación*, de hecho, si tú ves mi tesis y los corroboras no son verdad, pero de eso va.

Entonces lo que hice fue que a partir de las entrevistas de todos generé como una historiografía de lo que ellos se acordaban y de, de como de un mapeo de lo que estaba pasando en esos momentos. Y cuando me planteé rehacer los performances, porque algunos artistas tenían los guiones y todo, pero yo dije "No tiene sentido, con lo que me está dando la tesis" y además yo como actriz sentía que iba a actuar, que literal me iba a dar un guion y luego me iba a parar en la mesa y luego iba a brincar, y no tenía que ver conmigo. Entonces lo que hice, para jugar un poco fue un ejercicio dadaísta. Agarré toda la historia que ya había redactado y la trocé en renglones, así en papel, y agarré todo ese papel y lo revolví, así lo tenía dividido, aquí me están hablando de los recortes de la acción de tal, los recortes de la acción de tal, los recortes de la acción de tal, y saqué unas tres frases y a partir de esas tres frases lo que a mí me reflejaron de mi memoria, hice las performances.

MR: [Inteligible]... un momento en específico, ¿no? En un contexto... [inteligible]

KR: En un encuentro, exacto. Entonces era de encuentro, encuentro, encuentro, encuentro. Eh, esto también se me ocurrió porque alguna vez fui... la UAM sacó alguna vez un catálogo de Esther Ferrer... no sé si ahí viene escrito, o solo lo platicaron en la presentación, pero, no me acuerdo ahorita del nombre del profe, te lo paso, me voy a acordar. Hablaba de si un archivo era monumento, o qué era, y ¿qué es un monumento? O sea, un monumento es una piedra que dejaste para recordar algo, pero era abordado en un archivo vivo, y ahí se empieza a hablar del archivo performable.

JG: Todo esto que habla Diana Taylor del repertorio...

KR: Exacto, cómo haces un archivo performable, o sea, para mí, ora sí a mi gusto, pues, un archivo muy interesante de performance incluiría mis cosas, y uno me lo dijo un especialista que te la voy a pasar también, no sé si ya la entrevisté a Brenda Caro. Brenda Caro llevó un tiempo el archivo del chopo, y Maribel Escobar, también la entrevisté, llevó el de Exteresa. Entonces me decían las dos un poco de que el registro de un performance debería ser un performance en sí mismo. Todo el acompañamiento que hace el museo debería ser un performance en sí mismo. Todo debería partir de la acción. Todo. De punta a punta. Y el archivo tendría que ser, y eso ya pienso yo, más que una consulta que es "ay, sí, chévere", sí, te da información, pero te invita a accionar.

Por ejemplo, yo pensaba, igual un día podemos hacerlo, se me antojaba hacer como unos archivos performables. O sea, por ejemplo, Melquiades Herrera, que sabes que le gustaba andar en la calle, que el

archivo fuera ora sí como una secuencia de lugares, y tuvieras que ir al lugar, y que a lo mejor hubiera como un código QR o algo tuvieras que hacer ahí, y que eso fuera el archivo, que te llevara a vivir.

JG: Y más con Melquiades que sus tránsitos son increíbles y creo que su trabajo si habla mucho a partir del objeto, pero el objeto es muy difícil de lo que se estaba accionando...

KR: Además Melquiades iba y se encontraba con las cosas... O sea, no puede ser un objeto por sí solo. O sea, yo creo que toda muestra de performance debería de invitar o jugarte a accionar algo.

MR: Es como el archivo propio, o sea como constructor mismo de un performance, potencial constructor de un performance.

KR: O sea, que invite, y esto es del psicoanálisis también, a que la gente ponga el cuerpo. Creo que esa sería la clave como para empezar a hacer ese tipo de archivos.

Hay un libro que a mí me salvó la vida en la tesis, no sé si ya lo checaste, no me acuerdo exactamente del nombre, pero lo encuentras en Tabaquería, la editorial Tabaquería, no sé si la topes.

JG: No.

KR: Tienen libros increíbles, eh, y se llama *Performance*, que es esto, cómo se llama o cómo sea. Es un libro español que tiene dos artículos clave de la conservación de performance en Europa, y de una muestra que hicieron justamente un poquito bajo ese juego... porque viene por ejemplo el tema de Marina Abramović, el de *The Artist is Present*. A mí no me encanta, no me encanta mucho, porque, pues justamente pone a hacer a otros lo que ella hizo, pero no hay eso que había. Entonces es ilustrativo, creo que esta padre el ejercicio, pero no es.

JG: Incluso, había una revista alemana que llegué a consultar que se abocaba en performance y tenía un artículo en el que te mostraba cuánto cambia una performance en la institución. Y te muestran esta pieza donde hay dos personas en el costado de una puerta desnudas, y te muestran la pieza original de Marina y Ulay, y el espacio era realmente pequeño, y para la muestra del MOMA ampliaron muchísimo el espacio, ya fuera por cuestiones de inclusión, o ya por dar muchísima más libertad a la persona de no necesariamente entrar en contacto físico. Pero...

KR: Pero ya mataste la performance de Marina... claro...

JG: Entonces sí es como un rollo el asunto de llevar las cosas de un espacio mucho menos controlado a otro mucho más controlado.

KR: Y aquí va a venir el gran tema: control.

JG: Claro.

KG: Nos guste o no nos guste, los museos controlan.

JR: Y digo, la conservación también... creo que es un problema al que estoy llegando como conclusión, en la tesis... que conservar bajo ciertas directrices controlar y eso a su vez tiene ciertas problemáticas cuando lo abordas en algo tan azaroso, tan explosivo, poco estable como la performance, ¿no?

KR: Sí, yo creo que más bien sería eso, ¿no? que las muestras que haya de objetos de fotos, te aclaren qué es eso, y siempre haya como esa ... de que eso es lo que quedó, pero qué no, que eso no es. Y quizá alguna experiencia interesante pudiera generarse. Pero sí, básicamente, creo que esa es la gran paradoja.

JG: Justo, cuando encontré el nombre de tu proyecto en internet, habían... relacionaban mucho lo que habías hecho en la tesis con las palabras *recuperar* y *reinterpretar*, y quería saber si esas palabras son palabras con las que tú nombraste lo que hacías.

KR: Mira, esa tesis es como, yo diría que es como, una upa de mariposas, porque fue un momento en el que yo no aterriza el discurso como ahora. Probablemente las haya yo ocupado. Ahora, ¿me parece que siguen siendo las mismas? No lo sé, podría ser... o sea, no me botan, porque recuperar, o sea tuve que recuperar información, tuve que recuperar encuentros, tuve que recuperar encuentros, tuve que recuperar una foto que estaba por ahí perdida, que sí recuperas algo. Y reinterpretar, a lo mejor fíjate que ahí sí ya diferiría, yo creo que ahí sería más bien ya experimentar, experimentar a lo que recupere. O sea, qué de eso me generó una experiencia. Porque reinterpretar pareciera que se queda mucho como en una noción más racional, y no accional o experiencial. Entonces quizás sería más la palabra con la que ya no estaría tan de acuerdo.

JG: Justo te lo pregunto porque también una de las cosas que me he estado encontrando, prácticamente en toda la investigación es que hay gente que le llama reperformear, hay gente que le llama reactivar, hay que le llama activar, hay gente que le llama reenactment. Y creo que, aunque todas estas cosas se basan en la reejecución de obras o en rehacer las piezas, llego a notar de repente que hay diferencias en el cómo lo entiende cada uno, y claro, son palabras distintas, ¿no? Am... justo me llama mucho la atención porque también al momento de empezar a aterrizar las cosas y pensar en cómo establecer metodologías, pues también creo que yo necesito, mi interés es también ponerles un nombre desde la conservación, pero quiero, no obviamente quiero ser como arbitrario, no tengo por qué serlo.

No tengo tanta experiencia. Y justo algo que me preocupa es como establecer eso en la metodología porque creo que al final de cuentas algo que me ha estado sonando mucho de platicar con gente que tiene más experiencia, que trabaja con performance de lleno, es... que para ellos es mucho más valioso, sí es valioso documentar, pero relacionan más el conservar performance con la posibilidad de que las piezas se puedan volver a experimentar, porque al final la experiencia es esencial. Y dicen que no es lo mismo, y creo que coincido, vivir la performance de foto que vivirla de en vivo. Entonces, justo, me gusta la idea de tomar en cuenta todas estas posturas al momento de también, ah... asociar a nombres, ¿no? Eh, ¿pensarías que la performance se repite, se reperformear, se activa, se reactiva?

KR: Híjole, yo me formé, con un... no le llamaría escuela, no, quizá línea de performance muy particular la de *Black Market International*. ¿Topas más o menos? Te lo recomiendo mucho. Es un colectivo de performance de diferentes artistas así de todo el mundo. La única latinoamericana es Elvira Santamaría, que es una performer mexicana súper buena. También a ella te la recomiendo entrevistar. Te va a dar mucha sustancia. Y ellos van mucho con esto del encuentro. Sus performances son muy de... no se ponen de acuerdo, no hablan entre ellos antes de una performance, cada quien lleva un objeto y vámonos. Y empiezan a accionar ahí a partir de los cruces que se van generando. Para hacer eso tienes que ser muy perro. O sea, son muy buenos, pero trabajan justo con eso, con la vivencia de la cosa en el momento. Entonces, bajo esa tónica, ese tipo de escuela es de "el performance sucede una vez". Ya. Entonces eso de repetir performance, yo desde mi punto de vista, no. O sea creo que sucede y no puede volver a suceder. Incluso hay artistas más radicales. Yo tuve mi primera época, donde ni siquiera registraban, porque el performance no se registraba.

JG: A parte era caro tener una cámara, una grabadora...

KR: Claro. No, y a muchos además no les interesaba, decían, es un instante, no me importa. Hasta que salieron las becas.

JG: ¿Cómo consideras que se conserva el performance?

KR: En la marca de memoria que dejas imaginar. Creo que esa es la gran conservación del performance, el que no olvidas, el que, no sé, si tú vieras un performance en el que agarran un termo con flores, y hacen algo que te atraviesa, cada vez que mires el termo con flores, lo vas a recordar. Para mí esa es la gran conservación del performance, y lo digo porque, hay personas que no olvidas, y, una primera parte de la formación de performance... Yo empecé a investigar todo esto en el 2009. Fue cuando yo empecé. En esa época todavía no estaba mucho de moda ni los archivos ni nada, o sea, tenías que ir a preguntarle a los artistas, tenías que ir a entrevistar a la gente en directo. Y entonces algo de lo que me di cuenta... yo soy muy amiga de Víctor Sulzer y Katnira Bello...

JG: Katnira tampoco está como mucho a favor de la repetición...

KR: No, yo... yo me formé con todos ellos. Son una chulada. Este... y yo mi primera formación fue en la casa de ellos, muchas noches cenando y que ellos me contaban los performances de los 90, porque no había un registro como tal ni nada, entonces, esa es la gran... Creo que, como yo, la transmisión del performance, el gran archivo, la transmisión oral. Ellos me lo contaron y yo se los cuento a mis alumnos como si yo lo hubiera visto, y muchas veces hasta yo les digo a mis alumnos "a lo mejor y hasta ya estoy inventando".

[...]

Entonces, ellos me lo contaron a mí, y yo, cuando me lo, no sé, me lo contaban de tal manera porque ellos habían visto una parte y yo me lo imaginaba, yo lo disfrutaba mucho, y se me quedaban las imágenes. Entonces yo después cuando doy talleres cuando tengo alumnos se los cuento con la misma emoción y ahora mis alumnos lo cuentan con la misma emoción, pero seguramente esto es como un teléfono descompuesto, algo yo creo que le hemos puesto.

JG: Y aparte, yo creo que cuando lo trabajas es de la tradición oral de repente es emocionante porque alguien te cuenta "Oh, alguien se colgó, alguien se metió algo, alguien se puso en estas circunstancias" y son cosas inverosímiles, no es algo que pienses en la cotidianidad, y sin embargo está inserto ahí porque de repente el performance forma parte...

KR: Es que metes otra vez el factor vivo, alguien que te lo cuenta...

MR: Se me hace bien curioso porque justo lo que mencionabas de la introspección y el conocimiento de uno mismo, siento que lo pones también en algo tan irrecontable...

KR: Exacto, porque algo se pega de ti. Entonces no sé ya si los cuento bien, si le estoy inventando, si ya les puse, seguramente sí, pero creo que eso es parte del show.

JG: Y ahorita que hablas de Víctor Sulzer y Katnira Bello, sus piezas siempre que las veo pienso "esto no se puede reproducir" ¿Cómo reproduces las piezas del sexenio de Calderón? Las de presidente y esta pieza en que se hizo un vestido...

KR: Y que además no solo era ellos, sino además la emoción de... la interacción de esos otros que también era algo que hablaba yo en algún momento con esta Brenda Caro y Maribel... el registro de performance se centra solo en el artista, y casi nunca registran todo lo que está pasando al rededor, que pasan unas cosas tremendas, porque por ejemplo pienso en la pieza del presidente, o sea estos momentos, no sé si viste donde Víctor salía a dar el grito de Independencia en una galería. Que te tengo que hablar también de esa galería, que me parece muy importante. Todos los de abajo gritaban, respondían, o sea pasaban muchas cosas ahí en esa toma y daca, pero muchas veces el recurso se centra solo allá, y se olvida de... de todo el cuadro.

JR: Digo también es muy rico porque eso se queda en la memoria de quien lo vio, y esas personas como tú estás diciendo pueden ir a contar como, desde dónde vienen...

KR: Que también eso está padre, de pronto cuando entrevistan... esos récords de performance llevan solo el artista, estaría chido invitar gente que lo haya visto y también escuchar esas otras experiencias.

JG: ¿Y cuáles, qué otras posibilidades vislumbras como formas, tal vez no de conservar, sino de registrar a la performance?

KR: Para mí, yo creo que mucho sí es la oralidad, muchísimo la oralidad. Eh, el registro un poco como te digo, como una performance en sí misma. Por ejemplo, yo cuando trabajo le digo a mi fotógrafo *tú no me conoces*. Y no sé, voy a hacer algo por allá, tu siéntate ahí, como que te estás tomando un café, o sea, lo pongo a hacer performance. Y le digo, empieza a fotografiar, pero no te quiero tan encima, o sea si de pronto acércate, pero normal. Y si la gente te pregunta, que es muy normal, sobre todo en calle, qué está pasando, tú diles que no sabes. Entonces trato de integrar todo eso en la performance, entonces yo sí creería mucho eso.

O, por ejemplo, te voy a contar la experiencia de la Bienal que ahora que lo repienso, todos, la institución, los conservadores, todos, el director del museo, tendríamos que estar haciendo juntos la gran performance, porque, y fue un poco ingenuo de mi parte, em, yo presenté hace dos años en la bienal de Xalapa, presenté una pieza de performance que había yo presentado también en San Luis Potosí, en el Caja Real. La pieza trabaja mucho con el tema del inconsciente lacaniano, entonces lo que yo hago es, una cama sábanas blancas, una línea de polvo que se llama negro de humo, que no se si topen ese pigmento porque tiene sus cualidades muy particulares, y dormir, dormir ahí para que se genere una especie de impronta en la sábana. Eso lo hacía yo un poco porque me gusta la idea del cuerpo dormido, o sea en el cuerpo dormido, tu razón está apagada pero tu cuerpo está vivo, pero a la vez estas existiendo en el sueño, entonces eres un cuerpo que está en muchos lugares al mismo tiempo. Y como que el sueño nunca lo puedes traer de regreso, y para mí la sábana era como “aquí está el sueño, el registro, aquí pasó algo”.

Yo el performance lo hago en el Caja Real, ese negro de humo es muy bonito porque es tan denso que te borra los rasgos, tú te lo pones y te haces así una sombra plana, así totalmente plana, es muy denso, y vuela, pero yo no sabía qué tanto volaba. En el Caja Real todo fue muy tranquilo, emplasticamos el lugar donde yo iba a trabajar, cuando terminé la pieza la fijamos, me metí literal a una bolsa de basura y me sacaron así en una bolsa de basura directo a bañarme porque cualquier cosa que toques, es como una plaga. Y salió todo bien... Yo presento esa pieza para Xalapa, y digo “ok vamos a hacerla” primera vez que dije “voy a repetir performance, vamos a ver qué pasa”, pero maldición, maldición,

JG: Eso te iba a preguntar...

KR: Y me lo aceptan, esa pieza. Yo creo que llevaron su jurado de Ciudad de México, creo que estuvo creo que Sol, no me acuerdo quiénes estuvieron, pero hubo gente, Erick Castillo, o sea, pero aceptaron muchas piezas que normalmente no aceptarían, y fue la primera pieza de performance y yo creo que la última [risas] que aceptaron en la Bienal. ¿Qué pasó? Eh, yo estaba muy nerviosa porque pues era regresar a casa, a casa donde el performance no era bien aceptado y al lugar donde yo nunca había visto un performance, entonces empiezan a entrar ahí cosas emocionales.

Eh, yo desde que llegué a la Ciudad sentía, yo, yo les decía a mis amigos “es que siento como si fuera yo fuera a cometer un crimen” y “es que me siento intranquila” yo tengo familia muy conservadora, yo creo que por eso mi crush por el performance, pasé por casa de mis tías, yo sentí ganas de bajarme del carro a patearles la puerta, así. Yo traía, yo creo que toda esa emotividad. Y llegamos al museo... nos lo prestan en la noche, se supone que yo iba a dormir toda la noche. Ahí. Montamos. Hicimos lo mismo que en San Luis Potosí, así, emplasticamos todo. Pongo la pieza, llega mi fotógrafo, yo digo ya, y cuando estoy así lista, me paro frente a la cama y yo sentí que tenía yo que accionar, no solo acostarme a dormir, entonces yo me aviento a la cama, juego yo con la... el registro fotográfico quedó precioso, agarro cosas, todo, acciono, termino, y volteo a ver todos con cara de espanto. El polvo había volado por toda la sala, toda la sala de abajo, toda.

Y fue así, como cuando haces fiesta en casa de tus papás y ya van a regresar, entons' agarramos todos, y yo me fui a bañar, todos empiezan a trapear, pero para levantar eso necesitas tres trapeadas. Pues cuando llegan los vigilantes en la mañana todo mundo pone una cara de susto y creo que también falta el tema de comunicación. O sea, creo que yo debí quizá de haber hablado también, creo que todos nos espantamos, y los del museo me dijeron *ya vete, ya mejor ya vete*, aquí lo resolvemos, y luego así como en la primaria, así yo a las dos de la tarde me mandan a llamar con el director, y yo así de, sonido... y estamos ahí sentados todos en la oficina del director. El polvo voló hasta el segundo piso, estaba en los marcos de todas las piezas de los demás. Tuvieron que mandar a llamar al equipo de restauración del estado de Veracruz para ir a aspirar, porque no podías pasar un trapo porque hacías un cagadero.

JG: Wow...

Kr: Aquí viene una paradoja. La pieza a mí me encantó. O sea, el registro fotográfico, yo creo que es lo más impactante que he hecho, no sé si va a ser mi *one hit wonder* [Risas] no hubiera sucedido si no hubiera estado toda esa contractura en medio, porque me decía una amiga, obviamente me castigaron, me dejaron presentarla, pero no me dieron ni una mención honorífica ni nada, o sea, no participé. Y me dice una amiga "es que lo hubieras grabado en video y hubieras ganado", y le digo, "es que si lo hubiera grabado en video no hubiera salido así".

Entonces ahí quedó la experiencia. Yo tengo muchas ganas de que hagamos un conversatorio después, ya después del susto, porque creo que todos aprendimos mucho. Pero creo yo que una pieza de performance debe llevar otro acompañamiento, creo que no debes dejar que el artista se presente y monte, y no por un tema de vigilar y nada, pero por acompañarlos. Porque quizás si la gente de los restauradores, de la curaduría, hubieran estado mucho más cerquita acompañándome, creo que hubiéramos pensado o prevenido muchas cosas.

JG: Sí, vislumbrar los riesgos, por ejemplos, hay otras piezas, y siempre hay...

KR: Cómo lo hacemos, cómo lo hacemos sin que pase esto. O sea, yo creo que no se trata de sacarlo, sino más bien... Ahora te cuento otra, en un espacio más chiquito. Hay un espacio en Xalapa que se llama Local, que buscan ser como muy pro, y como muy experimentales, pero... Quizá la diferencia de lo que me preguntabas en Xalapa creo que la experimentación todavía está corta. Ellos hacen como una especie de montaje con troncos, con unas mangueritas que echaban agua, como que querían hacer una cuestión como de lluvia, piedras, montículos de tierra, y querían que esa instalación se abriera a experimentar, que la gente entrara y ojo "a hacer lo que su cuerpo les dijera con la..." Y yo soy mucho de ese (inteligible), dije "¡Ah, entiendo! Me invitan a mí, yo invito a unos alumnos performer, que les gusta el performance, y yo entiendo que estamos en la misma, que tú quieres que suceda lo que tenga que suceder".

Antes de mí iba a haber un chico que hiciera una meditación y a sugerirle a la gente como acercarse a la pieza, y me dicen "tú qué vas a hacer", y vuelvo al mismo punto, les dije "es que no sé, es que voy a traer a la gente y vamos a ver qué pasa y me... necesitas algo. No, no necesito nada. Les digo es que yo trabajo

diferente, le dije yo, quiero que la gente vaya y se encuentre con la piza, ok". Llego, llego yo con mi gente y el chico anterior se para con ellos y les empieza a explicar la pieza, y le digo *No, no les digas nada porque lo vas a predeterminar*, le dije vamos.

Yo la verdad rara vez había visto gente que realmente interactúe con las piezas interactivas. Creo que siempre interactúan el 10%. Y yo no me lo esperaba, pero también creo que fue el efecto pandemia, y creo que mucha gente tenía ganas de volver a experimentar, y también hay un tema de qué pasa cuando el cuerpo hace, en un lugar institucional o un lugar. Y también ahí hay un gran punto que yo puse sobre la mesa después, con lo que pasó. La gente se lanzó a la pieza... no mal, o sea para mí no era mal, para mí no la estaban destruyendo, para mí eran más bien como niños chiquitos que estaban haciendo angelitos de lodo, ¿Por qué? Porque tenías tierra y tenías agua, o sea en algún punto se hizo lodo.

Tenías tronco colgando, la gente los empezó a mecer, y la gente estaba feliz, o sea, yo nunca había visto tanta interacción, yo estaba feliz, pero de pronto volteo y veo a los de la galería con una cara de susto terrible [RISAS], mi novio, que es escritor, no es performancero, se quiso meter también, agarra una escalera, y él se tapa la cara y la empieza a subir. Él es muy alto, entons' así, se veía, así como "este hombre se va a matar", pero yo estoy acostumbrada a ver eso. Entonces yo estaba confiando en él, yo dije, si pasa algo ahorita nos metemos, yo me de hecho paré de accionar y me puse a ver que estaba así, como *a ver, vamos a cuidar*. Los del espacio... una chica va y agarra la escalera así, porque sentían que el wey se iba a matar. Este, y yo *dije ¡Ay, qué padre, están participando!*, yo dije sus... nos estamos moviendo todos. ¡Ay, yo estaba muy feliz! Termina la pieza y yo me les acerco y les digo tranquilos yo mañana vengo a limpiar con un equipo y les dejamos la pieza como estaba.

O sea, yo no sabía qué se iba a hacer tanto lodo, pero pues me responsabilizo. Y así fue, al otro día yo fui, levanté, les dejamos así la galería como si nada hubiera pasado. Y yo dije ¡Qué padre un lugar que se abre a experimentar! Pasó, nos gustó a todos, todo bien. No... a los dos días hicieron una junta en línea que me invitan y la chica que fue a lo de la escalera, aterrorizada, que había sentido que había sido un acto de violencia, de violencia machista, porque era un hombre como siempre poniéndose en riesgo y como siempre las mujeres teníamos que correr a cuidarlo. Y yo entiendo que a ella le haya movido eso por sus experiencias de vida, seguramente, pero que ella dijera que eso fue todo lo que pasó y que todo lo que había pasado era una agresión, no, ahí sí yo ya no.

Porque creo que pasaron muchas cosas, mucho más interesantes. Pero qué pasó, fue un cuerpo... indócil, ¿Por qué? Porque en el museo pareciera que hay maneras que tenemos de acercarnos, o que tendríamos que tocar las cosas, aquí fueron cuerpos vivenciando, y yo digo destrucción no fue, no rompieron las mangueras, no... de hecho una chica dijo, le pregunto a ella, ¿Podemos intervenir la pared con lodo? Y ella les dijo "Si lo limpian después sí", y la chica dijo "Ay, no entonces no". O sea la gente no estaba desbocada.

JG: Sabían los límites.

KR: Sabían los límites, pero estaban jugando. Pero de pronto pareciera que no estamos tan acostumbrados a ver juego. Y aquí viene el otro punto que te quería comentar. En el 2009 o 2010, no sé si ya tienes ese dato. Existe una galería muy interesante, que se llamó la galería interferencial.

JG: Sí he leído sobre ella.

KR: De Erick Diego. Último piso, en 5 de mayo, ahí enfrente de donde está ahorita el Pata Negra, hasta arriba, estaba en obra negra y estaba hecha para que pasara lo que tenía que pasar, y si me preguntas, quizá eso necesita un performance, los performances, un espacio para el performance. Exteresa creo que había intentado plantearlo, pero creo que se sigue ciñendo mucho a la parte tradicional, institucional, o no sé si eso cambió y antes era diferente, pero creo que falta un lugar en donde sepas que eso va a pasar.

JG: Creo que las instituciones en general se han ceñido mucho a entender la performance a partir del documento y a meterlo.

KR: Y a meterlo como en esa caja. Y creo que ese ha sido el error.

JG: Y creo que es algo que platicaba el otro día con Mónica Mayer. Que muchas veces el llevar la pieza al documento, hace que la pieza se deja de entender como eso, como una obra. O sea, el asunto de meterla a un archivo, le da un sentido hemerográfico más que un sentido de obra.

KR: Sí, exacto.

JG: ...como que la inactiva, y digo, suena súper paradójico, pero en realidad, ¿a dónde se va el fundamento del performance? Que viene siendo el actuar, el ver qué pasa. Sí...

KR: Es que te digo, yo fantaseo mucho a veces. Pero sería muy padre un archivo de performance, que hubiera una pieza aquí debajo de la mesa y que tuvieras que ir al posgrado en artes visuales, a la mesa número dos, agacharte a leerlo. Creo que eso sería muy interesante... un archivo de performance que tengas que ir a vivir algo.

JG: Ahora, antes de que se me olvide, te quiero preguntar ¿Qué te llevó a repetir esa pieza?

KR: Voy a ser muy honesta, ahorita ya no estoy ahí. Es que me sentía yo muy presionada con eso de "Es que tienes que ser seleccionada en lugares... Es que tienes que ser visible... Es que la beca... Es que los premios" y es algo que trabajé mucho desde el psicoanálisis también, y me dejé presionar por muchos colegas que les gusta mucho eso y me decían "Es que mete esa pieza... Es que va a funcionar... Es que no sé qué" y lo hice, o sea, fue por eso, pero también ahí me di cuenta que sí y qué no, ¿por qué? Porque no funcionó, porque se hizo todo un cagadero, aprendí mucho, tengo un registro espectacular, pero creo que cuando metí la pieza, metí queriendo como en concentrarme en... como si estuviera presentando una instalación u otra cosa. Si yo lo hubiera hecho más con la experiencia que tengo ahora, yo le diría al del museo, o desde el proyecto "Esto tiene esta capacidad de azahar, puede pasar esto, y necesito este acompañamiento" ahora ya lo sé.

JR: ¿La volverías a repetir?

KR: No lo sé si así tal cual. A lo mejor la idea del polvo negro a mí me gustaría mucho. Fíjate, hay una cosa que me gustaría mucho hacer, no he encontrado el lugar para hacerlo. Si un día ustedes saben de un lugar... pero esa primera pieza yo la hice en una vecindad, fue como un intento, pero me gustaría hacerlo en un espacio en blanco. Me desnudo, me lleno toda del pigmento y empiezo a chocar en las paredes.

JG: ¿Negro también?

KR: El mismo. Eso lo hice ahí chiquito, y las paredes se empiezan a manchar, así como Yves Klein, pero *darks*. Y me gustaría mucho pintar todas las paredes de un espacio a choque de cuerpo, y que cuando vayas a ver la pieza, veas al artista. Que, por ejemplo, ahí vienen piezas de Elvira Santamaría, por eso también te la recomiendo. Ella hace muchas piezas últimamente, y de hecho yo le aprendí mucho a ella, duracionales. Entonces ella está ocho horas en el museo, cinco horas, haciendo. Entonces creo que también esa parte está muy interesante. Piezas que impliquen que algo esté pasando.

JG: Creo que de repente ya no pasan tanto. Yo no lo veo tanto aquí. Leo mucho que ocurre en otras partes, pero aquí no sé si es por, me imagino que tiene que ver con un sentido de recursos, o algo así, cuando se lleva a nivel institucional, pero siento que aquí está muy ceñido a eventos....

KR: De recursos y también yo siento de querer soltar el control, porque implica muchas cosas. Implica más chamba, y también yo creo que muchos prefieren que se cuelgue... y ya colgamos, tatata, pero yo eso lo veo más, y no es por ponerme a ser eurocentrista, pero sí, en Europa, por ejemplo, este chico que también te lo recomiendo mucho, Thomas Shramar, finlandés, Elvira Santamaría, la Black Market, es una línea que he visto mucho, mucho, mucho por allá... Esther Ferrer...

JG: Me acuerdo mucho, justo alguna vez, justo en este asunto de la oralidad, ni siquiera me acuerdo del nombre del artista, pero fue aquí en México, ¿no? de una pieza de un chico... creo que era de La Esmeralda, que se puso un traje Dior y vivió todo el año vistiéndola.

KR: ¡Ah sí, sí, sí! Yo he visto esa pieza.

JG: Y vivió todo el año vistiéndola.

KR: ¡Sí, mugrosa, no se bañó!

JR: Y al final el registro, y el remanente, el cadáver de la pieza, es el traje deshecho, apestoso, lleno de sudor... no sé... y me pareció fantástico porque justo no hay mucho performance duracional

[risas de fondo]

KR: Exacto, y es que lo duracional es donde realmente te encuentras. Y a mí antes me daba mucho miedo el duracional. A mí, Elvira, hace un año, me invitó a hacer una pieza con ella, duracional. Yo estaba paniqueada porque pus' es Elvira. Estar horas con ella yo dije [grito] no sé qué voy a hacer, yo estaba acostumbrada a hacer piezas muy cortas. Pero sí es muy interesante, Y ella misma decía en sus talleres, porque... es muy interesante cuando ya no sabes qué hacer y te sientas y asumes que no sabes qué hacer, y te sientas ahí en

medio de la pieza a decir ahorita no sé qué hacer, y de pronto pasa algo. Y eso que pasa no hubiera pasado si tú hubieras hecho una pieza corta donde ya sabes qué viene.

Por eso a mí eso del acontecimiento me encanta tanto, y creo que el tiempo, la duración, te lo da, y ahí vuelvo a retomar psicoanálisis. Se habla mucho de las terapias cortas, se habla mucho de... y al psicoanálisis se le critica mucho de que ¡Ah, es que te sacan el dinero porque pasas años en psicoanálisis! Sí hay gente que lo hace, no te voy a mentir, pero de verdad, llegar al hueso de tus cosas te llevan años. Otras terapias te pueden dar herramientas y te sirven, pero llegar al hueso, y creo que es lo mismo en el performance, necesitas estar ante el vacío del no saber, para encontrar un saber.

JG: Justo Marina A. dice que como parte de sus ejercicios que pone de repente a hacer en cursos, el... este asunto de ponerte a escribir ideas para hacer performance, y luego todo eso ir tirándolo a la basura, y después, o sea, cuando tengas todo en la basura y todo sea desechable te pones a escarbar ahí y te pones a ver cuáles pueden ser las ideas más valiosas porque justo eso que no querías tirar a la basura, es lo que terminas desechando y vas tomando más en cuanto lo que no te gustó.

KR: ¡Exacto! Es que justo el proceso creativo del performance es otro, no puede ser el mismo, de otras disciplinas. Entonces implica cómo está, este ir a ese hueso.

JG: Ahora, pensando en este asunto de archivo, galería, museo, todo este sistema que se ha encargado de "validar" y meter al performance en lo institucional, en lo académico, la escuela también ¿Qué agencia crees que tengan en la tarea de conservar performance? Pensando en que tú abogas por la oralidad.

KR: Yo creo que sirve, por ejemplo, en la escuela, me parece interesante que te hablen de la historia del performance, eso lo puedes hacer muy bien a nivel universitario. Creo que las universidades te pueden dar el espacio para que suceda la práctica, pero tendría que cuidar mucho justo eso, que suceda la práctica, es decir, no tanto que los morros hagan un performance sino entenderlo, sino que realmente haya el espacio. Ahí, yo estaba trabajando una metodología de procesos creativos donde hablo de tres egos, decir, pensar hacer. Discurso, técnica, emoción. Las escuelas le han dado mucho peso a la técnica. Los morros saben que tienen que ser buenos técnicos. El discurso también a la historia del arte, a leer filosofía se le ha dado un peso.

Pero ¿y la emoción? ¿Dónde la trabajas? Se ha dado por hecho en los artistas y en la formación de artistas sobre todo, se da por hecho que ahí está, que el artista trabaja con la emoción, pero lo que te decía en un inicio, también la emoción se entrena, también la emoción, tiene que haber un espacio para escuchar por qué estás haciendo lo que estás haciendo, qué tiene que ver contigo, qué es una pregunta que muchas veces las escuelas no se hacen, incluso ustedes, ustedes conservan por algo, algo en sus vidas los ha llevado al deseo de conservar, y tiene que ver con ustedes, y tener consciente esa parte enriquece mucho tu trabajo. Entonces las escuelas yo creo que podrían abrir esos espacios de reflexión, para reflexionar esa cosa a la otra, que hacer del arte, el arte. En los museos yo creo que está muy bien, que tengan los registros, que

existan, yo creo que está súper chingón, sino cómo accedes, pero también deberían complementarlo con algo más.

La bienal está muy chingón que exista, he podido ver artistas a partir de festivales que de otra manera no hubiera visto. Pero tendrían que abrirlo a otros modos para que ese performance suceda como tendría que suceder. Entons' yo creo que no es que no existan, no es que se alejen, sino más bien, deberíamos empezar hablar con el idioma del performance y trabajar en equipo. O sea, no dar por hecho que ya sabemos cómo restaurar, o sea esto que estamos haciendo, no dar por hecho que ya sabemos cómo restaurarlo, no dar por hecho que ya sabemos cómo se monta, o cómo se hace una bienal. Yo creo que cada ejercicio tendría que ser desde abajo y desde la pregunta ¿Por qué queremos hacer esto?

JG: ¿Crees que hay una forma particular de hacer performance aquí? Lo digo porque de repente veo que, o he leído, que Diana Taylor habla de que una línea común de toda la performance en México es la violencia, que de otra forma la violencia es como un parteaguas ya sea llevándolo desde violentar el cuerpo, violentar a le otrx, o también hablar desde políticas del amor, o sea, sobre esta idea de dar, sobre esta idea de compartir, sobre esta idea de generar espacios seguros. Pero, ¿tú percibes que hay una forma o un punto de partida común en la performance en el país?

KR: Yo estoy de acuerdo con Diana Taylor, y te lo digo no solo por el performance, sino por mis alumnos de artes visuales-. Hacen proyectos y quieren hacer proyectos de lo mismo, de los problemas políticos que hay, de los desaparecidos, del feminicidio, o de la ternura radical, que ahorita se habla mucho de eso, pero, y no sé, ahí tenemos que preguntarle a Bartra u a Octavio Paz y su ensayo, o a los filósofos que hablan sobre la identidad, de la mexicanidad, no sé si tenga que ver con eso porque no sé cuál es la diferencia de pronto con el europeo.

Pero siento que los alumnos, algunas piezas que trabajan con eso se quedan ahí, por ejemplo, o sea, yo quiero hacer una pieza de performance por los desaparecidos, pero creo, a mí Elvira Santamaría... me encanta la formación con ellos. Me decía, sí, sí, sí, los desaparecidos está muy bien, pero por qué quieres hacerlo, qué tiene que ver contigo. O sea, la violencia hacia las mujeres ¿tú cómo la vives, a ti qué te ha pasado?, ¿porque no me vas a contar algo que tú no has vivido? Porque entonces, ella me decía algo que a mí no se me olvida nunca, entonces me vas a decir lo que ya sabemos, y si tú me vas a decir lo que ya sabemos entonces no tiene sentido. Entonces dice, "dime algo que no sepa, y ese algo que yo no sé es solamente parte de tu experiencia". Entonces creo que lo que falta... creo que nos interesan esos temas, obviamente estamos inmersos en ellos, pero viendo la pregunta, cómo me toca. Entonces estoy de acuerdo, la mayoría del performance aquí es ritualístico, es de violencias, es de estos temas de espacios seguros, pero siento que les falta bajar un poquito a la voz propia, se quedan un poquito ahí.

JG: Y creo que eso también es algo que se nota cuando lo aterrizaste y cuándo no. Porque justo me acuerdo mucho de Lorena Wolfffer, como con estas piezas donde para hablar de la experiencia ajena primero ella se empapa, cuando pone estos como puestos en los que puedes llegar y contar, mujeres, su experiencia de violencia, luego va lo mete en chocolatitos, y se pone a repartir chocolates el 14 de febrero, para...

KR: O Lucas Avendaño que empieza a hablar de desaparecidos, pero a partir de la desaparición de su hermana y sus piezas son tremendas. Y se nota como tú dices, se nota cuando se trabaja con el hueso del asunto. Entonces digo, creo que es normal que nos interesen esos temas, pero creo que falta como ese enchufar por lo propio, y no sé si a los mexicanos nos cueste trabajo eso. Por eso te digo que qué tiene que ver con México, quizás eso, no lo sé.

JG: Ya para cerrar, es que está buenísimo y a mí me salen y me salen preguntas y por favor... si puedo escribir...

KR: Sí, podemos tener una segunda...

JG: Me encantaría. Para cerrar esta primera charla. ¿Hay algo que te gustaría agregar? [risas]

[...]

KR: Bueno que yo te tenga que decir, creo que tocamos un poco todo, la verdad. De momento en esa parte no. [...]

[...]

Hay un tema muy interesante, y creo que es lo que te agregaría, desde que tú piensas el performance, y vas a comprar tus materiales, empieza el performance, porque vas a hacer compras no naturales, y lo decía mucho Esther Ferrer y lo viví con Thomas Shramer este año justo, o sea tú vas a la tienda, ¿me da un martillo? Pero un martillo que me pueda colocar en la cabeza y ver si lo logro que se mantenga. Y entonces te lleva los martillos el señor de la tienda esta así, y entonces empiezas a ver "éste, no, no, no, ¿éste?" Entonces desde el hecho de comprar materiales empieza el performance, por eso me parecería muy interesante, reitero, que las instituciones acompañaran al performance desde cero.

JG: Claro, y que todo eso quedara bien registrado

KR: Toda esa parte...

JG: Porque también, no sabes a veces cómo pasaron las cosas. También hablaba con Mónica cuando hizo su retrospectiva en el museo, y era de que, de repente me contaba unos procesos súper interesantes de que el museo entraba en jaque por no sabía cómo reactivar una pieza, y cuando le dieron solución... o sea, todo ese tipo de cosas de las soluciones para llevar las piezas a sus recintos, no está registrado, o solo queda como en la oralidad que, como tú dices, es súper rica, pero al final, si ésta va a ser una constante para darle presencia a la performance en los museos o en otros espacios, creo que debería quedar un antecedente de lo que pasó.

Kr: Y es que creo que también, y eso también te añadiría, los museos también tendrían que flexibilizar y repensar. Yo tuve la experiencia también, no sé si te acuerdas, en 2011 creo que fue, cuando llevaron a Ernesto Neto a San Ildefonso. Es un instalador brasileño que hace piezas como de tela que se suponen que están hechas para que las toques, y huelen y... La primera pieza era una alberquita como de pelotas, así casi como de McDonald's donde se supone que te podías meter, y había otra pieza que eran como unas

esculturas, botargas, que te podías poner, pero eran muy extrañas, muy, muy extrañas. Entonces la idea era que tú como espectador ibas a atravesar todo.

Yo me acuerdo que yo llegué, me meto a la alberca de pelotas y yo empiezo "Wii", o sea, ahí como de... y el guardia me dice, "No, no puede hacer eso", y yo de, "¿Pero sí me puedo meter?", "Sí", "Pero ¿no puedo hacer eso?". Le digo "¿Qué puedo hacer?", "Acuéstese". Me acuesto "¿Y esto si lo puedo hacer?". O sea, básicamente nomás le podías hacer así y luego dije "Bueno, ya equis". Y bueno, pasé, y cuando llegué a la parte de las botargas, no sé si sea tema del artista o del museo también, en las botargas, creo que lo interesante era que la gente que se enfrentara a la botarga viera cómo demonios se la ponía... y no, había una fila, y había uno del museo que te pasaba, y te decía levante las manos, y te la ponía, ya... foto, levante las manos, y te la quitaba...

MR: ¡No! [risas]

KR: Entonces, muy mecánico, súper mecánicos. Entonces creo que todavía los museos se aferran mucho todavía como a querer controlar o tratar las cosas que están hechas para experienciarse o para hacer performance, las quieren tratar como si fueran... y eso es lo que yo te reiteraría, eso, el tema del control.

JG: Ok. Porque también le encuentro mucho hilo con lo que decía Mónica, y con lo que platicaba. Hay una teórica alemana de restauración que se llama Hiltrud Schinzel, y como que comparto correspondencia con ella, porque también me gusta mucho lo que plantea, ella habla mucho sobre trabajar la conservación desde la sensibilidad. O sea, es algo que nunca... que muchas veces nos hacen hacer un poquito a un lado, en este asunto de ser más críticos y más objetivos... no aportas tu subjetividad, y no aboradas tu sensibilidad. Y ella dice "es que si el arte contemporáneo es tan experiencial, para entender eso en plenitud tienes que hablar desde la sensibilidad, desde lo que tú también estás percibiendo, y ella me decía "es que pretender que las cosas queden como fósiles, cuando los objetos son experienciales, es muy problemático, o sea no vas a, tienes que entender qué, y dejar ir... entender que las cosas cambian, y en ese entender que las cosas cambian que la experiencia va a ser distinta, ahora, a 10 años, a 50."

KR: Y que siempre hay algo que se pierde. La pérdida. Yo creo que también eso es algo con lo que hay que lidiar como conservador...

[...]

Y ahí yo también te diría, o igual también acércate también un poco desde el psicoanálisis, porque a mí también me parece muy interesante el tema de la pérdida del control en la sociedad. O sea, en las terapias normales, o psiquiátricas o tradicionales buscas controlar el malestar, no encontrarte con... al loquito lo quieres como, reinsertar, pero no trabajas con él desde lo que le pasa, y creo que el performance es el psicótico del medio artístico, y te lo digo porque así, un caso así rapidísimo, ya para cerrar.

Eh, había un loquito en un centro psiquiátrico que nadie podía con él, no tomaba sus sesiones, no nada, lo trataban de meter, le daba una crisis, no pasaba nada, y de pronto llega un psicoanalista, un psiquiatra que era psicoanalista y llega y el loquito estaba sentado en la banca afuera, y no entra al consultorio, entonces

el psicoanalista va y se sienta junto a él y no le dice nada. Se pasaron un año sentados juntos, cada vez que le tocaba su sesión el psicoanalista llegaba solo a sentarse con él. Hasta que después...Y no le decía nada.

Hasta que después de un año el loquito se voltea y, digo, el loquito entre comillas, se voltea, "¡Ay!" le dice "Usted es mi doctor," y le dice el otro "Sí", y le dice "¿Por qué no hace de doctor?", "Porque tú no haces de paciente". Y en ese momento... y le dice "Vamos", y el vato le dice, "Sí", y se mete. Es un encuentro de la vivencia al ritmo que el otro necesitaba. Creo que al performance se le tendría que tratar así, porque te digo, somos los psicóticos.

[...]

JG: Buenísimo oye te agradezco mucho.

KR: Por nada, espero no haberte hecho más bolas.

[...]

Fin de la entrevista.

Entrevista a Claudio Hernández Hernández (1979). Restaurador de arte contemporáneo mexicano, especialista en *new media* y anterior jefe del Laboratorio de Conservación del MUAC-UNAM. Actualmente es candidato a Doctor en el posgrado de Humanidades Digitales del TEC de Monterrey.

Entrevista realizada el 02 de enero de 2023

Entrevista al restaurador de arte contemporáneo Claudio Hernández Hernández, especialista en *new media* y antiguo jefe del Laboratorio de Conservación del MUAC-UNAM. Actualmente es candidato a Doctor en el posgrado de Humanidades Digitales del TEC de Monterrey.

Medio de elaboración: *Conversación presencial en un café de la colonia Narvarte de la Ciudad de México.*

Fecha: *03 de enero de 2023.*

Personas participantes: *Claudio Hernández Hernández y Juan Gerardo Ugalde Salinas.*

Clave:

CH: Claudio Hernández Hernández

JG: Juan Gerardo Ugalde Salinas

[...]: Omisión de información (porque es no está relacionada para los fines del trabajo)

JG: Gracias por aceptar la entrevista.

[...]

La primera cosa que me gustaría preguntarte es ¿Cómo entiendes o defines la performance?

CH: Es una práctica artística que siempre ha tenido un motivo muy, sobretodo aquí en México yo lo he visto, muy de confrontar, eh, de dejar más preguntas que respuestas, que siempre lo veo asociado a cómo se ha entendido el cuerpo y cómo se había estereotipado, eso de que siempre se desnuden tiene que ver también con la provocación. Y bueno tuvo mucho auge aquí en los 90 y a principios del 2000, y yo creo que sí hubo un desgaste de la práctica como tal, al tiempo que muchos artistas empezaron a preocuparse por cómo se iba a conservar y a presentar y si alguien iba de verdad comprar una pieza de performance en algún momento.

Entonces, hubo un declive yo creo que en parte después del boom, por este cuestionamiento de los artistas mismo de que iba a pasar con las obras de si solo iba a quedar la documentación. Y luego ya se planteó en exposiciones como la de Esther Ferrer, y como lo que dijiste de Felipe Ehrenberg, que ellos mismos reactivan las piezas. Entonces eso fue como una vía para poder a pie estas piezas vivas.

JG: Entonces consideras como que estas reactivaciones pueden ser una vía para conservar.

CH: Sí, bueno, yo lo pondría... sí conservar, pero siempre va a haber una cuestión de reinterpretar, desde que ya no es el mismo contexto político, social o el lugar donde se va a exponer, eso va a cambiar, eso lo va a

hacer diferente siempre. Entonces, por ejemplo, lo que te decía justo ahorita del tendedero, las preguntas después de la pandemia ya son otras, o por qué Mónica quiso preguntar algo sobre la pandemia después de la pandemia, ¿no? Entonces, aunque sea la misma obra ya no puede responder a las mismas necesidades, porque, mal que bien, sí ha cambiado el contexto y digamos todo el devenir histórico y sociocultural de la sociedad.

JG: ¿Por qué consideras que es importante conservarlas?

CH: Pues porque es una práctica relevante. Aquí en México hubo un boom y, bueno, precisamente fue porque tuvo resonancia precisamente porque cuestionaba porque era contestatario, porque era político, porque era, este, pues causaba mucho impacto por tener todo este trasfondo y porque quería mover. Entonces yo creo que por eso también tuvo mucha respuesta. Se creó la bienal de performance, muchos lugares que tuvieron lugares a eso. Ya después como que, eso te lo puede decir muy bien Sol, por eso ella habla muy bien de una resaca, ¿no? Después de un boom viene una resaca. Ya evaluar después de esa efervescencia, que fue lo que pasó, por qué se detuvo, por qué las practicas no pudieron seguir igual, qué pasó con las instituciones, cómo se recibió, eh, pudo ingresar a algún mercado o no, entonces yo creo que sí es importante conservarlo, no va a ser, bueno es importante la parte documental pero sí reactivarlo, aunque sea en un contexto diferente y respondiendo a preguntas actuales diferentes.

JG: ¿Cómo consideras que los museos y concretamente los espacios de conservación deben involucrarse con estas prácticas de reactivación?

CH: Pues mira, no sé si lo preguntaste a Mónica, pero ella al curar la exposición del archivo de Olivier Debrouse era una suerte de reactivar el archivo, ella desde su práctica de documentación ver qué preguntas o qué cuestionamientos estaban en ese mismo archivo, entonces este, yo creo que siempre a través de preguntas es como se pueden reactivar y mantener vigentes ese tipo de obra.

JG: Y hablando sobre Mónica. Ella me contó un montón de cosas que pasaron cuando se montó su retrospectiva en el MUAC porque también me decía que era como que el museo estaba como en constante crisis porque no sabían cómo presentar las obras entonces cómo se involucró el...

CH: Fue complicado, eh, lo que pasa es que lo que yo te diría es que, pues parte de un discurso curatorial, entonces pues la expo la hizo Cuauhtémoc con Karen Cordero y entonces, bueno, la curadora Karen Cordero [...] a ver... invitaron a Karen Cordero como curadora, entonces pues fue más como una suerte de experimento, ¿no? O sea, hacer una retrospectiva no es fácil, más de ese tipo de obras, y se tomaron decisiones curatoriales, no desde el lado de conservación. Porque a excepción del tendedero ninguna obra perteneció o ha pertenecido al museo. Entonces siempre las soluciones son en el sentido de soluciones curatoriales, entonces aunque haya participado, o hayan preguntado al área de conservación, pues muy puntualmente para solucionar esa parte del montaje no en un trasfondo de que va a pasar en 10 años porque sí se habló y sí quedó en un correo cómo se iba a presentar la pieza pero aun así, yo lo veo en un contexto de la pandemia, pues todavía puede cambiar muchísimo cómo presentar una obra. Entonces yo

creo que no está resuelto todavía en el sentido de que la conservación no solo tiene que presentar una solución práctica de la exposición, sino pensar más a futuro o a largo plazo, cuál es el objetivo o el planteamiento o la intención de esa obra y realmente poderlo llevar más allá de lo que se pudo replantear en ese momento.

JG: Y también en el caso de la pieza de Guillermo Santamarina, la de... ¿Cómo se llamaba?

CH: *Frei von jedem schaden!*

JG: Sí [Risas], siendo parte de la colección del laboratorio de conservación del MUAC, tiene alguna relación con el cómo se monta o cómo es la reactivación.

CH: Si pues quedó en el instructivo determinado, pero también con un pleno objetivo de montaje y curatorial como rehacer la pieza, entonces que él mismo ya haya planteado que no siempre él la tendría que ejecutar pues eso fue un gran avance, eso sí es más en el sentido de cómo reactivarlo, eso sí toca un trasfondo de cómo va a sobrevivir la pieza, más allá de si se consiguen o no los discos que es a lo que se enfocó mucho, por eso te digo, la conservación tendría que dejarse de ver como una solución técnica. Entonces plantearse como una parte más... pues sí, más, este... no solo pragmática sino conceptual.

Entonces esté esa decisión de quién la puede representar y de la mejor forma va en ese sentido de que preservar en el futuro la pieza no solo a nivel material que son los discos, que es lo que le preocupa al museo. O sea lo que le preocupa al museo y por una cuestión, como te digo, de su práctica es que los discos sigan disponibles que se puedan conseguir y comprar, cuando en realidad tendría que ser un equilibrio de ambas cosas, ¿no? tanto el quién la va a reproducir, cómo y con qué la va a reproducir, tiene que ir más allá, tiene que ir un poquito más allá.

JG: Y pensando más en formatos materiales, porque pues también ahí he estado viendo que el performance puede ser mediado por foto o video, no necesariamente hecho como documentación sino para estar explícitamente para estar en ese medio, ah ¿Cómo ves tú esta afinidad? Pues pensando también que tú hiciste una tesis relacionada con medios audiovisuales ¿Cómo percibes que se pueda conservar ese tipo de performance?

CH: Pues si tendría que haber un replanteamiento, porque como te lo dije ahorita, yo pienso que ha tenido más éxito la práctica privada, o sea las prácticas artísticas de documentación que lo que han podido hacer los museos, porque pues las piezas en los museos se vuelven de segunda clase se vuelven de material documental, y entonces hasta que no llega alguien a reactivar y se le da otra vez ese estatus y ese valor pues se queda como un material de archivo, se ve como un material de segunda, entonces pues las instituciones se deberían de replantear todavía aún, o sea no, no, hemos avanzado muchísimo más que hace 15 años que hice la tesis, no hemos avanzado muchísimo, más precisamente porque institucionalmente siguen habiendo muchas deficiencias, entonces se tendría que replantear como la práctica artística pues ha funcionado más en ese sentido.

JG: ¿Y qué crees que necesiten los museos cambiar para, pues, para hacerse partícipes de la tarea de conservar?

CH: Yo creo que lo que ha faltado más que un departamento de conservación es entender una práctica a largo plazo, a largo plazo y no solo práctica, sino, te digo, conceptual. Si quieres rehacer una obra pues ver en qué contexto se puede hacer. Por eso decía Katnira: "no le veo caso este conservar una pieza cuando se puede volver a hacer y en un contexto diferente", ¿no? Por un lado, sí es cierto que la pieza no volverá a ser la misma, y en otros casos sí podrían retomarse algunos de sus conceptos con los que con los que se [Inteligible].

JG: ¿Qué opinas sobre rehacer performance?

CH: Eh, ¿reactivarlo? Pues yo pienso que sí es una forma de traerlo en un contexto actual, siempre que se entienda como eso, o sea no es rehacer por rehacer, se tiene que considerar el contexto actual por eso los mismos artistas, pues, también lo ponen en entredicho, como Katnira, para qué rehacerlo, si se puede hacer algo diferente, y creo que ya.

JG: Ok.

[Fragmento inteligible]

CH: [Inteligible] tiene como una escultura donde presentan como una obra, pero yo nunca he visto que digan que es un performance.

JG: Hasta en las galerías de repente dice más activación que otra cosa.

CH: Entonces bueno ¿A qué responde eso? Bueno, ¿Ya se quedó como un movimiento que existió? o ¿por qué ya se ve cómo esto? Esa sería una pregunta inteligente.

JG: Y que puede ir desde el principio de un trabajo.

CH: Como estas diciendo, sí se va a plantear desde el contexto de México, porque ahorita no se habla tanto de ese término, o sea, ¿Qué pasó?

JG: Sí, incluso suena más arte acción que performance.

CH. Una acción. Una acción. Y bueno, tú viste la expo de arte-acción de Sol.

JG: ¿Ahí tú participaste en el cómo hacer las cédulas?

CH: No, ahí fue curatorial también.

Es que ya se había compilado, ya habíamos hecho las cédulas, como título tal, año tal, recreación bajo la supervisión del artista, año tal, eso era lo que funcionaba para la colección de arte y eso lo retomó Sol para la expo. Y Sol agregó porque no era documento tal cual sino que resultó que grandes fotógrafos, Gabriel Hinojosa y blablablá y no sé quién eran quienes hacían los registros. Entonces Sol lo, digamos, que les dio, todavía le dio otra categoría, no era registro fotográfico, era registro foto de tal fotógrafo, entonces fue

también darle ese valor a la fotografía no solo como un archivo sino también como la parte de la como la visión que le dio esa expo.

Eso sí lo platicamos y eso si se quedó, eso se lo puedes preguntar a ella. A partir de... si ella se dio cuenta de que era importante tener los nombres, por ejemplo, que otra cosa piensa que es necesario incluir ahora para una revisión. Y que ha pasado mucho, por ejemplo, ahora que está lo de *Giro gráfico* pues están estas piezas de los periódicos murales que pues se utilizan y se destruyen igual y dejaron unas copias, pero pues [inteligible] o sea lo que preocupa ahí es que se van a acabar las impresiones originales. Aunque ahí la idea es el mural que se arranca. Esa es la idea, ya lo material pues ya. Pero eso se lo podrías preguntar a Sol.

JG: Sí son más cosas que también le había pensado preguntar. Solo quería saber si restauración había tenido que ver.

CH: Pues, a ver, lo platicamos, yo lo entendí muy bien porque no era el mismo caso que lo digamos... que, pues si ochentas y noventas responden a otro contexto a otra mentalidad de las obras, que lo de los setentas. Porque lo de Jodorowsky, todo lo que hicimos con Pilar se quedó a ese nivel, de recuperar lo material, trabajar con los artistas, hacer énfasis en que se recuperaron las piezas bajo su supervisión y que se logró conservar el concepto original, pero ya con piezas más recientes yo ya pondría como, o sea, qué se necesita para que funcionen en este contexto porque reactivarlo funciona de eso, esa es la diferencia con una réplica. La réplica ps' es lo más cercano sin considerar lo demás y la reactivación pues contando el contexto.

JG: También un tanto interpretativo.

CH: Sí, de que es estás haciendo una interpretación. Es una interpretación. Por eso los instructivos me parecen... y si alguien lo quiere dejar abierto pues también tienen que ver con eso, que hasta cierto punto lo de Mónica ha estado abierto porque no terminamos de entender lo que implica volver a presentar su obra. Y fue un buen caso, sigue siendo un buen caso, porque, digamos que ella le dio la vuelta a la institución, porque compraron la obra con, digamos, con la premisa de volver a presentarla. Pero pues al mismo tiempo pues están todas estas preguntas todavía pendientes, yo creo que después de la pandemia más, si puede cambiar mucho el contexto inicial, no es la misma pregunta.

JG: Ella está bien interesada en eso.

CH: Pues porque le dio la vuelta, porque si se discutió, se trató de prever, pero finalmente es una obra... esto es lo que estaba estudiando Jo Ana [Morfín], la performatividad de las piezas, la trayectoria, pues si cómo, aunque fuera la misma no es la misma. Por eso ella está divertida, porque le dio la vuelta al museo. Se vendió curatorialmente porque la pieza se iba a conservar, se volvieron a imprimir, lo que tú quieras, se hicieron las tarjetas, se volvió a imprimir, que si las preguntas, pero finalmente siguen en evolución. O sea, le dio la vuelta al Museo.

JG: Aparte ella dice: "que ya ni siente qué es", bueno lo que yo entendí es que ya no siente que sea su pieza, porque se replica en las marchas del *SM*, y en las escuelas.

CH: Que se ha retomado en muchas partes.

JG: Y dice que es una cosa social.

[inteligible]

JG: Pues, ¡muchas gracias!

FIN DE LA ENTREVISTA

Entrevista a Falconeris Marimón (2001). Artista multidisciplinario mexicano. Actualmente estudiante del *Bachelor of Visual Arts* de la RMIT University, Melbourne, Australia.

Entrevista realizada el 04 de enero de 2023

Entrevista al artista multidisciplinario mexicano Falconeris Marimón, actualmente estudiante del Bachelor of Visual Arts de la RMIT University, Melbourne, Australia.

Medio de elaboración: *Conversación presencial en domicilio, col. Narvarte, Ciudad de México.*

Fecha: *04 de enero de 2023.*

Personas participantes: *Falconeris Marimón y Juan Gerardo Ugalde Salinas.*

Clave:

FM: Falconeris Marimón

JG: Juan Gerardo Ugalde Salinas

[...]: *Omisión de información (porque es no está relacionada para los fines del trabajo)*

JG: Quería comenzar preguntándote sobre ¿Cómo definirías tú a la performance?

FM: Al performance, bueno... en español se dice arte-acción, ¿cierto? Creo que, bueno, yo lo definiría como un proceso para llegar a una conclusión. Entonces es más como el crear, o sea, que el proceso lo vuelvas la misma obra, ¿no? Creo que, obviamente los performances se crean en un lugar específico, en un tiempo específico.

Y claro, puede ser, también puede ser digital y se puede expandir a diferentes horizontes, pero, creo que tiene esta singularidad de que dura un tiempo determinado, entonces eso lo hace un proceso que casi siempre es experimental, ¿cierto? Aunque tengas diferentes direcciones, como por ejemplo... pues cualquier cosa, ¿no? De caminar tantos pasos, o lo que sea, este... siempre va a haber una, como algo que el tiempo va creando, entonces es el registro de un proceso, es eso, es eso. Claramente es lo que vas pensando, los objetos que vas creando durante el performance y todas esas cosas.

JG: ¿Qué opinas de todos estos objetos que se asocian al performance, ya sean como herramientas para desempeñar estos procesos, qué importancia tienen y qué capacidad tienen para comunicar, consideras que tienen una capacidad para comunicar?

FM: Sí claro, bueno, eh... entiendo que los objetos que quedan cuando termina un performance se llaman residuos, y bueno, pues, obviamente ayudan a entender lo que pasó en el performance en un momento futuro, pero también se pueden utilizar los objetos en el presente para seguir creando pues este proceso ¿cierto? Y creo que, en cierta forma, son vitales, pero tienen que ver mucho con, eh, qué o qué es lo que uno quiere representar.

Por ejemplo, hay performance que nada más son con personas, que no tienen objetos, y hay otras que usan completamente con objetos, hay algunos que incluso son efímeros, como un bloque de hielo. Entonces si tú tienes un bloque de hielo, eh... pues no vas a poder documentar más que con fotografías, o con sonido, lo que sea, pero no vas a tener el objeto eh, residual del performance, claramente, entonces no se puede mantener ahí. Pero me parece que es nada más, es herramientas que uno debe de utilizar para llegar a conclusiones tanto en el presente como en el futuro.

JG: Ok. Me llama mucho la atención como definiste performance y cómo estás hablando sobre los objetos porque también veo que en tu trabajo muchas veces lo presentas como "performance instalación" o "instalación performática". Eh, justo, que una constante en tu trabajo es mezclar esta idea de la acción con la instalación, y de lo efímero con la instalación y que la instalación es recurrente en tu concepto de acción. ¿Me podrías platicar un poquito más sobre esto?

FM: Bueno, yo estoy interesado en la conexión que tengo, bueno, más bien que tienen las personas, que tengo yo con el espacio, que tienen los objetos que están juntos o separados. Esas cosas ¿no? Entonces a mí me sirve mucho la instalación para poder mapear y para poder tener un... esquema de la idea realizada en grande. Casi siempre es como expansivo, casi siempre es la sala completa o son tres paredes, son diferentes cosas. Y lo llevo al performance porque justo como te cuento es un proceso para mí.

Entonces claramente no se puede registrar exactamente todo lo que uno va pensando mientras se va creando la obra o la instalación terminada, pero, eh, es interesante también que el espectador está mirando como la instalación se está creando. Puede llegar a entender uno de los conceptos mediante algunos movimientos que yo no estoy consciente o incluso que estoy consciente que los hago a propósito, ¿cierto? Eh, "y así de: ah, no sí fui para la derecha, para la izquierda... hizo tal acción", y obviamente después en la retroalimentación el artista se da cuenta de todos estos procesos, entonces me gusta que exista un espectador, porque así puedes enfocarte directamente en el proceso; crear tu instalación ¿cierto? Y obviamente evoluciona con el tiempo porque como dices, se crea un registro también fotográfico o en video o como el artista desee pues... como se dice, encontrarlo o ponerlo en papel... y ya, vas creando diferentes conclusiones a partir de eso.

JG: Podríamos decir que tu performance gira un poquito en torno a la idea del montaje. Lo pregunto un poco porque me acuerdo de aquella vez que vi *Planeación de lo incontrolable* que se fundamentaba en que tú ibas creando las condiciones del espacio. Tú ibas montando la instalación, e ibas modificándola al mismo tiempo. Pero también en tu Instagram vi que en *Melbourne* realizaste este montaje con cintas amarillas que me parece que también lo referías como "instalación efímera" o algo así, entonces podríamos pensar que es algo más como una idea del montaje.

FM: Es una idea no tanto del montaje sino del proceso y las conclusiones que voy llevando a través de la acción. Entonces, por ejemplo, en esta otra obra que hice en Melbourne que se llama expectativa, o bueno *Expectation* en inglés, este... justamente hice un trabajo tipográfico en donde yo iba pegando diferentes letras, o más bien iba creando con la cinta diferentes letras, y lo que me interesaba era que la gente no

podiera leer el mensaje hasta casi terminada. Entonces fue muy interesante porque el proceso, eh, yo decidí que fuera un espacio que estuviera como en una vitrina, entonces se llama como *El Tanque*.

Ese lugar, es como un tanque de peces, pero la gente puede entrar y entonces me preguntaban: "oye, qué dice la frase" y yo les decía "tú tienes que averiguarlo" y entonces la verdad es que la gente estaba muy emocionada por lo que decía, trataban de descifrarlo y no podían. Me decían: "es que me frustra un poquito, está como raro, pero me gusta que no entienda qué es lo que dice". Entonces este proceso de que la gente poco a poco se vaya interesando en ese proceso, porque... bueno, lo que yo he podido investigar un poco en otros performances es que se vuelve un momento en el que se vuelve aburrido porque es un proceso muy monótono.

Entonces al... tú generar acciones que al espectador lo... cómo dice, lo involucren a él en pensar también que es lo que está pasando, siento que es más interesante. Y sobre lo que dices de la instalación, al final lo que termina siendo una cosa efímera, porque si, digamos que un *happening* es efímero, de hecho, tendrá que hacer la misma alusión a la obra terminada, porque... si no una pintura podría ser también un performance, así como Jackson Pollock o... o esas cosas ¿no? Pero tienes una obra terminada que debe ser restaurada o por lo menos tratar de conservarse, ¿no?

JG: Entonces también, me surge la duda, ¿cómo le llamarías a tus trabajos? ¿Sí son performance?

FM: Siento que el performance es el proceso, y la obra terminada es una instalación efímera

JG: Entonces es más un formato híbrido.

FM: Exacto.

JG: Y todo este material, ¿qué pasa cuando se desmonta?

FM: Por ejemplo, en *Planeación de lo incontrolable* aún tengo los post-it y todas esas paredes que monté dentro de la galería, todavía lo tengo como un residuo, pero en esta de *Expectativa* en Melbourne es un poco más complicado porque para empezar yo estoy en un país con, este... mucho menos espacio para expandirme. Tengo una residencia mucho más pequeña entonces la verdad... Guardar todo este material que en realidad es tape en una bola, pues creo que no tiene mucho sentido... entonces lo que hice fue tomarle fotografías al final y guardarla como una evidencia del desmontaje y que en realidad fue efímero.

JG: Y viviendo en otro país... ¿sientes que la performance cambia mucho de México a Australia?

FM: Sí, completamente. Creo que justamente la sociedad tiene reglas. Era justamente lo que venía pensando un poco... la sociedad tiene reglas entonces tú no puedes ir por la calle pintando una línea en el piso porque en Australia claramente todo está más estructurado, y todo y entonces esa línea claramente va a tener que ser borrada, y eso cuesta dinero. Entonces va a haber un momento en que te digan algo, ¿cierto? Por eso la gente se atreve a mucho menos y hacen sus performances en un espacio seguro, es más como un espectáculo y no tanto como un proceso, un desafío o un proceso de introspección como ir por la calle pintando una línea en el piso.

Justamente yo quería hacer ese proyecto, pero después me di cuenta de que era muy complicado... entonces pues por eso no lo hice.

[Risas]

Y aquí en México, creo que existe mucho más la libertad, tenemos mucho más libre albedrío de hacer lo que nosotros queramos en esta ciudad tan cosmopolita, y... es interesante que haya muchísimo más gente, entonces creo que el performance se mimetiza un poco con lo caótica que es la ciudad, especial CDMX.

JG: Te lo preguntaba un poco porque algo que encontré durante la investigación documental, am, hay autores o autoras como Diana Taylor, que es una investigadora de performance, mexicano; bueno americano; que también ha trabajado mucha investigación sobre arte-acción. Y tiene en uno de sus textos un análisis en el que llega a mencionar que la performance en México se caracteriza por tener una línea en que la violencia la permea de una u otra manera.

Ya sea desde intentar generar empatía a partir de una experiencia de violencia, como las piezas de Lorena Wolfffer que también es mucho de recopilar experiencias, o Mónica Mayer con sus tendedores. Pero también están estas piezas que buscan confrontar y provocar como la *Congelada de uva* que, pues es justo estos actos de intervención corporal, un poco sadomasoquistas, sexuales, y buscar, justo, la comunidad de otro, o de otrx...

JG: Y bueno, continuando con las preguntas, ¿crees que la performance se puede o se debe conservar?

FM: Creo que sí... siento que la mayoría de los artistas que claramente les gustaría conservar su propia obra, pero claramente no sé, es imposible conservar la totalidad de ello porque también incluye pues la presencialidad del espectador, la temperatura, el color, como toda esta atmósfera que hace el performance, ¿cierto? Entonces creo que es importante la conservación del performance para poder contar, eh, y hacer referente a esos actos en el futuro, para que se pueda, por ejemplo "ah quiero hacer algo parecido a Santiago Sierra, y utilizando este concepto voy a hacer tal cosa". Creo que es importante para los mismos artistas tengan un punto de partida de donde poder seguir creando, ¿cierto?

JG: Ahora estás hablando... ahorita justo mencionaste esto sobre retomar un concepto y hacer otra cosa partiendo de lo que dijo un artista. Aquí hay una relación de comunicación en la que de una u otra manera hay una actitud de apropiación o reapropiación... ¿tú consideras que para conservar estas performances, rehacer las piezas podría ser una posibilidad? Pensando, por ejemplo, en tu trabajo que justo guardas el residuo de planeación de lo incontrolable, ¿se podría volver a realizar?

FM: Sí, bueno, justamente yo hice esa acción durante una semana, entonces lo que traté de... de decir al espectador es que existe un ciclo continuo y que cada semana, eh, digamos que las ideas que uno tiene en la cabeza los conceptos, todo lo que uno conecta dentro de su cabeza, eh, aparece y desaparece, por eso son post-it, ¿cierto? Entonces yo feliz de volverlo a hacer porque me encanta justamente todos estos procesos que nunca van a ser iguales, entonces es... junto con la experiencia que el artista ya tuvo, y que, em... pues sí, las diferentes ideas que va encontrando durante su proceso, se van generando obviamente

nuevas conexiones, entonces el amarillo y el rojo tal vez van a estar juntos de nuevo, pero en lugar de estar en la esquina derecha están en la izquierda, ¿cierto?

Em, y sí creo que es importante también hacer referencia a otros artistas porque justamente... Bueno, para empezar, siempre se ha hecho eso y se va a seguir haciendo porque de eso se trata el arte, eh, pero también en el mundo contemporáneo existen tantas obras que es muy difícil que exista algo que es realmente original. O sea, no puedo decir que todo ya se hizo pero casi todo ya se hizo, entonces uno tiene que recontextualizar esa idea de lo contemporáneo de nuevo, hasta tu propia idea justamente.

JG: ¿Sería posible que alguien más realizara *Planeación de lo incontrolable*?

FM: Lo que decías de... justamente, que es un poco hostil... como la escena del performance, que es la verdad, o sea, por ejemplo, si alguien más retomara eso, e hiciera exactamente lo mismo, sería apropiarse o robarse la idea ¿cierto? Que en una sociedad normada sería algo malo, entre comillas ¿no? Eh, pero el performance en el arte incluso puede ser lo opuesto, o sea, robarse una idea es hacerle honor al mismo artista, ¿cierto? Entonces...este... pues la verdad es que la gente lo podría hacer, pues ahora en el arte contemporáneo todo es válido realmente, nada más, eh... claramente ahí te tienes que meter en pedos de copyright y esas cosas.

JG: Ok. Y crees que para que se conserve el performance, o sea, pensando que tú siendo un artista emergente, no sé, todavía no, pero quizás en unos años tu obra pueda estar en museos. Pero en este momento, eh, ¿consideras que tu trabajo puede ser conservable? O sea, a partir de, o sea, Mónica Mayer tiene un archivo que... el archivo *Pinto Mi Raya*, que aborda mucho de su trabajo, pero también mucho de lo que ella ha ido recopilando de bienales de performance, de trabajos de otras personas, entonces es un archivo de no-objetualismos, sobre arte no-objetual, pero, pensando que por ejemplo tú tienes tus papelitos, los papelitos de planeación de lo incontrolable. O sea, los conservas porque te importa, porque al final ese es el residuo [...] es el residuo de lo que quedó y tienes tú esta preocupación ¿Por qué tú tienes esta preocupación?

FM: La verdad es muy interesante porque creo que cuando uno es emergente puedes explorar muchísimas de las opciones, pues sí que tienes a tu alrededor. Entonces entre más vas encontrando, eh, el curso, la línea de tu trabajo, eh, obviamente se van abriendo más puertas como lo es el reconocimiento y todas estas cosas. Pero mientras eres emergente, tienes la libertad de disfrutar todas las posibilidades que tienes al alcance, ¿cierto? Entonces yo conservo pues los, em... los paneles que puse en la galería, porque justamente porque es posible que en algún día lo vuelvo a realizar en algún otro lugar, y existe ese original, y tal vez incluso pueda crear nuevos papeles con nuevos tonos de color, pero por lo menos ahora mismo los conservo ahí. Entonces... este... entre más se vaya, digamos que vaya experimentando, los objetos van obteniendo más o menos valor, dependiendo de hacia donde vaya el curso, y, ya. Es solo eso.

JG: ok... pues... ¿hay algo más que te gustaría agregar a esta entrevista?

FM: Nada...

[...]

FIN DE LA ENTREVISTA

Entrevista a Sol Henaro (1976). Curadora mexicana responsable de acervos documentales del Centro de Documentación Arkheia del MUAC-UNAM, enfocada en el estudio de la historia del arte desde genealogías artísticas periféricas.

Entrevista realizada el 05 de enero de 2023

Transcripción de entrevista a la curadora mexicana Sol Henaro, a responsable de acervos documentales del Centro de Documentación Arkheia del MUAC-UNAM, enfocada en el estudio de la historia del arte desde genealogías artísticas periféricas.

Medio de elaboración: *Conversación presencial en el Centro de Documentación Arkheia, MUAC, Ciudad Universitaria, Ciudad de México.*

Fecha: *05 de enero de 2023*

Personas participantes: *Sol Henaro y Juan Gerardo Ugalde.*

Clave:

SH: Sol Henaro

JG: Juan Gerardo Ugalde Salinas

[...]: Omisión de información (porque es no está relacionada para los fines del trabajo)

JG: Es 5 de enero del 2023, y estoy en el Centro de Documentación Arkheia con Sol Henaro. Voy a realizar una entrevista con el propósito de obtener información para la tesis de conservación de performance, y bueno vamos a tratar temas en referencia de lo que es el performance y el arte acción e México y también intentar hablar un poco de las posibilidades de su conservación.

Muchas gracias, Sol por permitirme hacer esta entrevista.

SH: Con mucho gusto, Gerardo.

JG: Bueno, lo primero que quisiera preguntarte es ¿Cómo entiendes este binomio de performance-arte acción? ¿Cómo lo definirías?

SH: Creo que, de un modo rápido, pero no exento de matices, diría que son la misma práctica aderezada como por distinciones que tienen que ver con los contextos y la nominación de nuestras palabras que se utilizan. Performance es un término que se ha utilizado mucho más, venido de la cultura anglosajona, y de una manera muy rápida y que no es exactamente así. Pero, está como mucho más asociado, para mí, en términos históricos, por cómo ha sido construida, con el *mainstream*. Y el arte acción no es exactamente como la traducción del performance, pero digamos que es como la equivalencia, ¿no? Que en castellano se ha utilizado para englobar todas estas prácticas.

Eh, me parece que es la manera que desde Latinoamérica principalmente, más que de España. En Latinoamérica se utilizó para englobar una serie de prácticas que eran afines o que ya se conocían como

performance. Ahí, como que no puedo evitar pensar en los tránsitos históricos de los conceptos y pienso invariablemente y constantemente en Juan Acha y en el concepto de los no-objetualismos, ¿no? Que introdujo como a nuestras prácticas y a nuestros vocabularios y que fue precisamente una manera política de fisurar también este lenguaje y decir "sí". Pero un poco lo que decías antes, ¿no?, de que hay diferencias en los contextos y las maneras en que los artistas han generado el cuerpo para generar una serie de prácticas; y en el caso de Latinoamérica, sí hay una serie de constantes que marcan una diferencia con otros contextos, aunque hay afinidades con algunos artistas y prácticas.

Pero en general, sí hay un trabajo de una politización distinta en Latinoamérica porque, no es que en el ámbito anglosajón no la haya, lo que pasa es que sus batallas son otras, sus defensas son otras. Em, pienso también esto, digamos históricamente, para mí fue muy importante cuando me dediqué a estudiar la práctica del No-Grupo, y después ya mucho más Melquiades. Pero la del No-Grupo me maravilló mucho cuando ellos conocieron gracias a Carla Stellweg el concepto de performance, ¿no? Cuando ellos denominaban sus prácticas como "Montajes de Momentos Plásticos", que lo que nos está brindando es, digamos, eh... la sincronía que había, digamos en términos de experimentación, muy honesta y auténtica, porque ellos no tenían acceso como a una serie de cosas que estaban pasando en otros contextos, ¿no?

Entre ellos el propio concepto de performance. Entonces ellos ya estaban haciendo eso sin saber que había un concepto, digamos, que abrazaba este tipo de práctica. Incluso ni siquiera sabían de los no-objetualismos en ese momento, ¿no?; entonces, cuando introducen el concepto de performance y entienden, digamos que, hay una etiqueta, una convención. Porque finalmente esas categorías funcionan... eso, como convenciones como para entendernos, entre comillas.

Entonces empiezan a adoptar el concepto de performance para nominar su práctica. Pero me parece que sí bien, eh... hay una especie como de disputa como un poco ociosa para mí, entre qué es performance y qué es arte acción. O sea, entiendo que no es la traducción literal, pero para mí estamos hablando más o menos de lo mismo, aunque siempre haya una serie de matices. Es como cuando hablas de muchas cosas, no es una sola cosa... homogénea, ¿no?

Este... pero sí, en los noventa, que es la generación, digamos, en la que me tocó a mí formarme mucho profesionalmente y como consumir como esta especie de arte contemporáneo en México, sí recuerdo que había mucha disputa en muchos artistas de cuando tú los denominabas como performanceros. Muchos lo sentían como una especie de ofensa, y yo no lo voy a olvidar porque yo me acuerdo como de haberme sentido sorprendida de que... los presentaba como "performanceros", y que se sintieran ofendidos, y me hicieran la aclaración "No, yo lo que hago es arte-acción", como que, a mí, ahí desde los noventa me quedé con la cara de "¿What?". O sea, como "Ok, o sea, esto no lo puedo digerir exactamente en este momento, como qué es lo que irrita, pero me lo guardo, ¿no?". Y es una incomodidad que noté del uso de categorías para denominar el trabajo de ciertas personas que la he cargado conmigo todo este tiempo, y que me ha ayudado a cuestionarme muchas otras maneras de denominar las prácticas, ¿no? Como ¿qué es lo que hay ahí?, ¿cuál es la diferencia?, ¿sí o no?, ¿se pueden homologar o no? Eso.

JG: Ok. ¿Esta definición tuvo que ver con la decisión o las líneas de trabajo de la exposición de Arte acción [en México]: residuos y registros [registros y residuos]?

SH: En cierta manera, sí. Ya trabajando en el Centro de Documentación Arkheia, digamos, mi objetivo ha sido dislocar como cierta idea preponderante de la historia del arte en México, y poderla como fisurar y ampliar, complejizar, y por ello integrar como otro tipo de prácticas, o relatos, o micro-narrativas, ¿no? Al patrimonio universitario, y en ese caso al relato historiográfico.

Cuando surgió la posibilidad de hacer una exposición por parte del equipo de Arkheia a mí me pareció que era interesante, ¿no? Era pertinente aventurarnos a ser un ensayo curatorial sobre la escena de arte-acción en México, precisamente porque, aunque tenemos una muy nutrida generación de productores que han abonado a esa práctica, me sigue pareciendo que sigue siendo una asignatura poco trabajada en términos de investigación de largo aliento, ¿no?, o que produzca, por ejemplo, bibliografía.

Entonces eso es como algo que noté desde mis años universitarios, y me pareció que conociendo los archivos que tenemos aquí en Arkheia, y los que estamos convocando, había ya suficientes insumos como para poder aventurarnos a articular algún tipo de introducción, de preámbulo, siempre con esa conciencia de que iba a ser eso, ¿no? Como un relato parcial, evidentemente, porque iba a ser sobre todo a partir de lo que nosotros hemos logrado mapear, y que lo que está aquí pues no es el todo. El todo nunca existe, y eso siempre estoy muy obsesionada con siempre decir, el relato total no existe para mí, ¿no?

Eh, y pensamos que era importante eso, cómo... hacer una especie de introducción a partir de nuestros acervos. Entonces, sí, claro una de las primeras discusiones que tuvimos, o conversaciones más que discusión. Una conversación que tuvimos, con el equipo que conformamos, que estaba Alejandra Moreno, Cristian Aravena y Brian Smith y yo, fue pues estas muchas maneras en que se ha nombrado, ¿no? A ese tipo de prácticas ¿no? Entonces nos pusimos como a conversar esta anécdota que te contaba de una persona muy concreta que se ofendió cuando lo presenté como performancero y que más allá de la anécdota digamos, em... no se trata ni de scratchear ni de decir "Ay, qué tonto" o "Qué elemental" ... No, no, no, o sea, para mí hay algo ahí que me decía como reflexionarse.

Entonces la convoqué, esa anécdota, e hicimos este ejercicio a partir de lecturas de muchos textos. Después nos arrepentimos un poco de no haber incluido, por ejemplo, de donde sacamos todos estos conceptos,. Porque toda esta lluvia digamos, de conceptos que están en las páginas iniciales del folio, no las inventamos nosotros, son nociones que detectamos en muchas fuentes bibliográficas, ¿no? Y seguramente también está incompleto. Pero ya uno cuando lo lee, no sé a ti que te haya pasado cuando lo leíste, pero es esto, te digo, hay muchas afinidades entre ellas, aunque evidentemente hay diferencias, pero sí hay un montón de vasos comunicantes. Es una especie, suena muy normativo hablar de familia, pero es como si fuera parte de una misma familia. Política, sanguínea, o sea lo que quieras, pero ahí hay una serie como de vasos comunicantes entre todas estas nociones.

JG: Elementos comunes.

SH: Mhm. Entonces más allá de nosotros definir cuál es la noción correcta, quisimos nosotros políticamente usar la de arte-acción como una manera mucho más generalizada, en el contexto de México, para hablar de todas esas prácticas, y eso puede ser como introducción. Es como decir "O sea vamos a usar ésta, pero hay todas éstas que de alguna manera las vas a encontrar por aquí, te van a hacer..."

JG: ¿Cuál fue tu primera aproximación...? Bueno, tengo dos preguntas ¿Cuál fue tu primera aproximación al arte acción o a la performance?, y ¿Crees que ha cambiado mucho de los noventas la producción hasta la actualidad?

SH: Sí, sí creo que ha, como todo, o sea, como que ha habido un montón de movimiento y que tienen que ver con que no siempre es positiva, o sea también puede ser muy tóxica, pero la profesionalización del arte contemporáneo. Creo que por un lado eso ha arrojado aspectos muy benéficos para la producción artística de México y del pensamiento crítico, pero también se han trasladado, por no decir perdido, ciertas cosas, como en esta profesionalización y en este ser impecable impoluto, en tener como más argumentos, ¿sabes? Hay una cosa como vital, y como de estómago que siento, no siento, me parece, eh... que se ha adelgazado, ¿no? O sea, no se ha perdido, pero sí se ha adelgazado, creo que muchos productores están muy enfocados ahora en el trabajo formal de lo que van a hacer, ¿no? Y son tremendos, eh, como el manejo de cámaras, la conciencia que hay sobre la documentación por ejemplo para arte acción pues no la había en los 90, 80... 70... olvídale

JG: Era caro...

SH: Era caro, era inaccesible, no se planteaba, era raro, eran pioneros los que lo llegaban a hacer, que sí los hubo, pero me parece que ahora hay como, que tiene que ver con el mercado, porque el arte acción tú lo sabes, es una práctica que como bien cultural es muy difícil de mover económicamente, ¿no? Y creo, y eso ha sido tremendo. Y no nada más para el arte acción, pero sobre todo el arte acción, que hay entre comillas, esta inmaterialización de la experiencia porque es efímera.

La documentación ha cobrado un lugar de bien económico tremendo, ¿no? Y no lo juzgo en el sentido negativo, me parece que es correcto y necesario que los artistas busquen una manera de generar como un mercado de esa práctica, pero me parece que a muchos los distrae, me parece que hay como una atención... ps' claro, o sea, hay que vender porque hay que vivir, ¿no? Evidentemente, ¿no?

Pero entonces hay fotos increíbles, seriadas, lo que tú quieras, pero que a veces hay como cierta garra que ya ha perdido fuerza, me parece... y estoy entre comillas, anda, hablando, así como, en resumen, obviamente hay muchísimas excepciones. Pero sí me parece que, de una manera muy simple, no muy perfeccionista, pero sí, esa es la gran diferencia que veo ¿no? O sea que, eh... por ejemplo, mucho más en los finales de los 80's, 90's... en los 90's, que es más la generación en la que estuve activa en... consumiendo este tipo de producción también por un rango de edad, o sea, que tenían muchos de esos productores, o sea la preocupación era otra, ¿no?

Era mucha gente que muchos decidieron no tener familias desde luego, pero era un momento en que la responsabilidad era otra, estamos estudiando, saliendo, empezamos teniendo experiencias laborales, ¿no? No sé, me parece que era otro México para decirle muy pronto y creo que ahora no es lo mismo hacer lo que sea, a los 22 años, que, digo, para no hablar de producción artística, hacer lo que sea a los 22, que hacerlo a los 45 a los 55... hay situaciones que se mueven, ¿no?

Este... y mis primeras experiencias, no las tengo, así como tan detectadas, pero... en cierta manera están asociadas a El Epicentro, con Doris Steinbichler, por amistades muy queridas que hacían arte-acción de una manera muy... contracultural, ¿no? Como muy de periferia del sistema artístico, ¿no? Este... y que quizá por eso siempre me he interesado como en las rebabas de lo mainstream porque era el tipo de producción que yo consumía mucho, o sea, gente que, donde sea, de cualquier manera, con tres pesos, con audiencia, sin audiencia, o sea no había como la estructura del Arte, con mayúscula.

Entonces, El Epicentro era un lugar al que acudí mucho, que fui casi una parroquiana casi casi de ese lugar... el ExTeresa. Mi servicio social lo empecé en el ExTeresa en la gestión de Guillermo Santamarina, y cuando Guillermo se fue del ExTeresa, yo, al poco tiempo también renuncié, preferí perder mi servicio social y lo volví a empezar en el MUCA Roma, pero digamos que estuve unos meses en el ExTeresa yendo diario.

Entonces, para mí, el festival de performance era súper importante, sí era un festival que no me perdía ¿no? Que como el festival de... cine, cómo se llama, la muestra internacional de cine y el festival de performance, eran cómodos... y la exposición lésbica-gay que se llamaba así en ese entonces. Eran tres eventos que, yo así, todos los años, hasta que llegó el CITAC, y luego se vinieron otras cosas. Y el ExTeresa claro, era un momento en que se sentía... Yo estaba muy chavilla, tenía yo creo 20 años yo creo, pero se sentía esta pugna entre lo que quiere decir los performanceros y los del arte acción, había, era así... como... era... con cuchillo se podía cortar el aire, te lo juro, o sea, era como... no sé... o sea, me acuerdo de Fernando Ortega, de Alejandro Carrasco, mucha gente mucho más asociada al grupo que después se conoció como Kurimanzutto, y Melquiades y otra banda que estaban, pues sus intereses eran otros...

JG: ¿Más hacia la resistencia, dirías?

SH: Eh, yo creo que algunos, también lo voy a decir de una manera muy generalizada y todo tiene matices. Eh... grado hay... [Inteligible] a mí me importa mucho eso, uno comenta cosas de manera rápida, pero todo tiene matices. Pero me parece que este grupo más implicado con el performance... más bien, los implicados más con el arte acción en general, había una condición como de clase, casi me atrevería decirlo, y hasta bajo la voz, y de mirar al extranjero, ¿no? Como que muchos de esos artistas venían de ciertos colegios, viajaban, hablaban inglés, o sea que parece una tontería, ¿no? O sea, yo... mi inglés no es bueno, pero en esos años estaba súper marcado los que podían hablar inglés o no, ahora la gente en general habla inglés, ¿no? Pero, o sea, éstos, los de arte acción, tenían como otro tipo de acceso... ¿no? Sabían de La Tate, de Bruce Nauman, o yo que sé... casi caricaturesco, pero... matices.

Y la gente que estaba mucho más implicada con el performance, me parece que hay una condición de clase... que... no exactamente pero como que un ánimo más lumpen, más precario en general... em... más de resolver con lo que se tenía, ¿no? Más como de víscera, de qué había que decir y había que ser y, para eso, había que vomitar o echar sangre o fluidos ¿no? Que es lo que muchos de éstos, caricaturizaban de "uy, si no hay desnudos y no hay fluidos... nosotros no hacemos performance, porque éstos son los que hacen esto" y los de acá era un trabajo, en general, mucho más conceptualista, y mucho más como una estética más higiénica, más, digamos, contemporánea del *contemporary art*. O sea así como, así... Dicho de una manera, medio caricaturesca si tú quieres, pero me parece que por ahí va la diferencia. Este... y en ese festival me tocó ver a montón de gente, desde Gómez Peña, o sea, muchos de los pioneros de arte acción en México, desde luego Melquiades, Maris, que ya no existía el no-grupo, Felipe Ehrenberg, pero también gente que no recuerdo el nombre que me impactó mucho, mucho... recuerdo mucho, no sabría ni cómo buscarlo, podría hacerlo pero no lo voy a hacer...

Recuerdo mucho una acción de alguien que yo creo que todo eso, como que uno, hay cosas que reverberan y no entiendes muy bien de dónde vienen, ¿no? Pero, yo creo que esa acción me marcó tanto que tiene que ver también con mi empatía con ciertas comunidades, por ejemplo, la comunidad homosexual, sobre todo, ¿no? y mi trabajo ahora con el VIH... o sea, esta persona, yo he tenido 20 o 21 años a lo mucho, y me acuerdo que en un performance muy sencillo, porque era él, o sea, como que muchos de estos de este lado eran el cuerpo y su experiencia, y acá también operan otras cosas, y acá era este sujeto dando un discurso, eh... él, hoy diría que era una especie como de bichota, ¿no? ¿sabes? O sea, como una especie como de travestido... claro en ese momento no se hablaba así, pero era una especie como de bichota muy empoderada, dando un discurso sobre la exclusión y sobre el señalamiento, sobre las causas homosexuales, y la sociedad, ¿no? Como una especie de crítica y deseo de deconstruir cierta normativa de la sexualidad, ¿no? Y al final, empecé a decir cómo todo lo que había recibido de comentarios de la familia, de mi papá me echó... esto... mi mamá [inteligible] y al final dice "bueno"... y al final saben qué pienso de todo lo que me han dicho" Agarró un bote de sal de esos los de La Fina, se lo tragó todo y empecé a vomitar, y a vomitar, y a vomitar, y a vomitar. Nunca lo voy a olvidar porque me pareció como de una contundencia de esas que te erizan el pelo, que dije, después de todo eso... Esa fue de las primeras propuestas digamos, de cuerpo, que me dejaron muy impactada. De lo que uno puede hacer con tan pocos elementos, eso.

JG: Cuando estabas en ExTeresa haciendo tu servicio social ¿estabas en el archivo?

SH: No, estaba en curaduría. Estaba en curaduría con Luis Felipe Ortega. Y la verdad, o sea, es bien raro. Me acuerdo de muchas, cosas como de experiencia, pero no me acuerdo mucho de lo que hacíamos en términos de trabajo, ¿sabes?

JG: ¿Y cómo se manejaba de manera administrativa hacer performance en un museo?

SH: No lo sé tanto, o sea, sobre esa especie en concreto porque yo estaba haciendo mi servicio social, entonces no tenía acceso a muchas cosas, ni a las conversaciones ni las juntas. Para mí no era talacha porque Luis Felipe sigue siendo un buen amigo, entonces yo hacía investigación con él, ¿no? Como lecturas, y

entonces discutíamos... y además Luis Felipe no era parte del grupo. El consejo, no me acuerdo cómo lo manejaban, que llevaba a cabo la muestra internacional de performance, como que eso era otro grupo... como que Luis Felipe estaba trabajando más con las exposiciones, más que con la muestra en particular. Entonces no lo sé. Digo ahí pues seguramente Lorena Wolffer, ¿no? El propio Guillermo Santamarina o Carlos Jaurena o Iván Edeza, ¿no? O sea, como los diferentes directores que han pasado eh, Eloy Tarcisio, ¿no? Este... creo que ahí sería una cuestión interesante, ¿no? Como en términos administrativos, de gestión, este... como que y casi como mirada histórica, ¿no? a distancia, como entender en cada gestión qué... o sea...

Porque tú lo ves o sea el lugar del arte acción en Ex Teresa fue digamos, el espacio eh por antonomasia, dedicado al arte acción en México. Pues su lugar se ha ido adelgazando y creo que está bien. Porque, no sé, o sea, creo que ya quizá no es tan necesario como un festival como tal como lo fue, porque más en esos años se estaba peleando como para introducir esta noción, este en el campo historiográfico, no ahora ya no es... no es una pelea, eso ya existe. Podemos tener muchas ganas de ir a un festival de performance o no, pero... esa lucha, o sea eso ya existe, o sea nadie, o sea nadie que maneje más o menos como una noción del arte contemporáneo le dices arte acción y te dice eso no es arte ¿no? O sea, digo.

JG: Ya está más como normalizado

SH: Normalizado no, sí aja, pero cuando Iván Edeza fue director - Iván Edeza es un muy buen amigo - me acuerdo que me comentó que... este... que alguien lo increpó cruzando el Zócalo y reclamándole "que por qué el festival de performance pues ya no tenía la misma fuerza", ¿no? Y es una discusión interesante ¿no? O sea, sobre qué haces con estos lugares que históricamente se vuelven tan importantes y necesarios en un momento, y en algún momento dejan de estar yo creo que está bien, ¿no? O sea, yo no creo que todo tenga que vivir forever.

JG: Claro

SH: ¿No? Que Teresa, ¿no? Es como con curar el espacio crítico para las artes. Hace muchos años se lo pregunté a Reyes Palma, cuando empezó a menguar su periodicidad, él decía y por qué no la matan, o sea cómo ¿no? Como, o sea, por qué no cerrar ya ese proyecto, o sea, como por qué dejar que se diluya o que, o sea, por qué no decir hasta aquí, ¿no? Este... a mí me parece bien que haya, o sea, que ya no haya un festival como tal en esas condiciones, ¿no? Quizá podrá surgir otro festival desde otro lugar.

JG: Ok. ¿Tuviste alguna proximidad al archivo?

SH: Sí, eh... pero yo creo que fue posterior, o sea, porque en esos años no estaba el archivo como lo está ahora, ¿no? Eso fue algo que empezó poquito a poquito y cuando yo me fui poco después empezó, ¿no? Entonces yo ya regresé unos años después a hacer investigación sobre Melquiades, ¿no? que fue como en esos años cuando empecé y ahí sí entré varias veces al archivo, a... este... a revisar, pues las carpetas... este... y vi, ¿no? O sea, también tengo como recuerdos muy eh... tristes ¿no? sobre ese acervo porque en esta profesionalización en ciernes, pues no había muchas cosas que ahora hay ¿no? como la conciencia sobre el

valor de un documento de un papel, eh... la seguridad, este... eh... el deseo que puede suscitar pues ese residuo en otros, ¿no?

Y entonces la sustracción, porque yo vi en él, la carpeta donde había materiales de Melquiades, yo vi fotos. Yo vi cosas ¿no? que estaban ahí que después dejaron de estar ¿no? Eh... yo vi un video sobre el performance... eh... no me acuerdo si era sobre *Esto no es una pluma*. Creo, no me acuerdo, si era ese, lo escuché con audio y muchos años después que regresé ya se ha magnetizado la cinta y entonces lo pude ver, pero sin audio, ¿sabes? Entonces, este... sí yo me acuerdo que esa carpeta... de Melquiades, era como las carpetas de antes, ¿Sabes? o sea, una de plástico con hojas de pla... O sea, no era material libre de ácido ni... o sea era un plástico de papelería ¿no? con una hoja metida con clips, o sea, estas cosas que ahora ya no hacemos ¿no? Pero estaba abierta la hoja, eso sí me acuerdo porque yo me acuerdo de haber sacado fotos para verla y haberla vuelto a meter y me acuerdo después de haber regresado y ya no encontrar algunas, ¿no? Que pudo haber sido pues al llevarse se le salió y se perdió, o pudo haber sido alguien que no, esta foto está muy bonita, ¿no? Pero también es la pulsión de la memoria, ¿no? Este... y no sé, o sea, sí esas fueron mis primeras aproximaciones con ese archivo en particular.

JG: Dirías que, bueno, lo... pregunto esto porque en la tesis de Claudio eh, Hernández para su licenciatura en restauración, él evaluó el estado del acervo del Laboratorio Arte Alameda y una de las cosas que hablaba es que pues para empezar "no había en 2005"- no sé en qué año fue tu investigación- "no había recursos suficientes para poder desempeñar todas las tareas que involucran conservar todo el archivo", ¿no? Que viene siendo desde la catalogación, el registro, la investigación, la conservación y dentro de las consecuencias de todo esto, algo que a mí me resonó mucho, porque pues es algo que creo, que pienso, que tiene que ver mucho con conservar performance, es que las piezas habían perdido todo su contexto y toda su información, eh... ¿dirías que el estado del archivo era... bueno o malo?

SH: Eh... no. O sea, bueno o malo, es complicado, ¿no?

JG: Claro.

SH: O sea, porque era un esfuerzo humano de una persona muy en concreto ¿no? Un par de personas que estuvieron ahí, no era un esfuerzo institucional. Entonces al no ser un esfuerzo institucional y ser el esfuerzo de sujetos específicos, pues ese esfuerzo carga con todas las deficiencias que sus sujetos tienen, igual que acá. Yo no soy archivista de formación, ¿no? Y a mucha honra, soy otras cosas.

JG: Claro.

SH: Y me hago de otras herramientas para hacer frente a mi trabajo, ¿no? Pero digamos que, en ese deseo, se hacen cosas y se... y no se hacen otras, porque uno no tiene esas herramientas, ni ese conocimiento. Entonces te digo, no lo pondría en términos de bueno o malo, sólo que ese deseo... arrastró deficiencias, ¿no? Por un lado, produjo un lugar que era necesario y que hoy es otra cosa, ¿no? Porque un arco de profesionalización donde pasó gente por ahí que no soltó del todo ese esfuerzo, ¿no? Eh... pero pues no había muchas cosas que tienen que ver con archivística como hoy las tenemos claras, ¿no? Yo cuando

regresé a ese archivo, fue hacia el 2003, porque la celda contemporánea la inauguramos en 2004, en abril, con la exposición de Melquiades, ¿no?

Entonces yo regresé porque quería para esa exposición utilizar o revisar qué había o ver si pedía algún material ¿no? Entonces en el 2003 volví y, te digo, ya mucho de eso ya no estaba no y lo resolví de otra manera, ¿no? Entonces eso fue 2003, esto fue, lo de que te cuenta Claudio 2005, estamos ahí, ¿no? Entonces sí, digo, ya si pienso además en Arkheia pues son eh... sí, o sea, es muy importante el esfuerzo del ExTeresa por... porque hubo ahí que empezó a entender o a darse cuenta de que había un problema ¿no? En eso que era el orgullo de esa institución que es el performance, el arte acción, ¿no? Eso que le había dado como su personalidad en términos institucionales y administrativos no lo estaban pudiendo... eh... aprender de alguna manera, ¿no?

Entonces, hubo alguien que se dio cuenta que había que empezar a generar archivos, ¿no? De cada festival, de las notas de la hemerografía, las fotos me acuerdo también, eh... que eso lo he contado varias veces. Que cuando estaba, no me acuerdo qué performance, estuve buscando, pero estuve revisando digamos... eh... creo que también era de Melquiades, ¿no? Este... y estaba viendo un video en el que se ve que se les acaba no sé si el cassette o... si se tienen que cambiar de ángulo, ¿no? Se ve que ponen stop o algo así y se ve que se mueven al otro pinche lado, ¿no? completamente y vuelven a poner la cámara. Pero se perdieron no sé cuantos minutos, ¿no? Pero me acuerdo que vi a un... un pasillo de una narrativa, ¿no? O sea, había un tiempo que no estaba en el documento. Y yo me acuerdo que me jalaba los cabellos, decía: "o sea, lo... los..." La institución comisiona un externo que documente en video el arte acción porque se da cuenta que es importante.

JG: Claro.

SH: Y, sin embargo, en esta profesionalización en ciernes, no hay una consciencia sobre... no puedes poner stop, ¿no? O sea, en arte acción te pierdes... segundos y te pierdes digamos como si viste una parte sustantiva, ¿no?

JG: Claro. Ahora, am... A partir de todo tu proceso de investigación y tu trabajo en Arkheia ¿qué presencia tiene el arte acción o la performance en los archivos de arte contemporáneo en México, que tú puedas... hayas visto, reconocer?

SH: Depende también porque la producción artística en México, como en la mayor parte de los lugares, es muy heterogénea, ¿no? Este... y muy versátil, como grupo musical, ¿no? es súper versátil y claro, o sea, en este lugar en el... (inteligible) de Arkheia, te diría que tiene mucha presencia, pero porque también ha habido alguien que da mucho lugar a ese tipo de prácticas, ¿no? Entonces aquí sí porque a mí me ha interesado, eh... nutrir ¿no? con archivos a parte de esa producción, ¿no? Aquí, porque en la producción artística, te digo, es muy variada, o sea, depende a cuál nos referimos, ¿no?

O sea, si estás hablando en el ámbito de la pintura, este... porque sí podemos todavía seguir como medio separando, porque si no están ni bien ni mal ¿no?, pero sí hay como gremios digamos de prácticas que sí se

mantienen, o sea, el grabado, ¿no? La gente que está trabajando muchas veces con pintura, la gente que está en la instalación... o digamos mucho más un lenguaje contemporáneo que agarra de todo, ¿no? La gente que ya no... hay tanta gente que trabaje solo en el video, pero la hubo, ¿no? "Yo soy videoasta", pero te digo, depende de este... eh... de que estemos hablando... tendrían más o menos. Para mí, en la práctica artística de México, de los años 60 para acá, en el tipo de práctica que a mí me interesa, te diría que muchísima, ¿no? tiene muchísima relevancia.

Pero a mí me interesan las prácticas que tienen que ver con los no objetualismos, ¿no? y con cierto cruce entre arte y política, entonces ahí, pues es súper importante, ¿no? Porque, no sé, piensas en Grupo Proceso pentágono, y haciendo una acción en el Zócalo, eh.... en relación a Acteal, ¿no? Este... cuando el EZLN, y toda la lucha digamos también indígena que terminó siendo una instalación, pero en realidad es toda una acción, ¿no? Entonces para mí, es muy importante. Pero hay gente que pus el arte acción no, o sea, si tú haces un... si tú juntas a cinco historiadores del arte, de perfiles bien distintos, sería una conversación interesante, ¿no? Porque para muchos quizá no es que lo sigan viendo como menor, pero sus intereses están en otro lado, ¿no? No lo sé.

JG: Al principio, bueno hace unos momentos, me decías que justo, que la presencia del arte acción en Arkheia, tiene mucho que ver con... pues... que hay un interés por rescatar eso desde adentro, ¿no? Y me llama mucho la atención que aquí hay mucho performance, como dices, pero la presencia del performance en la colección de obras de arte del MUAC, no es más que...

O sea, hasta donde tengo entendido, solo es una pieza de Guillermo Santamarina ¿A qué crees que se deba este contraste?

SH: Bueno, esa la metí yo, este... y también la de Maris Bustamante. O sea, justo, ¿no?

JG: O sea ¿Hay una pieza de Maris Bustamante también en la colección?

SH: Hay dos.

JG: Ok.

SH: O sea, lo que pasa es que yo, cuando me integré aquí al MUAC, primero me integré como curadora de la colección artística y luego pasé a la documental. Entonces en el periodo en que estuve en la artística, intenté nutrir con otro tipo de producciones que me parecía que eran, eh... agentes y agencias que estaban como diluidas dentro del relato historiográfico.

Y entró Cristeto, Jimena Cuevas, Sarah Minter, Ricardo Nicolayevsky, Iván Edeza, eh... no sé, ¿no?... Maris Bustamante, Guillermo Santamarina. Con Guillermo fue muy interesante, lo que pasa es que esa pieza la produjo en la celda contemporánea, el espacio que yo puse en marcha en el Claustro. Y me parecía una muy buena pieza, ¿no? pero cuando la adquirimos, pues claro, o sea, lo que adquirimos fue un instructivo, ¿no? y unos derechos, ¿no? me encanta, ¿no? Me parece increíble, o sea, esa, digamos, como en lo que me ponías como al inicio como contexto.

JG: Sí

SH: Me parece que, de manera intuitiva, ¿no? O sea, supe ver que ahí había una cosa muy interesante, en poner en crisis, ¿no? La documentación, la institución, la idea de colección, de patrimonio, ¿no? Porque era, o sea, una persona homosexual, este... mayor de 50 años, en momento de crisis. Son sus instrucciones: "ahí te dejo unos discos", ¿no?... este... y va, ¿no? Y hay una documentación, ¿no? O sea, como para poderte aproximar a cómo la llevó a cabo el artista ¿no? pero lo que hay es absolutamente conceptual e intangible...

JG: Sí, totalmente

SL: Me parece increíble, o sea, lograr que esa pieza entrara en el museo, ¿no? O sea, como haber podido sensibilizar y convencer a los dos comités, así... agh, increíble. Entonces claro, y de Maris Bustamante adquirimos dos fotografías, eh... que son producciones a la limón. O sea, en realidad no es Maris Bustamante, es Maris Bustamante y Lourdes Almeida, ¿no? Porque Lourdes Almeida como fotógrafa es la que hizo las fotografías, las comentó esas acciones para poder tener como un buen material que pudiera moverse ¿no? entonces decimos Maris, pero en realidad es la ficha... es Maris Bustamante y Lourdes Almeida, ¿no? que también parece que introdujo una cosa bien interesante, que seguimos arrastrando hasta el día de hoy de: a quién le vas a dar la autoría.

Y que aquí nos la jugamos y dijimos, a ver, o sea, y fue de una manera muy consciente, no fue inocente. Dijimos vamos a ver qué pasa, ¿no? Y estábamos preparadas como a ver qué onda. Y sí hubo un par de personas que se súper quejaron de "porque no aparecía el que hizo la acción como autor". Y queríamos esas discusiones ¿no? Era como desde un centro de documentación, donde lo que nos importa es el residuo documental. Yo tengo que reconocer quién hizo ese documento, ¿no? Y, además, o sea, además son eh... ojos eh... importantes, o sea es Lourdes Almeida, o es Armando Cristeto o es éste, yo que sé ¿no? Eh... Mauricio Alejo, ¿no? Entonces, a nosotros nos pareció que era importante, como eh... socarronamente meter ese problema, ¿no? O sea, y ver qué pasaba. Igual, o sea, no era pa' decir: "así tiene que ser", es como, "vamos a ver qué pasa, qué ámpulas levanta y qué es lo que tendría que corresponder".

También pensando en términos, pues de patrimonio, ¿no? De cómo vamos a consignar las obras, a quién se le da la autoría, este... te digo esa de Maris y de Lourdes, pus van por ahí, ¿no? O sea, que... esas piezas eh... de alguna manera si tú conoces el trabajo de Melquiades... Melquiades también lo hizo mucho con Hinojosa, ¿no? como estas series fotográficas, pero era, o sea, Melquiades, eran sus acciones, pero hay un valor también pus en el ojo de quien toma el documento.

JG: Sí justo, o sea, yo decidí retomar su sistema para el citado de las fotografías en mi tesis. Porque también me pareció que eh... referir a, desde quién se está viendo la pieza resulta importante, ¿no? Al final un documento fotográfico, tiene una perspectiva. O el video tiene una perspectiva, a lo mejor otros residuos no tanto, ¿no? Y también te quería preguntar. Y aprovechar esta entrevista para saber cómo guiarme en esta forma de referir en fotos, ¿no? ¿Qué información... consideraste valiosa en estas fichas técnicas?

SH: Lo trabajamos también como de mane... en como seminario, ¿no? Con mis tres compañeros, ¿no? Yo les planteaba estas preguntas y ellos también planteaban como otras preguntas también al respecto, y retomamos, digamos, como cierta convención de cómo se consigna la obra.

Nosotros como que revisamos diferentes maneras en las que han sido consignados, estas las producciones artísticas de cualquier tipo, o de diverso tipo, digamos, tanto aquí como en otras colecciones, ¿no? Y luego también estuvimos revisando en otros libros o en otras fuentes bibliográficas, cómo habían considerado también este... producciones que tienen que ver con arte acción, ¿no? Y digamos como de un mix ¿no? Este... de conversaciones, hicimos esta propuesta ¿no?, este... por ejemplo, no para este proyecto en particular, sino otras producciones que tienen que ver con centro de documentación Arkheia. Habíamos tomado decisiones, por ejemplo, de "si la obra no tiene título, y tampoco tiene un *Sin título* como título ponemos eh... entre corchetes" ¿no? como algún tipo de descripción. O sea para que se entienda que eso es un aporte, digamos, o una propuesta del catalogador de quien está haciendo esa consignación, pero que no es el título como tal ¿no?

Entonces como que hemos ido ensayando maneras para resolverlo. Y decidimos eso, ¿no? O sea, como también dejar las autorías hasta arriba de quien generaba el documento, y luego quien genera la acción, bueno... y todo lo demás no. Y es eso, ¿no? Quizá sería interesante en algún tipo de encuentro sobre catalogación discutir sobre cómo consignar, o cómo acercarnos a una mejor ficha que documente el arte acción para una lista de obra en particular. Porque luego ya en una base de datos eso es otra cosa, ¿no?

JG: También hace ratito hablaste sobre, pues, que conseguiste convencer al comité de la adquisición de piezas, eh... está un poco atrevida la pregunta. Podrías decir, o sea, ¿Podríamos decir que esta falta de performance en la colección, deviene de una falta de sensibilidad o de interés?

SH: Eh... Sí, o sea, sí, sí. Y tampoco lo veo como un, o sea, como un hablar mal, digamos, de los colegas que han tenido esos cargos en otros momentos. Creo que, o sea, son muchas, este... reflexiones sobre que implica hacer un trato patrimonial, o sea, intervenir en un relato historiográfico de una universidad nacional, ¿no? Este... que es el tipo, digamos, de producciones que se quieren, digamos, como integrar a ese relato y normalmente, o usualmente, más bien, se tiende como a convocar lo muy probado, ¿no? O sea, lo que tiene como que quiere decir eso ¿no? Pero como cierto éxito, en términos como de amplio mercado del arte.

Y hay una manera, digamos, de hacer colección, que es ir por esos, entre comillas, *highlights*, ¿no? O sea, como ir buscando eso. A mí, o sea, te hablo muy desde mí, o sea, a mí siempre me ha interesado pues eso decía antes, como las rebabas, abrir este pliegue, este detectar como otro tipo de pulsiones que me parece que han sido muy importantes y que han nutrido mucho la práctica artística pero que no han tenido el beneficio de ser miradas con esa dignidad ¿sabes? Entons' a mí me ha interesado como convocar mucho eso.

O sea, ve la exposición de Giro Gráfico, ¿no? O sea, muchos dicen que eso no es arte, y a mí no me interesa esa discusión. Digo, o sea, no me interesa en sentido, digamos, como profundo, o sea, me interesa en

términos de discusión y de reflexión con otros ¿no? Pero, o sea, mis intereses tienen que ver con otra cosa. O sea, por fortuna no tengo visión de embudo, ¿no? O de embudo invertido en dado caso. A mí se me abre el campo. Entonces a mí me interesaba empezar a convocar pues esos agentes, este... mal llamados marginales de la producción artística, ¿no? O contraculturales, por no decirles luego chafas ¿no? Digo en boca de muchos ¿no? Eso no este... y creo que, además, entre comillas, no les ayudaba este... no su materialidad. Igual que el video, ¿no? O sea, coleccionar video siempre ha sido complicado, igual que el arte acción, porque cuál es el bien, o sea, cuál es la materialidad, ¿no?

Entonces creo que muchas veces, en general, creo que es mucho más fácil seguirse por la segura que luego tomar riesgos ¿no? Y quizá luego muchos han sido sencillos convocar otro tipo de producciones. Te digo, antes cuando preguntabas de las diferencias y cuál es el lugar ahora, creo que ahora ya no hay esa discusión tanto, ¿no? O sea, hay fotos increíbles de acciones de Regina José Galindo, yo que sé. Con Marina Abramović, ¡olvidalo! ¿no? Ahora esas discusiones ya no están en muchos lugares, ¿no? pero me parece que sí hay como cierta eh... estrechez de visión que ha hecho que muchas producciones no entren a ciertas colecciones y relatos, ¿no? Y si hablamos, por ejemplo, ya no de arte acción, pero VIH, o sea muchas otras cosas, no pues no.

JG: Y también, o sea justo hablas de VIH, y yo también creo que mucho de ese activismo se ha replegado también hacia, no sé, desde 2014 o algo así que fue que yo empecé a ver eso, bueno que empezó a llamarme la atención, lo empecé a ver mucho más en internet que... y en la calle obviamente, que, en los museos, ¿no? Hasta, no sé, primero estuvo *El chivo expiatorio* en el Border, y hace unos años, *Expediente Seropositivo*, ¿no? Pero bueno, es que me he quedado pensando en muchas cosas y justo ah... Estoy poniendo mi cabeza un poquito en orden, perdón.

SH: No, date, date.

JG: Hablaba con Mónica Mayer sobre todo el reto que implicó hacer su retrospectiva aquí. Porque en cierto... desde cierto modo, la forma en que opera el museo no estaba preparada para recibir una exposición retrospectiva sobre acciones. Em, y a partir de esto también como que empezamos a hablar sobre cómo juega el archivo, cómo influye el archivo, en cómo se entienden las piezas y este asunto de que no haya mucho performance en colección. Este... y a la vez haya mucho contenido en el archivo de repente, o sea, si no se investiga, que no estoy diciendo que no se haga aquí, ¿podría dar pauta a que la pieza dejara de entenderse como pieza y como más material hemerográfico?

SH: No, a ver ¿cómo?, ¿cómo?

JG: Am sí, algo que me decía Mónica era que, por ejemplo, ah... y la verdad es que no he corroborado eso ¿no? Te lo pregunto. Ella me decía que: "*Archiva...* entré a Arkheia y que ella siente, ella sentía, que ese asunto hacía que la pieza dejara de entenderse un tanto como pieza de arte y más como material de archivo". Y esta parte me llama la atención también, porque como que lo que he estado encontrando a

través de la tesis, es que, si no se cuenta con los recursos para hacer investigación en el archivo, se corre el riesgo de que la pieza se descontextualice completamente ¿no?

O sea, ya como lo que te pasó a ti con Melquiades, de encontrar un video en el casete que se terminó y se perdió una parte, o que las fotos dejaron de aparecer. Eso a nivel conservación se ha llamado disociación, porque ya no hay una forma de asociar la pieza a algo que le dé sustento de ser eso que es. Em... Y pus' me llama mucho la atención, ¿Qué opinarías de esto, desde la forma en que opera Arkheia?

SH: Es que unen, es que también, ¿no? O sea, son preguntas muy interesantes como para debatir ¿no? y detenerse un montón, o sea, no nos vamos a poder detener. Creo que otra vez tiene que ver toda con la profesionalización de un campo que sigue en ciernes, o sea, hemos avanzado, lo que quiera decir eso, pero sigue en ciernes ¿no? Creo que el que muchas producciones entren a un lado o a otro, o sea, tener ese acervo artístico documental a veces es muy, cómo decirlo, este... accidental ¿sabes? Este... hay muchos, no sé si muchos, pero hay algunas producciones que quizá tendrían que estar allá, o que no tendrían que estar aquí. O sea, (que tendrían que estar allá) pero creo que tiene que ver con un momento digamos este... de, de... generar, digamos, como las líneas institucionales y entenderse como institución de las directrices que está tomando y cómo esas directrices van a empezar a marcar pautas para otros, porque ese es el entre comillas, el problema y el reto que tenemos en instituciones.

Que lo que estamos haciendo para bien o para mal eh... determina ¿no? Este... luego esa que se va a consignar una pieza. Lo que se va a entender por arte o por archivo, o sea, ese es como a mí lo que me pone un poco tensa, digamos como el valor político de la práctica ¿no? Y que esa decisión es no son accesorios inocentes y tienen peso y repercusiones ¿no? Entonces eh... eso ¿no? creo que hay varias producciones que podrían estar aquí.

Creo que me gusta pensar que no es responsabilidad solo de una gente o de un equipo de trabajo el de una gestión ¿no? Sino que quienes vayan llegando al MUAC o al centro de documentación Arkheia en particular, van a tener la disposición de seguir depurando, mejorando y corrigiendo procesos. Que quizá no son los más adecuados en este momento, pero que en este momento es lo que hemos podido hacer ¿no? Y lo digo así, ¿no? Lo que se ha podido hacer, ¿no? que ya es mucho. Pero claro, hay un montón de broncas aquí, digo un millón de cosas en las que nos podríamos detener y cuestionarnos, y si estos, esto a donde va ¿no? Sí, o sea, nosotros no tenemos el archivo de Mónica Mayer.

JG: No, claro.

SH: Que es aquí, tenemos un pendiente con eso. Porque hay una serie de materiales que Mónica nos ha donado, pero que no me atrevo ni a ponerle nombre, porque no es archivo; pero tampoco son libros que pueda yo meter a biblioteca porque se van a perder. A perder o yo que sé. Entonces los tenemos todos como en... juntos, con *Archiva*. Este con eh como se llama, *Archivo activo*, con una serie de materiales, pero no es su archivo, ¿no?

JG: Sí, no es archivo *Pinto mi raya*.

SH: No, ni Mónica Mayer. O sea, es una serie de materiales este, eh... salpicados, modestos, que son más como una especie de expediente, pero de que... no... o a dónde lo meto. O sea, a nosotros nos metes en broncas enormes todo el tiempo, ¿no? Tenemos archivos, tenemos colecciones, ¿no? Colección visualidades y VIH, visualidades y...

JG: ¿Las colecciones son los fondos, perdón?

SH: No, o sea.

JG: ¿Esos son otra cosa?

SH: Ajá.

JG: Ok.

SH: En términos digamos de... memoria, ¿no? Tú tienes maneras de hacer fondos o archivos y de hacer colecciones todo lo que produjo un sujeto eh... durante su gestión, este... su práctica artística, su paso como director de lo que sea, (ilegible) Un sujeto o un agente, ¿no? que puede ser una galería, un museo. Todo lo que se produjo constituye un fondo o un archivo, ¿no? Es como mi destino... constituye un fondo documental.

JG: Ok.

SH: Lo que produjo, o sea: "si yo quiero hacer una colección sobre curadores de los años 90, me traigo el archivo de Sol, me traigo el archivo de Magali Lara, me traigo el archivo de Guillermo Santamarina", de los que tú quieras, "y voy a hacer colección, curadores, eh... de los años 90 en México", ¿no? Por decir, es como la pedacería de alguna manera.

JG: Sí.

SH: Una colección tal cual ¿no? tu colección de cositas. Y estos son como bolos alimenticios completos.

JG: Ya.

SH: Entonces yo tengo los fondos, normalmente lo que más tenemos son fondos aquí, ¿no? El fondo Melquiades Herrera, el fondo este Felipe Erhenberg, *Pinto mi raya*. Mira, Proceso Pentágono, ¿no? Grupo lo que quieras y aparte yo me metí en broncas, porque dije pues por qué ¿no? Eh... visualidades y movilización social, fue el primero, que lo decidí hacer en una respuesta ética y política ante la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, ¿no? Que fue mi manera desde... de politizar mi práctica profesional, ¿no? Y mi espacio de trabajo.

Decir "bueno voy a hacer una colección de los residuos que tienen que ver con esto" ¿no? Que me hacían pensar con lo que está la colección artística, que es la gráfica del 68, que claro ¿no?, en ese momento no había un centro de documentación Arkheia. Pero digamos que casi que ontológicamente, no tendría que estar allá, porque no es una producción, no fueron concebidos como producción artística. Anónimos pa' la calle, colectivos, ¿no?

JG: Me he topado un montón con esa discusión últimamente.

SH: Bueno, o sea, casi que ontológicamente, o sea, no se les dio su lugar. Sin embargo, qué bueno que alguien los donó, que están ahí y aquí no, y wow, ¿no? Pero, digamos, que este pensando en esa experiencia, yo dije: "bueno, vamos a hacer, como, a recogerlos". Parte de esa producción que tiene mucho más que ver con la calle. Y ahí comencé a conectar con otras discusiones, eso es esa colección. Luego colección *Visualidades y VIH*, ¿no? Luego está la colección *Publicaciones y libros de artista* y colección eh... *Olimpiada Cultural del 68*, ¿no? Son como las 4 que tenemos. Ahorita ya me desvié este... porque estábamos hablando de eso.

JG: Estábamos hablando sobre Mónica, el asunto del fondo, bueno de la colección de Mónica Mayer.

SH: A dónde meto a Mónica Mayer, o sea, no es el fondo Mónica Mayer, tampoco es el fondo *Pinto mi raya*.

JG: Son donaciones.

SH: En estas colecciones no caben, porque no es VIH, no es visualidad y movilización social. No es libros de artista y no es 68. ¿Qué hago? ¿no? Está en una especie de no lugar ontológico de, de... los archivos ¿no? Y, o sea, es algo que hay que resolver.

JG: Claro.

SH: Pero te digo, son esas cosas que más que dar una respuesta es como aceptar que hay una discusión en proceso que no está cerrada, ¿no?

JG: Sí

SH: Y te digo, constantemente contándonos, o sea, yo para... me acuerdo, treinta años me preguntas, todo el tiempo aquí, ¿no? ¿Podemos traernos todos los archivos de todo lo que existe? No.

JG: A parte creo que eso políticamente, bueno, esa ya es mi postura y también deriva como de una pregunta que ya tenía pensado hacerte. De repente ah... siento que, si todos los archivos empiezan a recaer en espacios más grandes, empieza, puede empezarse a generar un fenómeno de centralización, ¿no?

SH: Sí.

JG: Y, sin embargo, lo hablaba con Mónica, y si no los metes ahí, dónde los metes, ¿no? O sea, a Mónica le preocupa mucho que va a pasar con el archivo cuando ella no esté ¿no? Y de repente hasta de broma me dice: "yo creo que lo voy a quemar". Pero o sea justo como que era este asunto, esta constante de "qué hago con todo esto cuando parto desde - o sea como artista - de empezar a recopilar cositas". Y qué implicaciones tiene el después donar o vender, ¿no? Y aparte, o sea, que en... ella me decía: "aquí no se compra, aquí lo donas porque no hay recursos para que te lo compren".

SH: Sí hay muy poco, nosotros compramos, pero sí muy pocos, ¿no? Y no competimos con las carteras que tienen otros contextos ¿no?

JG: Me decía un poco, del archivo de Maris, que pasó algo completamente distinto, ¿no? Me dijo que se vendió, ¿no?

SH: Sí

JG: Ahora justo también ¿Qué recursos dispone Arkheia, para operar?

SH: ¿En qué sentido?

JG: ¿Esa información se puede tener?

SH: No sé, o sea, ¿Cómo qué quieres saber?

JG: ¿Dispone de los recursos suficientes?

SH: No, no. Pero creo que eso lo podemos decir como en toda la UNAM, ¿no? O sea, nunca se tienen los recursos suficientes. Digo, desde luego la UNAM hace un esfuerzo enorme y nos proporciona como una infraestructura muy poderosa, sobre todo de confianza, ¿no? O sea, es la UNAM y eso significa y pesa mucho, para muchos, ¿no? O sea, cuando piensas en donde dejas un objeto o material que te importa, pues esto no es JUMEX, que puede desaparecer mañana, ¿no? Porque es iniciativa privada. O sea, es... lo que entra aquí, se queda, ¿no? Y eso es muchísimo, ¿no? Entonces, claro luego no hay muchas cosas. Pero aquí no se vuelve ajenar, y en teoría no se vuelve, o sea, no se va a perder.

Pero aun cuando se hacen muchísimas cosas, no podemos ir al paso de lo que necesitamos. Por eso el museo siempre hace muchos esfuerzos de recaudación de fondos, ¿no? Pero, este... qué nombre, o sea, nos falta muchísimo. O sea, es enorme lo que hacemos y el equipo siempre es súper comprometido, toda la gente que se ha integrado y va colaborando por temporadas específicas ha sido fundamental. Pero no es suficiente, ¿no? O sea, tenemos más de 50 fondos documentales, ¿no? y muchos de ellos son de miles de ítems, ¿no? Entonces, o sea, no tenemos el personal suficiente para catalogar.

JG: Claro.

SH: Se hace mucho esfuerzo y vamos bien, pero podríamos ir mucho mejor, desde luego, ¿no? Este creo que Arkheia, Bueno Olivier tuvo como la, digámoslo, la visión aguda de entender que era necesario generar un espacio como este, y darle ese mismo estatuto de importancia a los acervos documentales que a los artísticos, y creo que fue muy benéfico que el MUAC en este ser un museo nuevo, interactuando desde el inicio como este proyecto y que todo esto pasara en el contexto de un momento de vigencia, digamos, de los acervos documentales y las políticas de la memoria. Eso no estaba antes y no sabes cuánto va a durar ¿no? Pero le tocó la increíble oportunidad de existir en un momento donde se necesitaba, y donde eso en ciernes ¿no? Y de ahí se ha hecho un trabajo mejor, peor, lo que sea, pero siempre comprometido y... pero yo no sé cuánto va a durar, sinceramente, ¿no? O sea, tampoco creo que se pueda coleccionar todo, aunque te lo regalen.

JG: Claro.

SH: O sea, como que no es la cosa de ahí lo quieres donado, ¿no? a veces ni donado. Porque es espacio, son recursos, este... son materiales de conservación es tiempo eh... es un sujeto, ¿no? Que tiene que tener ciertas características y cierto perfil ¿no?... de conocimientos para hacerse cargo de él. O sea, son un montón de cosas. Tonces' no es que donado se te va aceptar, porque, o sea, ¿cuál es el espacio que va a poder recibir todo eso y para qué? ¿no? Sí, o sea, yo siempre pienso y lo digo riéndome como socarronamente. O sea, y de manera muy extrema, ¿no? Este... pero Diógenes, ¿no? O sea, no podemos acumular, vamos a tener que tomar decisiones siempre, sobre qué es lo que vamos a poder conservar e integrar a un acervo como éste.

JG: Claro.

SH: ¿No? Y sí, Derrida me cae muy bien, ¿no? Pulsión de olvido, ¿no? Pus son muchas cosas que se van a ir a no sé dónde, ¿no? Ni hablar, así es la vida, y no podemos con este... habrá alguien que en algún momento se acuerde de algo que fue relevante y que alguien no vio y tendrá que ser otro tipo de trabajo. Habrá alguien que en algún momento diga: "tenemos que hacer una empresa faraónica en la UNAM para dar de baja tal acervo porque..." no sé, ¿no? O sea, no lo sé.

JG: Cuáles son las principales necesidades de Arkheia que no se terminan de, o sea, con todo y a pesar de este esfuerzo, pensando en que el recurso no es suficiente... ¿Qué necesidades consideras que habría que atender?

SH: O sea, un montón de cosas, pero lo resumiría a dos, este... agentes, ¿no? O sea, como agentes preparados, ¿no? Este... eh... gente con un perfil y con herramientas que vengan de Historia del arte, que vengan de Filosofía, que vengan de Sociología, que vengan de conocimientos de archivística, pero que tengan un sentido crítico de la historia de la memoria del patrimonio, una noción alta de responsabilidad, en torno a esos residuos. O sea, agentes, ¿no? Y esos agentes se traduce como en tiempo de catalogación, en mejorar, introducir procesos que no se tiene, este... generar políticas, digamos, de acceso o programas creativos ¿no? o distintos como para acercar a nuevos públicos, o sea, eh... proyectos para buscar recursos para migrar todo a no sé si todo, pero hacer un tipo de proyecto en línea. Pero agentes, agentes capacitados, ¿no? Entonces pus lana básicamente y con eso la segunda cosa que diría que hacemos, pero no podemos hacer con la regularidad que quisiéramos porque nos rebasa el trabajo, pero tiempo de investigación, colectiva. O sea, tenemos seminarios, pero a veces se espacian un montón porque no tenemos tiempo. O sea, siempre hay que resolver, pero tiempo para sentarnos a pensar colectivamente. No porque haya que escribir un texto, ¿no? sino esto, hablar, ¿no? Cuáles son los problemas, cuáles son los deseos, los retos que tenemos que imaginar que deseamos, ¿no? O sea, espacio de seminario de investigación.

JG: Claro, sí, sí hace un montón de falta. ¿Consideras que el arte acción se puede conservar?

SH: Absolutamente, sí creo que, este... que toca imaginar cómo ¿no? O sea, como que ahí devuelvo la pregunta, pero desde luego se tiene que conservar la pregunta es cómo. O sea, y no creo que tenga que haber como una manera, sino que tiene que haber un catálogo, digamos, de posibilidades, un catálogo en proceso que pueda siempre como replantearse. Y creo que es sí, te digo, yo pienso mucho en Jo Ana Morfín,

porque nos dijo hace mucho tiempo: “que la documentación quizá del arte-acción debía de ser mucho más oral”, o sea, este... “y más como ir pasando de sujeto en sujeto y tal”. No sé muy bien qué decir al respecto, pero es algo que también se me quedó muy ahí... y creo que también toca imaginar cómo maneras en las que... se va a oír horrible... pero como ocupar menos espacio. O sea, pensando en lo que ocupan los archivos, los registros, las fotos, los materiales. Como pensar también otros modos en que eso sobreviva, sin que sea necesariamente un objeto (...) en el espacio.

GU: Eso me hace pensar también mucho en Diana Taylor, cuando habla sobre el archivo y el repertorio ¿no? esta idea de que, pues, en la posibilidad del repertorio, o sea, que se contraponen al archivo como un espacio en que se conglomeran la información y que a partir de ella se pueden legitimar hechos y se desarrollan como dinámicas de investigación y de validación y demás. En el repertorio como que sí es, si el saber funciona, más desplazándose, a partir como de no de centralizar, sino de una forma más viral, como a la palabra ¿no? y como a la acción y que a lo mejor la solución sería eh... pues legitimar eso como una posibilidad de que al final son cosas, estás conservando algo ¿no? pude entrevistar también a un artista que se llama Carla Rebolledo que es docente del posgrado de artes visuales, de San Carlos ¿no? y ella también me decía: “porque justo dentro de las distintas estrategias, sí está lo que hace Marina, o lo que promulga Marina, que el performance se debe de rehacer”.

Mónica también me dijo: “yo creo que la forma en que mis”... ella ni siquiera... ella les llama arte acción, les dice acciones ¿no? procesos sociales, ahm... me... “ella me decía que sus procesos... ella los veía más viables de que siguieran existiendo, rehaciéndose por todo lo que involucran de convocatoria de nivel de convocatoria y de viralidad también, en... no sé...” también hablando como con Karla sobre la posibilidad de rehacer, ella también me decía: “es que yo no creo que rehacer sea la solución porque también depende mucho de la obra y del artista”, y claro porque no todo se puede conservar de la misma manera, no todo se puede conservar. Y ella también me decía: “la mejor forma de conservar el performance y el arte acción está en el relato, en el relato oral, porque al final estas activando la acción a partir de la palabra y a partir de la memoria.” En sí, todavía queda mucho en hablar del cómo, ¿no? Y también, creo que como dices, no hay un solo... no hay una sola vía ¿no? Hay una conservadora que se llama Hanna Hölling y revisaba... estaba revisando algunos de sus textos y pues trabaja mucho con new media, especialmente con Nam June Paik. Y justamente habla sobre la multiplicidad en la obra del arte ¿no? aborda el caso de una pieza, no me acuerdo, y ella dice: “que esta pieza pertenece a ciertos museos en el mundo, pero en ninguno consta del o mismo”, ¿no? En un museo, la pieza es el video el... am... la cinta y la proyección del video y cuando se muestra, o se muestra la cinta sin estar reproducida, o se reproduce en otro museo, está la digitalización del video y lo que se proyecta es el video en digital y en otros también están como residuos, otro tipo de residuos materiales. Entonces ella habla sobre “esta posibilidad, de que la obra de arte está en la idea”, ¿no? La posibilidad de mostrar esa idea, nos debería llevar también a pensar que, con creatividad y sensibilidad, hay otras alternativas.

SH: No, está muy interesante. Yo ya casi voy a tener que...

JG: Sí, no te preocupes, de hecho, yo ya casi quería ir cerrando.

SH: Me quedo pensando también en muchas cosas, o sea, yo sumaría también que, también tendríamos que ir como abandonando cierta obsesión como por preguntar y conservar ¿no? Este... eh... cierto apego, digamos, ¿no? como hacia el documento. O sea, y lo digo yo que me dedico a eso, pero también como hay una parte de mí que como que de repente empiezo a sentir que abro un poco las manos como a decir, lo que se pueda está bien, lo que desaparezca ni hablar.

JG: Claro.

SH: Este y me preocupa a veces como ir, pues no sé, o sea, qué va a ser de todo esto. Cuando pierda su vigencia y... perderá su vigencia, o sea, me pregunto mucho el cómo tendrán que ser los modos para hacer que este tipo de esfuerzos de memoria sigan vivos. Hace... ahora que fui a la Galería degli Uffizzi, tenía muchas ganas de volver a ver, ¿no?... a Sandro Botticelli estaba, así como era una cita ¿no? y me pareció tan muerto todo, ¿no? era tanta pereza el museo. Claro, me encantó ver ciertas obras y tal, pero la experiencia fue como tan vacía, ¿sabes? Este... y, o sea, ríos de gente consumiendo tantas obras sin preguntarse realmente, solo tomando las... no sé... o sea, todo lo que está detrás de ese turismo cultural.

Este... y le comentaba a una persona, digo, qué flojera, o sea, dirigir este museo ¿no? Qué hueva me daría que me ofrecieran esto, porque está tan muerto, o sea, es como un trabajo tan administrativo, de administrar los flujos, la cantidad de gente, los guardias. Lo más interesante debe de ser el departamento de conservación, porque el dedito de no sé quién y... ¿no? Imagínate, eso ha de ser lo más entretenido, fuera de eso, digo, qué poca vitalidad tienen, ¿no? ¿Qué programas públicos como para cuestionarnos algo sobre eso que está ahí? ¿no? Me dio una pereza horrenda.

Yo me entretuve con mi hija buscando foto de los bebés más feos, ¿no? Fue como mi manera de conectarla a ella, para que viera algo vivo y emocionante ahí y de repente me quedo pensando en esto y digo: "todo este esfuerzo de conservar estos elementos, de crear una colección del MUAC con acervo artístico, documental, lo que estamos desplazando, con nuestro reposar curatorial". No nuestra responsabilidad de lo que integramos y lo que... ¿no? el foco que da ciertas prácticas y lo que estamos no mandando conscientemente ni con ese deseo, pero dejando un poco a la sombra, porque es invariable, no va a estar todo, que cómo se va a leer mañana ¿no? Mañana va a ser uno el tirano de la historia, como yo he calificado a ciertas políticas en otros momentos de porque no está todo esto, que es por lo que yo empecé, porque todo esto no estaba en ninguna colección artística ni en el INBA, en ningún lado, ¿no? y me parecía tan acrílico, tan falto como de cierto tipo de producción, pero en julio voy a ser esa y van a decir "¡Putá... y dónde está blablablá...!", "¡Esto ya chole!", ¿Sabes cómo? Qué relativo es todo.

JG: Claro.

SH: Y pus a ver mañana, ¿no?... Este... creo que lo importante es siempre detectar como el más alto compromiso posible ¿no? y tratar de ser como lo más críticos de nuestras propias acciones y decisiones en todo sentido. Pero en este caso, digamos, como en lo profesional, siendo conscientes de que es

absolutamente relativo y que puede ser completamente cuestionable; y que incluso puede estar como aun cuando lo haya hecho uno desde cierto ánimo, puede tener también como muchos vacíos y también equívoco, ¿no? Y con eso como que seguir, ¿no?

JG: Ok. ¡Ay, pues te agradezco muchísimo el espacio para platicar!

SH: No, de nada.

JG: Estuvo súper interesante.

SH: No, pues un gusto. Muy buenas reflexiones. Muy buenas preguntas y pues es un tema muy interesante la verdad.

JG: Sí, me apasiona mucho.

SH: Se ve, se ve.

FIN DE LA ENTREVISTA

Entrevista a Daniela de la Torre (1997). Artista mexicana multidisciplinaria de la escena emergente. Es profesora de la asignatura de Arte Digital del Tecnológico de Monterrey. Ha colaborado con espacios como Galería Libertad (Querétaro), Pandeo (CDMX), Disneyland Paris (Australia), BikiniWax EPS (CDMX) y Laboratorio Arte Alameda (CDMX).

Entrevista realizada el 12 de enero de 2023

Transcripción de entrevista a la artista mexicana Daniela de la Torre, creadora multidisciplinaria de la escena emergente mexicana, profesora de la asignatura de Arte Digital del Tecnológico de Monterrey. Ha colaborado con espacios como Galería Libertad (Querétaro), Pandeo (CDMX), Disneyland Paris (Australia), Bikini Wax EPS (CDMX) y Laboratorio Arte Alameda (CDMX).

Medio de elaboración: *Conversación vía zoom.*

Fecha: *12 de enero de 2023*

Personas participantes: *Daniela de la Torre y Juan Gerardo Ugalde.*

Clave:

DT: Daniela de la Torre

JG: Juan Gerardo Ugalde Salinas

[...]: Omisión de información (porque es no está relacionada para los fines del trabajo)

JG: Es 12 de enero del 2023 y estoy haciendo una entrevista con Daniela de la Torre, que es una artista que principalmente conozco por su trabajo de performance. Es egresada de La Esmeralda y actualmente está como docente del Tec de Monterrey, en la asignatura de Arte Digital. Además de que está participando como artista emergente, en proyectos de varios lugares que difunden el arte contemporáneo.

Muchas gracias por la entrevista Dany, lo primero que te quería preguntar es ¿cómo percibes o cómo defines tú la performance desde tu práctica?

DT: ...Pues creo que tiene dos cosas, como dos lugares. Sucede de dos maneras, creo. Una la aprendí mucho en la escuela, no como en plan de que sea algo malo, sino que en la escuela lo vimos y estaba como de ¿eso se vale? Y me voló la cabeza, que es como incidir en la realidad, algo así como la fascinación que me causaban como los flashmoves en los 2010, que es como secuestrar la realidad por un momento. Es decir, las cosas son así, pero va a ser así por un ratito ¿no? como por tres minutos es... o sea, yo mando. Y está pasando lo que yo digo, y eso se me hace muy padre.

Y me gusta mucho la idea como de sí pus igual y viene como de un lugar como medio queer. Me gustaba mucho *Amelie* y esas cosas, entonces como la posibilidad de como agarrar la realidad y como que la doblas a donde tú quieres que esté, y luego como que ya regresa. Pero por un momento pasa algo, se disturba la

cosa, y que tú la puedas disturbar es algo lindo, ¿no? Y, o sea, como pedir tiempo real de la vida de la gente, se me hace algo muy chistoso.

Y también pienso mucho en los videos. Yo hago mucho video. Y el video yo lo veo algo como performance, por ejemplo, o sea, sí me preparo para los videos que he estado haciendo, o performances últimos que he estado haciendo. Sí voy con un amigo que es actor y tallereamos un poquito, como qué tipo de personaje eres, no sé qué... y así. Creo que ahí, y también en terapia ha salido, que pues yo quería ser actriz cuando era chiquita.

A mí me gustaban mucho los libros de fantasías, y así. Me gustaba mucho *Narnia*, los libros... y luego salió la peli. Yo me perdí y me acuerdo mucho como ver el material extra y ver a los niños disfrazados en el set, con los adultos disfrazados y dices: "pues eso es como lo más cercano que hay a como estar en *Narnia*" ¿no? Ser la actriz que sale en *Narnia* y ese sueño nunca se concretó y creo que, en el video, o sea, en performance con video hay mucho de eso. Hay mucho ahí de sublimar mis ganas de ser actriz.

JG: Claro.

DT: Y como... de nuevo también es doblar la realidad, pero como... mhm... Primero en una cuestión como de atención como de agarrar la atención de la gente a la fuerza y luego, por otra parte, como hacer los imaginarios que me gustarían. Como que ahorita estoy trabajando en una pieza que es... o sea, como que hice una pieza que se llama *Instant Classic*... y es un video. Y entonces en este video soy como una protagonista de una peli de los 2000. Y pues ahí sí hubo un poco de como pues sí... de sublimar esas ganas de que me pasaran estas cosas. Y ahorita estoy haciendo una en la que soy como un elfo guerrero.

Y de verdad como que sí está saliendo mucho todo esto de Narnia, y así, lo tengo muy fresco, porque pues sí me disfracé de elfo con la espada y nos fuimos así a una expo... así... un castillo y todo. Y es algo que me ha costado admitir, pus namás' es vivir la fantasía, ¿no? pero creo que mi performance lo hago de ahí. Y últimamente sí me interesa en el performance en vivo, como la posibilidad de hacer como imágenes memorables. Como que creo que hay varia cosa, dije que dos... y mira, mil.

Pero creo que también, me gusta mucho esto como de conjugar mucha energía, como que uno está... no quiero decir "como vibrando", pero sí. Uno está como vibrando, pero tranquilamente y cuando estás en un espacio público como que te mueves, como con los ritmos y todas esas cosas. Tienes una cantidad de energía y me gusta mucho esta sensación de cómo... [Inteligible]... traer de algún lugar, llega a ti y aparte no la traes como para correr una carrera, o como para acabar un trabajo, ¿no? O sea, lo traes porque sí, como a presenciar esa energía como en ti. Es algo súper padre, como muy, muy divertido. O sea, sí se siente uno como "¡Aghhh!", o sea, un cable conductor de electricidad ¿no? y no sé si sirva eso para algo o para alguien, o para qué... Sólo también me gusta que es cómo lo traes y a ver por qué lo soportas, porque se siente bien, como: ¡Ay!, y eso está padre, eso es divertido.

JG: Ok, entonces, ah... justo... O sea, me llama mucho la atención que hablaste esto del papel de ser actriz, de crear un personaje y también porque que lo veo mucho, o lo he visto en tu trabajo, ¿no? la presencia que

tiene el disfraz, o esta idea tal vez como de escenificar algo, o no sé, me parece muy particular y es algo que siempre me ha llamado mucho la atención de tu trabajo. A partir de esto, ¿crees que la performance hoy ha cambiado mucho a como se desarrollaba antes en los 60's o demás, ¿cómo percibes ese cambio? Tal vez y sí lo hay... tal vez no lo consideres, no sé...

DT: Yo creo que sí. El performance es una disciplina que se vale mucho como de la novedad o del elemento sorpresa. Entonces sí creo que es una disciplina en la que ciertas ideas se pueden chotear, por más buenas que sean, ¿no? O sea, por ejemplo, yo siento que si yo me encuero en un performance como que "¡Meh!" ... eh... ¿no? Versus como otros performances potentísimos en los que la gente se desnuda y está padrísimo, y tú estás así de "¡Ah, no puede ser!" Y este... entonces creo que el cambio ha sido a lo mejor que en estas cosas se empiezan a... como que cuando una generación lo hizo fue increíble, y cuando tú lo haces, o sea, se nota que lo hiciste porque la otra generación lo hizo, y dices también... Esa tensión, o esos... ir cambiando, ir diciendo: "Bueno, ellos hicieron esto y a mí me inspira", pero "a mí me inspira", ¿A qué se traduce? Creo que lleva a cambios ¿no?

¿Como en qué lo veo? O sea, bueno, las cosas que sí veo que han cambiado, creo que la seriedad se ha ido relajando bastante. No digo que antes no hubiera performances de humor, porque pues Mónica Mayer siempre ha estado aquí, diciéndonos las cosas con humor, ¿no? Este... pero, sí creo que hay como más apertura al chistorete y a otras maneras de como presentaciones escénicas. Creo que ya la línea como entre qué es performance, qué es drag, qué es teatro, ya no son como tan importantes ¿no? O sea, igual y la misma cosa que haces en un performance en una galería, la podrías hacer en un bar como drag y la podrías hacer en un festival de música y funciona.

JG: Sí.

DT: Y creo que, a lo mejor, antes no y creo que eso habla más de las audiencias, y como las audiencias están más acostumbradas a que la gente haga performance.

JG: Mhm.

DT: Pero creo que cosas se mantienen como muy... Qué más también veo... Creo que los performances también son más humorísticos, porque hay menos permiso para ser cursi, creo.

JG: Mhm.

DT: ¿No? como que te digo que igual y algo que sea más como sentimental, te dicen: "¡Qué cursi, meh!".

[Risas]

DT: O esta exigencia ya de... tiene que ser súper dramático, pero no puede ser cursi...

JG: ¿Llevarlo al límite... las dos cosas?

DT: Sí, creo que esta cuestión también de los límites... Yo siento, yo, como artista de performance, 20, 23... yo no siento la presión de llevar a nada al límite.

(Risas)

DT: No, siento que... o sea, yo no voy a... o sea, pienso en este performance de Bruce Nauman, ¿no? En el que se pone en el piso con los pies en las cubetas. Yo no veo ninguna necesidad de hacer eso, o sea, como... porque ellos ya lo hicieron, pues... o sea... Y yo no me atrevo.

JG: Claro.

DT: Tener estas cosas de llevarlos al límite, me parece una de las cosas que ya hasta, no sé si choteadas, pero pues si alguien se pone en peligro en nombre del arte hoy en día, mmm... no creo que suceda. Que sea tan... mmm... o sea... mmm, no mmm...

Y empieza también a rayar porque también tenemos el performance como en internet, ¿no? no como la disciplina, performance en internet. Sino pensando como que muchas de las cosas que hacen en *Jackass* podrían ser una pieza de arte.

JG: Sí, totalmente.

DT: Y sí pensamos en todas las cosas que hace la gente en internet, pues están increíbles ¿o no? O sea, la gente tiene la mente astutísima.

JG: Sí, sí.

DT: Enmarcar esas cosas como en la galería... luego se siente uno como que está atrás. O sea, en lugar de estar como en la vanguardia de la cultura... Pues estás en la parte de atrás viendo, recogiendo los pedacitos y tratando de enmarcarlos o algo así.

JG: Sí.

DT: Y creo que el performance antes era... ibas adelante diciendo qué hacer, y a lo mejor los cantantes iban atrás, así como: "¡Ay, a ver qué hicieron!" ...y "lo voy a hacer yo también", y así. Ya ahorita es al revés, estamos viendo qué hace Beyoncé, estamos viendo qué hace tiktokers, ¿no? O sea, esa es la gente que está como empujando la barra de los límites, creo.

JG: Sí, digo, pensando en límites, me llama mucho la atención que digas que tú no ves las cosas llevadas al límite. Yo sí... pensaba que sí. No sé, a mí me gusta mucho esta pieza que tienes de *everybadi loves dany*, y yo creo que ahí lo que haces es... tal vez no ponerte en peligro, pero llevas al límite la idea del cumplido, ¿no?

DT: Eso sí, ¿verdad?

JG: No sé.

DT: Y ni tanto, porque tampoco gasté mucho dinero, tenía como trescientos pesos de presupuesto. De hecho, una de las cosas que... esa pieza la hice para la escuela, y una de las cosas que me dijo mi profesor fue como: "gastaste como ¿qué?, ¿200 pesos?" Y yo: "sí".

JG: ¿Gastaste como 200 pesos?

DT: Ajá y me dijo: "la choncha hubiera sido sí comprarlos. O sea, sí gastarte la millonada, ¿no?" y dije: "sí, ahí está también la cosa", ¿no?

[Risas]

DT: También eran amables porque entendían que estaba haciendo una pieza. Y decían, "¡Ay, pues 5 pesos!" Pero si es una pieza que me gusta mucho. Y no quiero decir como... es una etapa, porque pues por favor, o sea, sí noto cómo ahorita, cuando hago performance, creo que me interesa mucho como la imagen que se genera. Pero extraño mucho como esa... esa... ese veneno.

Porque antes me sentía como... también cuando estabas en la escuela, estaba yo así... en la escuela, en los primeros semestres... y estaba yo así de: "pues yo soy el elegido de dios y vengo a hacer arte", ¿no? Y entonces hacía las cosas con mucha... con una confianza muy especial, que me permitía, una arrogancia muy simpática. Y ahorita siento... no siento eso. O sea, sí estoy como: "no... pus... somos personas haciendo cosas", ¿no?

[Risas]

DT: Y vemos, vemos... ¿no? Y sí y creo que sí. Sí veo que las piezas tienen como una cosa más como... pero es lo que yo digo ¿no?...

JG: No, está bien. Está muy bien. ¿Esta importancia de la imagen, sería como un poco en línea con el trabajo de Cindy Sherman? No sé.

DT: No sé ¿eh? Porque... porque es algo muy difícil como decir... como: "pues yo como Cindy Sherman". Y es como: "¿A poco sí?"

JG: No, me refiero como a esta idea de que una acción. O sea, queda plasmada en una estética que tiene una imagen. O sea, a eso me refiero, eso sí.

DT: Ya, pues no lo había visto así, pero es una muy bonita manera de verlo. Pues sí, pues yo creo que lo pienso mucho como que también el performance como el lado b del espectáculo. Como el espectáculo, eh... sí como el espectáculo de la gente que no está en el lugar, ni con el poder para ser espectáculo, ¿no?

JG: Mmm...

DT: ¿Cómo haces espectáculo cuando quieres hacerlo? Y nada más, y no tienes nada más.

JG: ¡Agh!

DT: Y a eso me refiero con crear una imagen potente ¿no? Como con las cosas que yo tengo aquí en mi cuarto, aquí en mi casa, cómo puedo impactar ¿no? Como... o sea, "impactar, así como muy de *Inventadas*. *Inventadas*, como de alto impacto", esas cosas se me hacen muy de como una de las preguntas que traigo ahorita.

Como... pero también ahorita... pues también me lo estoy cuestionando mucho, porque también dices: "pero es que... es que tal *drag queen* está haciendo cosas increíbles, pero es que tiene mucho dinero". Y tú así de: "¡Ay!... pero también dices eso del artista que tiene mucho dinero para hacer su performance". Pero hacer performance es como gratis, ¿no? Como que no tienes que comprarlo, como que solo tienes que hacerlo, pero "¡Ay, no sé!" ... Me perdí... Me perdí y no sé.

JG: No te preocupes. ¿Cómo ha sido tu experiencia del mercado con el performance, o esta idea de insertarte en ferias o en exposiciones? Ya lo habías tratado un poquito y me llamó mucho la atención.

DT: Pues, pues.... Creo que el performance tiene como su papel en los eventos de arte, ¿no? Muy cómo... pues sí como de que "contratamos payasos", ¿no? ¡La neta, la neta! Pues sí, un poquito, em... aja... como animador del evento y también como legitimidad del evento. Porque el evento es como... pues sí: "somos súper progre porque tenemos un performance". Y sí la gente luego se siente con... pues como no es una pieza que le vas a vender a alguien, a veces cuesta mucho trabajo como cobrarlo.

JG: Claro.

DT: Y también yo hago performances muy cortitos, como de 6 minutos, como... Me puse el reto de hacer un performance de 10 minutos, y pues con la ayuda de un amigo.... O sea, éramos dos personas, entonces, salió. Pero son súper cortitos, entonces también es difícil como... a mí me cuesta trabajo decir como: "pero páguenme". Conseguí en una feria... me invitaron y les dije: "me van a pagar y me van a dar viáticos...". Y me dijeron: "no, bueno, namás' viáticos". Y ya, no me costó dinero ir y eso estuvo padre.

Sí siento que es como que la gente pone en su evento; pero también es una cosa que me gusta mucho. Y como estás ahí, puedes controlar un poco cómo es que la gente percibe la pieza. O sea, terminas y la gente se puede acercar y decir como: "y esto ¿qué?" Y tú como: "Ah no... esto... y esto... y esto... y esto.... Y...". Pero también me comisionaron mi primer performance. *Obras de Arte Comentadas* nos comisionó nuestro primer performance a mí y a Santiago, nos dijeron: "¿cómo cuánto nos cobran?"

JG: ¿Santiago Muedano?

DT: Sí, Santiago Muedano.

JG: Ah, buenísimo.

DT: Sí, nos dijeron: "pues es el cumpleaños de ODAC, quiero que hagan un performance para ODAC". Entonces entendimos también que era una cosa muy como de "pues hagan un show, ¿no? como para nosotros, o sea, con tema". Pero se sintió muy padre, porque sí fue como si alguien nos hubiera comisionado como un retrato, o algo así. Sí fue como: "¡Ah! Así se siente la gente que le comisionan algo" y está padrísimo, ¿no?

Y... y pues sí fue muy padre porque logramos... dijimos como queremos que dure 10 minutos para como sentirlo. Hicimos primero como una parte muy chistosa como que grabamos una canción como la de "tikitiki tin tirin..." y les pusimos letra como de "Obras de Arte Comentadas, ahora se hace lo mejor", y así. Luego

tuvimos una parte de como “¡Ah!... Las primeras veces que yo vi Obras de Arte Comentadas, o la gente siempre me decía, cuando me comentaban Obras de Arte Comentadas”, ¿no? Y luego tuvimos como otra parte como también musical en la que hicimos... o sea, como que cantamos. Había una canción que es instrumental y le pusimos letra y le pusimos coreo y esa ya como sobre nuestras propias cosas, ¿no? Como “pus hace un año estábamos todos depres y ahora estamos un poquito mejor”, ¿no? Em, está muy padre, o sea, hacer esta primera mitad para hacer esta segunda mitad fue muy divertido. Fue muy padre como poder hacer eso.

JG: Claro, claro, ¿no? Está buenísimo. Está bien padre. No sabía que habías estado en lo de ODAC.

DT: Sí, a mí me gustó mucho, fue... o sea... fue una experiencia muy bonita como, bueno, que me pagaran, obviamente. Pero también la situación del performance como encargo, ¿no? ¿cómo es?

JG: Sí, está súper interesante porque aparte pues sí, la realidad en el país es que no pasa mucho ¿no? Eh y que ...

DT: Y se me hizo muy...

JG: Y que a veces...

DT: Mhm...

JG: No perdón...

DT: No date...

JG: Ah, que cuando de repente me platican más, que la gente compra la foto de la performance o el video, y que esa ha sido la forma de movilizarlo ¿no? y aun, así como que es raro, ¿no? como que tengo la impresión de que suele ser algo más de que tienes que ganarte un nombre para que esas cosas pasen. Y está buenísimo, que puedas hacerlo... que te haya pasado.

DT: Sí, yo siento mucho esa cosa, de que tienes que tener un nombre para que te paguen... que... o sea... yo tengo esta fantasía, o sea, no sé si es cierto o no, pero sí siento que hay un umbral y una vez que lo cruzas, ya lo que sea que hagas está bien.

JG: Mhm, sí.

DT: Ya. Que llega alguien, “Yo quiero colaborar contigo”. “Sí”. “Quiero exponer”. “Sí”. “Quiero hacer un performance”, ¿no?

[Risas]

“Por favor.” “Sí, ten”.

JG: Buenísimo

DT: Pero esto que dices de la manera de mercantilizar el performance a partir de objetos. También es algo que me llama mucho la atención y me gusta... como que justo en *Instant Classic*, yo quería... o sea... yo hice

playeras, tazas y llaveros porque yo lo veía mucho que, no es una crítica, de que los otros artistas no son reales. No, cero, sino como maneras muy astutas de que siempre quedara un residuo del performance y como, en una óptica súper, súper mercantil y súper, súper así sin nada, es como *merch* de la cosa, ¿no?

JG: Sí, sí, sí.

DT: Como cuando uno, ya ves que te subes al Superman y te toman una foto y cuando sales te... bueno, número uno: sales, te bajas del Superman y sales a la tienda, así de: Six Flags. De todas las cosas de Superman y te venden la foto....

Entonces pues... sí lo siento muy así, la experiencia ¿no? como de igual y veías el video muy cañón y dices: "qué padre" Y luego sales y hay una... en el video están con una prenda, y está la prenda ahí.

JG: Sí, sí.

DT: Y no que esto sea una mala manera de.... Yo... a mí no se me ocurre nada mejor y a mí sí me gusta mucho como ver esas cosas ¿no? Entonces dices como: "qué conveniente que el boceto que tiene como Francis Alÿs de este performance es un óleo de 2 x 2", o sea, "¡Mhm!"

JG: Es, o sea... Es estrategia.

DT: Sí.

JG: Está bien padre esta idea del *merch*. Me encanta siempre cómo llevas las cosas hacia este tipo de lugares.... que, yo creo que, también problematizan mucho, como la idea del mercado del arte y ¿perdón?

DT: No, pus sí, porque pus se antoja. Se antoja estar en el mercado del arte.

JG: Claro, claro que sí... Oye y entonces, o sea, por lo que por lo que entiendo, pues digo... em, ¿te llama la atención la idea, consideras que tu trabajo se puede conservar, se debería conservar?

DT: ¡Ay, yo quiero... Yo 200% quiero! Yo tengo grandes sueños de fama y fortuna y me encantaría estar en los libros, entonces sí. Creo que la mejor manera de conservar un performance, o sea... las cosas que más me gustan... es cuando el performance ya trasciende toda materia y hace una anécdota. Como cuando Piero Manzoni enlató su caca. Como que yo no sé dónde está la caca. Yo no sé si hay un restaurador trabajando para conservar la lata, que seguro sí.

JG: Sí lo hay.

DT: Lo que me gusta es que se conserva como ya es así, sabes... o sea, oralmente se va pasando la historia, ¿no? o como la vez que Bruce Nauman se disparó, o la vez que... no sé, porque la foto... la foto está equis. Bueno no, no está equis, la verdad está muy bonita

JG: Es muy bonita, o sea tu foto, tu registro es muy bonito por lo regular.

DT: ¡Ay, muchas gracias! sí me esfuerzo. Hay unos que... o sea yo trato de resolverlo... mhm, como que la conservación y la mercantilización del performance, yo los veo separados.... que tal vez no debería, pero, o

sea, como que no me atrevo vender una foto, así como de: "Ay, pues esto es foto... es de cuando estaba haciendo algo...", como que no, no. Digo: "¡Ay, quién compraría eso!" Entonces tengo que hacer una foto y ponerla en una playera, pero la... o sea, que independientemente del performance, sí se vendería en Bershka esta blusa.

[Risas]

DT: Como que siento esa presión. Pero la verdad es que veo como pues... justo... registro de performance... bellissimo y digo: "¡Ay, yo sí lo quiero en mi casa! ¡Yo sí lo coleccionaba!" ... 'tonces pues ahí también hay que trabajar. Pero bueno... Sí, yo también... a mí me gusta mucho el video.

JG: Mhm...

DT: Y me gusta mucho la idea de... En mis sueños, cuando yo abrí mi canal de YouTube, era como: "aquí voy a poner todos mis performances", ¿no? O sea que sí fuera un... creo que Instagram terminó siendo el repositorio de mi trabajo. Pero mi sueño era que fuera en YouTube, y que...

JG: Yo lo sigo, yo sigo tu canal. Soy fan...

DT: [risas] ¡Ay, muchas gracias! Pues como que en este sueño guajiro... porque ahorita ya los algoritmos ya están muy cañones, pero este sueño guajiro "de que te saliera random ese video", ¿no? y no... no... no sé, como que pienso mucho en Bob Burnham, y como que Bob Burnham, el comediante y director de cine y todo esto, empezó haciendo videos en YouTube para mandarle canciones a su hermano. Como que su... componía canciones y se grababa y las subía a YouTube para mandarle el link a su hermano. Y así se hizo viral, porque la gente se... (inteligible)... sus videos... y de nuevo tenerlo así al centro se me hace...

Es lo mismo que el flashmove o que ponerte a gritar en el metro, lo que sea... O sea, estás tú navegando en internet y de repente sale este video de esta persona haciendo esta cosa ¿no? Y nunca me ha pasado la verdad... verdaderamente, nunca me ha pasado. Bueno, una vez cuando estaba... "como que cuando iba en la escuela... estaba como investigando, o sea, quería hacer una pieza sobre cómo no soy una musa, y yo quería ser una musa de morrita, de algún niño, el trauma" ¿no? Y como que era una cuestión de... "y no soy musa... y no soy musa... y vas a ver cómo no soy musa". Entonces como que me grababa haciendo cosas como desagradables: "como comiendo con las manos y así"... Y un día se me ocurrió grabarme cagando, o sea, no se ve nada, o sea estoy yo en la taza así, ¿no? Y lo subí y todos eran así como: "yo comiendo... yo sonándome"... y ese era como: "yo cagando". Y ese así, empezó a tener un montón de views y un buen de señoras como: "¡Muy sexy la cagona!" Y yo así de que "¿Qué está pasando?"

JG: [Risas] ¡Wow, qué raro!

DT: Y luego YouTube me lo bajó, y me dijo como: "Oye no se puede hacer eso". Y yo: "Ok".

JG: Creo que alguna vez lo vi, ¿eh?

DT: Estuvo como...

JG: Estás por toda la casa, ¿no?

DT: Es en mi casa... Es mi casa.

JG: Sí, creo que sí lo vi.

DT: Sí, mhm... y así... Y también cuando hacía muchas historias de Instagram, esa era la idea, pero no sabía cómo conservarlas. Y ahora ya las puedes tener como *highlighteadas* y eso está padre, pero creo que solamente puedes tener 100. Y creo que sí es un problema grande, como almacenar esas cosas como más fluidas, pero me gusta mucho.

JG: Podríamos platicarlo

DT: ¡Sí! porque las descargaba, pero pues luego ya no sabía qué hacer con ellas, o qué, o cómo...

JG: No, podemos platicarlo, si te llama la atención.

Quiero hacerte dos preguntas antes de terminar.

DT: Dime.

JG: ¿Consideras la posibilidad de que tus piezas se rehagan? O sea, lo pienso y lo hago como una pregunta abierta, porque pues de repente lo que ha estado pasando mucho... no sé... en museos como el Tate, es que, o sea, el artista ya no está y de repente como que tiene que haber forma, o sea...

Como está en la colección, tiene que haber una forma de darle circulación, y la forma de darle circulación es que los departamentos de restauración de repente reinterpretan las piezas, o sea, reinterpretar en todo el sentido de la palabra. Dar actualización, para que las piezas sean entendidas hoy. Y a veces eso involucra que algo que nació del video se rehaga. Entonces yo quiero traerlo a colación para saber un poco tu opinión, no sé, me llama la atención.

DT: ¡Ay!, pues sí me gustaría. O sea, de entrada, sí. Vi el documental, éste, de Abramović que les da un taller... toda su filosofía, y se volvió un retiro espiritual, para que puedan entrar. Y pues a mí sí me encantaría, ¿no? "Ya líder de secta" ¿no? ¡Así, ay! Porque a mí me gusta mucho cuando la gente me ha hecho sentir así. O sea... yo tenía un muy buen profesor que nos hacía hacer performance como de que hablábamos del punto o la línea, y de pronto era como: "hagan performance, y así".

JG: ¿Quién era tu profesor?

DT: Carlos Santos, un... [inteligible]... la verdad... Nos decía así que: "A ver, hagan un performance sobre el punto", y ya pasaba uno y hacía algo y era como "¡Mhm!... pues no estaba tan complejo, ¿y quién más...?" y así... Hasta que ya alguien hacía algo y era de que: "¿Quién se mete?" Y alguien se metía y luego... "¿Y quién se mete?" ... y ya todos nos metíamos. Y era de que dos horas pateando un zapato, y tú de que: "¿Por qué hice esto?, ¡increíble!"

JG: ¡Wow!

DT: ¡Estaba padrísimo! Sí entons'... sí, sí me gustaría, como me gusta esa idea de hay un taller y luego haces las cosas, porque pues se vuelve también esta estructura, como... como de director de teatro, ¿no? De... o sea... no, de que se me hace igual de potente, pues.

JG: Ajá.

DT: Y entiendo como de que... en ese tipo de situaciones también está padre, porque como pues si ves el performance de Abramović... el chiste es Abramović, porque ya es Abramović trademark, ¿no? Entonces ver a dos personas que no conoces, por ejemplo, no sé cómo ésta que se ponen en el marco de la puerta. No los topas... Entonces como que si te puedes sentir como se sintió la gente cuando estaban en la expo de Abramović y no la topaban.

Entonces eso sí se me hace algo padre, como que no estás tan... tan ávido de decir: "sí, sí, porque fue un rockstar, y lo que haga me va a gustar". Si no que es como de "¡Ay, estas gentes quiénes son!"... que es más lo que pasó.

JG: Claro.

DT: Y recrearlos yo, claro... claro que me gustaría, porque sí pienso en Alan Kaprow y sí creo en esa cosa de como que cada vez que lo haces es una cosa diferente y así. Y hay unos artistas que... hay un manifiesto bien bonito que se llama *Máximum irony, Máximum sincerity*, y es un manifiesto que hicieron unos chavos artistas como en sus teen veintes, una cosa así.... Y luego mucho tiempo después los invitaron a hacer algo en un museo.

Y dijeron: "¿por qué no revivimos todo el contexto en el que hicimos esto?". Entonces creo que recrearon como la mesa del café... en el que lo escribieron pusieron actores a hacer... a platicar... algo así, no me acuerdo, estaba loco... Y me gusta mucho esa idea, o sea, como... sí me gustaría mucho que un día me invitaran a la Bienal de Venecia, y yo así de: "Vamos a rehacer *Instant Classic*", ¿no?

JG: ¡Wow!

DT: Y la vamos a montar... y la vamos a volver a hacer... y ahora vamos a ver qué tal, ¿no?

JG: ¡Claro, está bien padre!

DT: Como que me gusta ese también... pues muy la energía de cuando estás limpiando tu cuarto y te encuentras cosas... sí, me gusta mucho, como ver... como: "¡Ay!, ¿qué hice antes?", "¡Ay!, ¿cuándo hice esto?" Y también me gusta mucho ver esas cosas. O sea, sé que no es muy cómo... siento que lo cool sería como hacerlo y ya, pero sí me gusta mucho como... "¡Ay, y ahorita cómo se ve esto!" como "¡Ajá!", ¿no?

JG: Estaría muy interesante.

DT: Sí, como el... sí... No me gusta la idea como de reescribirlos, como cuando George Lucas puso como CGI en *Star Wars* y dijo: "esto es lo que siempre quise hacer" ... y se ve horrible.

JG: Mhm.

DT: Y ya nadie puede ver la versión original, porque pus no existe, o sea George Lucas la destruyó.

JG: Sí.

DT: O sea, no me gustaría hacer eso, pero sí me gustaría.... "hice esto, pero ahora con dinero".

JG: [Risas] Estaría bien padre ver *everybadi loves dany* con mucho dinero de por medio.

DT: Ajá, como creo que, pues estoy en un nivel en que, pues las cosas están ahí, o sea, la idea está ahí, pero pues en mi fantasía, crezco como artista y entonces estos son más como apuntes y puedo re...

O sea, digo, no de que ahorita vea mi trabajo como un apunte, pero sí... O igual y es una fantasía, así como cuando cortas con un novio, y dices: "¡Ay, seguro nos vamos a reencontrar después!" ... y así, ¿no? Pero... pero sí.

JG: Ok. Ay, pues te agradezco muchísimo el tiempo que me diste. Y en cuanto tenga la tesis terminada te la paso. Por sí...

DT: Sí, pláticame si la vas a presentar en algún lugar. Para ir y echarte porras.

FIN DE LA ENTREVISTA

Entrevista a Felipe Osornio, *Lechedevirgen Trimegisto* (1991). Artista mexicanx, performer, curadorx y productorx, enfocadx en la producción de propuestas híbridas, combinando la disidencia sexual, la cultura popular, los saberes brujos y la ciencia con el performance, la creación de imágenes, el video y la escritura.

Entrevista realizada el 14 de enero de 2023

Transcripción de entrevista a lx artista mexicanx Felipe Osornio, mejor conocido como Lechedevirgen Trimegisto, performer, curadorx y productorx, enfocadx en la producción de propuestas híbridas, combinando la disidencia sexual, la cultura popular, los saberes brujos y la ciencia con el arte de performance, la creación de imágenes, el video y la escritura. Ha presentado performance y desarrollado proyectos artísticos en España, Londres, Escocía, Italia, Francia, Canadá, Estados Unidos y México.

Medio de elaboración: *Conversación vía zoom.*

Fecha: *14 de enero de 2023*

Personas participantes: *Lechedevirgen Trimegisto y Juan Gerardo Ugalde.*

Clave:

LDV: Lechedevirgen Trimegisto

JG: Juan Gerardo Ugalde Salinas

[...]: Omisión de información (porque es irrelevante para los fines del trabajo)

JG: Bueno, es 14 de enero del 2023, y estoy platicando con Lechedevirgen, que es unx artista que trabaja sobre todo producciones relacionadas con la performance y arte-acción. Y el motivo de esta entrevista es ahondar un poco en su producción y sus opiniones sobre la institucionalización de la práctica y las posibilidades de conservar estas prácticas desde México. Muchas gracias por aceptar la entrevista.

LDV: Gracias a ti.

JG: Y bueno, quería comenzar preguntándote ¿Cómo defines la performance o el arte-acción desde tu trabajo, desde lo que haces tú?

LDV: Claro. Bueno, es una pregunta que de hecho me han realizado a lo largo del tiempo, entonces, es curioso porque cada vez que me la preguntan cómo que se actualiza mi respuesta. Tiene que ver mucho, pues yo creo con las derivas que ha tenido mi propio trabajo y también mi persona, mi identidad, porque hacia eso siempre ha estado conectado.

Para mí, el performance parte de una idea que tiene que ver con entender el arte antes del arte, o sea, em... por ahí aparece este libro de Danto sobre el arte después del fin del arte. También menciona sobre formas artísticas que existen antes de que, justamente, se empiece a nombrar o se historicize de esas formas. Entre esas formas, pues había muchas ritualidades, que tenían que ver con elementos que yo identifico como la

práctica del performance. Que creo que son elementos que, por ser tan primigenios, por así decirlo, no van a desaparecer de la humanidad o de la práctica artística, justamente por estar, así inscritos en lo más profundo de esos orígenes, digamos.

Entonces antes de la antigüedad clásica, porque mucha gente se refiere a Grecia, a Roma, para hablar de, por ejemplo, del acto teatral. O como un espacio que tampoco se parece a lo que entendemos actualmente como teatro, sino que a veces eran como fenómenos que transcurrían en una semana o mucho más expandidos ¿no? Este... quizá, algunos trabajos contemporáneos, como Jean Fabré, tendría que ver con recontextualizar esos ritos. O, por ejemplo, em... desde la idea de lo que sería esta especie de comunidad que se genera, o entrar en trance, de forma colectiva, es algo que también estaba presente en aquel pasado antiguo. Como, por ejemplo, se volvió a recontextualizar, por ejemplo, con Genesis P-Orridge, con todo lo que ocurre en torno a las sustancias psicodélicas y la música electrónica, por ejemplo, em... en los ochentas. Ah, lo que quiero decir es que son elementos que permanecen, a pesar de que haya habido tantos cambios durante el tiempo, son elementos que parecen seguir ahí por alguna razón.

Entonces, para mí el performance tiene que ver con eso, con una cuestión muy primigenia, que es básicamente el acto artístico o el acto creativo, que en aquel momento era también entendido como un acto mágico. Hay muchas formas de entender la práctica artística antes, o sea, en la prehistoria, como prácticas mágicas. Desde, por ejemplo, el dibujo mágico que se hacía en las cavernas, en Lascaux, en fin... Em... en donde pues no era como una especie de diario, donde registraban lo que pasaba, sino que se dibujaba antes de que sucediera. Entonces tenía como esta capacidad premonitoria, o mágica. Entonces, menciono todo esto, así como... un poco de aquí o allá, para dar a entender que para mí el performance es algo que ha estado siempre ahí y continúa todavía. O sea, ha tenido diferentes nombres, y todo. Pero parece ser que sí, se desprenden de este tipo de ritualidades.

Hay muchas cuestiones performativas en nuestra sociedad, que eso también es lo interesante. Que de repente por la... por el discurso angloparlante que siempre termina por colonizar, parece que el performance es únicamente lo que se entiende por *performance art*, cuando realmente cuando hablamos de performatividad pues hablamos de un espectro muy amplio. O sea, la cuestión de preguntarnos cómo podemos, am, pues registrar eso - bueno, me estoy adelantado - pero esto tiene que ver con estas cuestiones entre archivo-repertorio, en fin.

Pero... para mí el performance tiene que ver en mi particular punto de vista con un acto ritualístico, un acto mágico, a pesar de que de repente no parezca eso. Como que uno escucha acto mágico y se... pareciera que siempre nos remite al fuego, el tambor, el humo, cosas por el estilo que son así, muy de esa antigüedad. Pero estas cuestiones ritualísticas en algún momento también las denominé, y lo sigo pensando como una especie de alquimia ¿no? En dónde, mmm... los artistas transformamos elementos, si se quiere cotidianos, emocionales, en fin, de nuestra existencia, en otra cosa, que es ahí donde ocurre el acto artístico ¿no? El arte al final es una especie de metalenguaje, em... que trasciende las barreras o limitantes del lenguaje hablado,

escrito, racional. Entonces creo que en el performance “se abre un tiempo-espacio” como diría Gómez-Peña, pues ritualístico. O sea, un tiempo-espacio... mágico.

Em... en este sentido pues de ahí yo partí, cuando inicié a hacer performance hace ya más de 10 años, y para mí el performance siempre tuvo que ver con esta cuestión alquímica, o de transformación profunda. Pero actualmente también concibo el performance, por supuesto, como una herramienta muy potente, capaz de generar cambios sociales, de una manera muy directa. En ese sentido que también el performance tenga un peso político, o en el de otras artistas, en el que, sí que estamos buscando cambiar el engranaje del sentido social - para bien, la mayor parte de las veces - o abrir espacios para generar estos espacios de pensamiento crítico.

Entonces, para mí el performance, como diría también Antonio Prieto, es una especie de esponja mutante. No tiene una forma definida, ni tampoco tiene un canon, que eso es algo bien importante, que al menos para mí sigue siendo muy relevante. Porque muchas de las disciplinas artísticas tienen un canon y están basadas en, por ejemplo, tan solo pensar en la tradición pictórica, están basadas en escuelas y en un montón de cuestiones que implican una disciplina.

Para mí el performance tiene que ver con algo postdisciplinar, tiene que ver con algo que está más allá de esa lógica de la disciplina. Y también es cierto que a mí me gusta pensar en el performance como algo muy rebelde, revolucionario, distinto, como un arte bastardo, que no proviene de un lugar en específico sino de muchos lados, etcétera. También es cierto que ya también hoy, 2023, tenemos una hegemonía en el performance. O sea, también hay un tipo de performance hegemónico que se institucionalizó en algún momento y, por lo tanto, a veces cuando hablamos de performance hay como unas formas como muy definidas sobre qué es performance y que no es performance.

Y justamente mi trabajo varias veces se ha estado debatiendo, no por mí, sino ps' por otras personas sobre si es o no es performance. Sobre en qué punto estoy, digamos ubicadx, entre las artes escénicas, las artes visuales, el arte conceptual. Alguna vez me pusieron en una mesa que tenía que ver con arte mutante, prácticas expandidas, eh... como si mi trabajo fuera algo posterior a esta idea del performance más puro ¿no? Que por un lado me encanta, porque pues obviamente soy partidarix de las mutaciones y de las contaminaciones ¿no? Entonces realmente a mí no me interesa encajar en un arte purista, como le podría interesar a una bailarina de ballet, alguien que toca el violín, no se...

Entonces, pues un poco para mí el performance es todo esto. Una cosa así un poco, que tiene justamente la magia en que no se puede definir tan fácilmente. Es un poco como tratar de definir un agujero, que hablas de lo que está afuera, o hablas de ese vacío. Que hablar de un agujero, es intersticio, grieta, es difícil porque más bien la tienes que habitar para saber que significa, qué es eso.

Entonces, pues yo encontré ahí una vía para hacer arte que me permitía literalmente cualquier cosa que yo podía pensar, llevarla a cabo. Y es algo que te limitan las otras disciplinas. Yo empecé en la pintura, de hecho, entonces, contrario a lo que a veces piensa la gente - que yo vengo de las artes escénicas - pues realmente

yo vengo de las artes visuales, y pues me gusta decir que algo salió mal y que yo terminé en el performance y que fue lo mejor que a mí me pudo haber pasado.

[Risas]

JG: Ok. Está buenísima la respuesta [risas] y creo que sí, hay como una constante, también sobre todo desde las instituciones, desde los sistemas curatoriales, o museográficos, que siempre están intentando encasillar cosas y para eso hay estos discernimientos entre qué es y qué no es. Y que entra dentro de la casilla y qué se sale, o incluso desde el sistema del archivo que también es estabilidad, la clasificación...

Y aun así, creo que, yo de la forma en que he podido, mucho o poco percibir la performance que ocurre aquí, me llama mucho la atención, más bien, me interesa saber siempre como... qué aspectos demarcan las producciones que se gestan en el territorio. No tanto en cuestiones de limitantes geopolíticas, que a lo mejor sí tienen que ver, pero más bien como en una cuestión de hacia donde van dirigidas, si tienen una línea. ¿Tú crees que en México hay algo que hace que se distinga de otras líneas de trabajo o de producción?

LDV: Yo creo que, mm... Es una pregunta compleja, porque, tan solo, por ejemplo, en el 2016 sale este libro de *El arte del performance en los muchos Méxicos*, editado por Josefina [Alcázar]. Y ahí pues ella justo parte de ese punto, que no hay un solo México, este... sino que hay muchos distintos y que cada lugar donde se ha realizado performance como que refleja esas particularidades. Obviamente tenemos un país con un territorio muy rico, y muchísimas diferencias culturales, a pesar de llamarnos una sola entidad ¿no? Em... entonces es de esperarse que también el arte tenga esas particularidades.

Sin embargo, lo que sí puedo decir es que, a diferencia de otros lugares del mundo, y otras latitudes, el tiempo... yo diría que no solo México, sino el arte que se realiza en Latinoamérica, y seguramente esto ya te lo han dicho o lo has pensado, pero el arte que se realiza en Latinoamérica, particularmente el performance, tiene que ver con un, sí o sí, con una perspectiva política, que busca justo una justicia social, una denuncia, una crítica.

Que por ejemplo a mí me encanta darme cuenta como, por ejemplo, existe este texto de [Judith] Halberstam, sobre el arte queer y el fracaso, em... La idea de que justamente, el fracaso del arte queer es parte de ese proceso, y que de alguna forma no es que realmente fracase sino que no cumple realmente con esas expectativas de los discursos dominantes, y por lo tanto se entiende como algo fracasado ¿no? Yo lo hablo pues como, porque estoy también desde las disidencias sexuales, tal... pero algo que a mí me parece bien curioso, y digo, que es chistoso, es que, por ejemplo, Halberstein lo escribe desde el primer mundo.

Lo que ocurre muchas veces con esta lógica de primer y tercer mundo es que el arte de performance que se realiza en primer mundo tiende mucho más hacia lo estético, y se ve mucho, por ejemplo, en el arte de performance queer. Este... artistas que realizan cosas, em... desde la diversidad sexual, las disidencias o lo queer, en el norte global, están más enfocados regularmente en la estética. Entonces buscan una serie de cuestiones que de alguna forma son heredadas de esta perspectiva de contemplación artística, o sea

estamos hablando de... en el siglo XIX surgen un montón de corrientes que van a marcar la historia del arte y que provienen de Europa. Muchas de ellas desde Francia, principalmente, y de ahí se van a poner cierto tipo de cánones, o de ideas, como, la idea de una estética que ya no responde a la belleza, únicamente, sino a lo sublime, etcétera. Todas estas ideas pues son del norte, y esto pareciera que se hereda de alguna forma, hacia, no todos, pero hacia algunos de los artistas, o, como que hay una especie de reproducción de esta idea de lo estético, de llevar la experiencia corporal hacia una estética.

Sin embargo, en el correlato del sur, creo que acá muchas de las artistas que estamos haciendo arte de performance lo estamos haciendo porque hay algo que no nos deja existir, y entonces el performance se convierte en una respuesta hacia eso. Por lo tanto, que sea mucho más agresivo, pues político, mucho más cercano a la protesta a los activismos, entonces, eso dota al performance de México y de las Américas, de América Latina, quiero decir, Abya Yala, el continente sin nombre, o sea, en fin, lo dota de una dimensión que no pareciese estar tan presente en otros lugares.

Entonces de repente, también lo empecé a ver en otros lugares, lo empecé a ver también con el postporno. El postporno en España, por ejemplo, sí que tenía que ver mucho con esta cuestión política que se va, justo, a engranar con la Américas por esa cuestión política. Pero por ejemplo en otros lugares como Alemania, Londres, hay proyectos como por ejemplo uno que se llama *Pornceptual*, el cual tiene que ver más que nada con hacer fotografía como muy bella, muy preciosista, explícita, no sé. Ya hay como que obviamente un cambio del discurso.

Y algo que también noto en el performance de estos lados, es que, am... bueno son dos cosas: la primera es el hecho de que justo de este lado como siempre todas las vanguardias artísticas llegan tarde ¿no? Este, por ejemplo, se vio con el modernismo. El arte moderno aquí es una combinación del simbolismo, el romanticismo, el impresionismo ¿no? porque llegó todo junto.

Em... igual yo creo que el performance llega de alguna manera a finales de los setentas, principios de los ochentas, de una manera como muy fuerte hacia las Américas, y pues entonces siento que lo curioso de esto es que muchas de las cosas que ya estaban, digamos, planteadas en el norte, acá todavía no, y por lo tanto ocurren dos cosas. La primera es el hecho de que ps' obviamente no había esta teoría sobre qué es el performance, entonces ahí se empieza a crear algo casi como de prueba y error, entonces de repente tienes artistas como La Congelada de Uva que pueden hacer cosas súper extrañas y bizarras, como tienes artistas como Elvira Santamaria, que se parece más a lo que hace *Black Market*, entonces hay ahí cosas como bien contrastantes ¿no?

Y en ese sentido que creo que, por ejemplo, los artistas del norte, están más acostumbrados a una manera de producir casi de que por arte de magia, porque ya están los presupuestos, el dinero... en fin. Y en cambio, los artistas del sur, tenemos que trabajar con tres pesos, y ver cómo hacemos, y esto también ha generado otro tipo de forma de trabajo y de inteligencia al momento de, de estrategia, al momento de presentar performance, también porque muchas veces te pones en riesgo cuando lo haces, entonces creo que más

esas serían las características que yo encuentro. Y bueno hablando particularmente de México, pues siempre hemos estado en una tierra surrealista [risa], este ya lo dijo Breton... este...

JG: Dalí también...

LDV: Y Dalí también, justo como que ahí tenemos ese... ¡Ah sí! Era Dalí el que dijo que no soportaba México...

JG: Que no volvería a venir nunca [risas]

LDV: Si pues es el único lugar del mundo donde pasear con un armadillo no necesariamente es algo fantástico, sino algo cotidiano. Entonces, creo que eso facilitó mucho en aquella década de los noventas a que ocurrieran cosas, pero súper extrañas, principalmente en la capital del país. Pero ya lo había, eh. Ya había en otros lugares, siempre lo ha habido.

Siempre ha habido esta, este surrealismo en las calles en México, que lo seguimos viendo de una forma muy cruda, donde puede haber un cadáver al lado de un puesto de tacos y la gente está comiendo tacos y no pasa nada. En fin, como que, hay otro tipo de sensibilidad aquí que ha permitido que yo creo que se hagan piezas de performance tan extrañas y divertidas, pero también potentes. Mhm.

JG: Me hiciste pensar un poco en Juan Acha y Maris Bustamante. Juan Acha hablando sobre el no-objetualismo y esta búsqueda por generar un arte latinoamericano carente de sentidos estéticos. Y al mismo tiempo Maris, con estos ensayos en los que habla sobre que pues la performance aquí, o las acciones aquí tienen que ir más desde lo cotidiano, desde lo que es aburrido, desde lo que no es espectáculo, y desde lo que no es teatro.

Entonces, sí, sí. Incluso, o sea, yo también inicialmente me empecé a preguntar esto porque leía a Diana Taylor, en un texto, que me parece que esta recopilado en un libro que editó el Fondo de Cultura Económica, sobre performance, que ella tiene editado. Y justo hablaba sobre que, pues ella encontraba que una línea que demarca mucho las producciones de aquí son estas protestas contra...

[Lechedevirgen saca el libro y lo enseña en la cámara]

JG: ¡Aja! Estudios Avanzados de Performance.

LDV: Sí, sí...

JG: Que habla justo de que la línea en México tiene como.... Que hay una línea que demarca y atraviesa toda la performance aquí que tiene que ver con la violencia ¿no? Con este asunto de protestar, pero también con este asunto de transgredir a lx otrx, o, no sé... Me llamo mucho la atención como este planteamiento, de que la performance puede producirse de formas distintas desde distintos territorios. Y tiene todo el sentido ¿no?

Hablaba con Mónica Mayer hace unas semanas, y me decía que pues sí, la performance o todo el arte es producto del contexto en el que vive el artista ¿no? Y bueno, hablando sobre contexto, justo, quisiera saber

qué opinas sobre... ¿De qué forma ha cambiado la performance de, no sé, de los setentas, cuando por ejemplo Mónica, o Maris empezaban como a producir, a lo que tu percibes hoy en la escena performancera? ¿Hacia dónde crees que va o en que está centrada la performance en México en este momento?

LDV: Sí, esa es una pregunta bien importante. Em, pues creo que justamente, detecto dos cuestiones. La primera es el hecho de que si hay quienes hemos, de alguna forma, sea por pasión, por lo que sea, hemos como que entablado un dialogo con esa herencia del performance aquí ¿no? Em, justamente por ejemplo, yo tengo una acción donde recupero el mal de ojo para los violadores de Mónica [Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz], y trato de dialogar con ella, por ejemplo... entre otras ¿no?

O hay por ejemplo grupos como La Pocha Nostra que siempre ha estado pensando de forma intergeneracional, entonces pues hay como un dialogo entre las nuevas generaciones y las antiguas, este, o bueno, las anteriores. Em, sin embargo, lo primero que detecto pues eso, como que hay algunas líneas que si se pueden seguir porque hemos quienes queremos dialogar con lo que ya ha pasado, y tratar de...

O sea yo siempre he sentido una nostalgia por algo que nunca viví, en términos de la década de los noventas, porque me hubiera encantado estar en la capital en los noventas... Sí bueno, y pues también, todos los espacios que se empezaron a abrir y justo ese momento entre estas décadas, ochentas, noventas y los dosmil, donde empieza esta institucionalización del performance, pero que antes de eso pues todavía había cosas súper complejas como... que para mí parecen casi como mitológicas.

Digo yo nací en el 91, así que no es como que ni siquiera hubiera podido integrarme de alguna forma, pero de repente escuchar que SEMEFO quería explotar un perro adentro de ExTeresa, que detuvieron un eclipse con Juan José Gurrola, que... no sé... que la Fura destruyó un carro, que hicieron rapel y que creyeron que alguien se iba a tirar, que era un suicidio, o sea todas estas historias... el mago Melchor, haciendo performance en lugares abandonados, Binaria con la Congelada. Todo eso para mí son como especies de leyendas negras del performance, no son necesariamente datos que encuentras en un libro de historia del performance que están por ahí, y eso me inspira un montón y que me marcó a pesar de que no lo viví. Este, pues, trate de dialogar con eso.

Entonces por un lado tenemos quienes tenemos eso y como que de alguna forma continuamos esa línea. Por otro lado, creo que también existen nuevos artistas y más que nada pues las nuevas generaciones que no necesariamente tienen ese contexto, pues es que también hay que entender la inmediatez del presente, o sea, hoy, literalmente vivimos en un tiempo TikTok, o sea, es una cuestión mucho muy distinta a hace 20, 30 años, entonces, em... pues siento que lo que ocurre con algunas nuevas generaciones es más bien, y ya lo voy a decir así, este, como una reiteración de ciertos clichés.

Yo estuve ahí, o sea, en algún momento en el principio de mi trabajo para mí era muy catártico, y algunas cosas que ahora identifico como cliché, formaron parte de mi trabajo. Pero es que creo que son una especie de un rito de paso, o sea, el desnudo... sabes estas cosas que se refiere como la transgresión hacia el otro,

o sea que por ahí pase, luego ya pues evolucionó como que, a otras cosas, ¿no? Pero creo que tiene que ver con eso, como que a veces el performance se trasmite porque te lo enseñan en una escuela.

Por ejemplo, aquí en Querétaro, nunca estuvo pensado dentro de la currícula hasta mi generación, ya le tocó que hubiera ya la materia de performance, pero antes no, entonces lo que obviamente tu entendías... Yo el primer performance que vi fue el de La Congelada y yo investigue por mi cuenta y yo cree mi propio criterio sobre lo que era el performance, o lo que se podía hacer, entonces muchas veces eso, digamos, deriva, no tiene como esta profundidad, deriva más en una reiteración de clichés. Y a veces vemos performances que más bien están simplemente como repitiendo cosas que ya ocurrieron, no por eso digo que sean malos, simplemente digo que es distinto.

Yo siento que ahorita y esto es igual como que algo fuerte, pero lo he pensado, todavía no está grabado en piedra, pero así es como al menos hoy lo veo, Creo que el momento de los artistas de performance ya pasó, y ahorita estamos en un momento más bien donde esa figura ha sido, ese espacio ha sido llenado por otras figuras como *drag queens*, como Dj's, como hosts de eventos y fiestas, como, estas figuras que ahora están presentes, que básicamente ahora si te va bien puedes vivir de hacer *drag*, es algo que no había pasado en un país profundamente homofóbico, y que por décadas ha desdeñado el trabajo de las travestis, pero ahora con el concepto del norte de lo *drag queen*, ahí tienes ps' obvio La Más Draga, *Drag Race México*, en fin...

Entonces siento que era un lugar que ocupaban los artistas de performance en décadas anteriores. A mí a veces me critican mucho por no... Por ejemplo, me presenté en Ceremonia, y hubo gente que al momento en que yo me presenté en Ceremonia dijeron "ay no eso ya no es performance, eso ya no es arte". Entonces, eso a mí me da risa porque siento que no se dan cuenta de cómo ese discurso del performance como era en décadas anteriores está engrosando, y pues ya no va a tener pronto mucho que dialogar con el presente.

Para mí, yo creo que esos elementos, luego se subestima mucho a los públicos ¿no? Este, la gente que fue a ver Ceremonia, que no es el mismo público que quizás iría a un museo a ver una acción ¿sabes?, donde igual y no pasa nada durante tres horas, no sé, de Regina José Galindo, que me encanta ¿no? Pero, por ejemplo, este, que fueron más bien a Ceremonia porque querían drogarse y alcoholizarse y todo. Bueno, ese público también es capaz de desarrollar un juicio crítico, y pues mi trabajo fue bien recibido ahí. O sea, yo fui a leer un texto que vengo leyendo ya desde hace mucho tiempo, y pues *Pensamiento puñal* fue bien recibido ahí.

Entonces siento que a veces es ese como, mientras se trata de definir lo indefinible que es esto, que es el performance. Y que todavía se trata de defender "esto sí, esto no", y que por ejemplo paso con la exposición del MUAC de 2019.

JG: Registros [Arte acción: Registros y residuos].

LDV: Registros y residuos, donde incluían a Astrid Hadad, que también había gente que se quería dar un tiro porque estaba Astrid Hadad, y pues es cómo lo mismo, como decir, esta necesidad del purismo de una

disciplina. Eso para mí, es heredado directamente de los discursos coloniales, adoctrinadores de una historia del arte universal creada por hombres cisgénero europeos [risa irónica], desde hace siglos.

JG: Y blancos...

LDV: Y blancos ¿no? Me faltó decir. Entonces obviamente, em, pues habría que cuestionar eso, como por qué queremos mantener el performance... justo, se ha dado tanto, por qué queremos encasillarlo o meterlo en una forma única de hacerlo. Entonces, por ejemplo, para mí la experiencia de estar en Ceremonia o por ejemplo ahora que he estado participando mucho en el Ball Room, em, son experiencias súper enriquecedoras, porque, literalmente te enfrentas a cosas que no vas a encontrar en un museo, ni en un festival de performance, ni nada.

Sí, algo que creo que fue muy potente del performance al principio que era precisamente el hecho de que se realizaba en la calle, y no en espacios, era eso, ¿no? La probabilidad de cosas que pueden ocurrir en un espacio público. Y siento que estos espacios donde ahora se está como resignificando las prácticas artísticas performativas, también deberían ser tomadas en cuenta de forma seria por los artistas que hacen performance.

Entonces, pues no sé cómo que siento que eso pasa un poco, como que siento que va un poco hacia allá: Si los artistas de performance no agarran la onda de cómo dialogar con lo que está pasando en el presente, le va a pasar lo mismo que le paso a otras cosas que también parecieron disruptivas en otro momento, y que luego se convirtieron en un canon, como por ejemplo el punk, o el gótico, o no sé... habría que pensar en otras.

Entonces, eso es como lo que yo diría. Hubo un boom del performance, pienso. Yo fui parte de ese boom porque por ahí de lo que sería el 2010, entre el 2010 y el 2013, siento que muchas personas que éramos jóvenes decidimos hacer performance. En mi caso se combinó con el postporno y con otras cosas, pero sí que ahí hubo como un boom. Y actualmente, am... ya no veo, por ejemplo, yo doy clases, en una universidad, y no veo a los alumnos como tan emocionados por hacer performance, que eso me preocupa un poco porque en algún momento era la única herramienta que teníamos para hacerle frente a discursos.

Recuerdo como, por ejemplo, cuando se da la matanza del 68, hubo acciones que no se nombraban, así como performance, pero hubo de ir por ejemplo a pegar grabados y todo, que eran intervenciones en la vía pública...

JG: Los murales efímeros...

LDV: Exacto. Que justamente responden como a esta necesidad. Entonces yo digo, ahora, pues entre el miedo de dialogar con lo nuevo y el hecho de que se va perdiendo interés, como que mucha gente piensa que el performance tiene que seguir siendo transgresor para que exista, y pues no sé, como que yo tampoco sé muy bien [risa] hacía donde va. Sin embargo, tampoco creo que desaparezca. Es algo que quizá cambia de nombre, pero va a seguir presente de alguna u otra manera.

JG: Esto que hablas sobre que cambiar el nombre, sobre que el nombre puede cambiar, pues es algo que me llama también la atención porque justo de repente creo que en los últimos años escucho cada vez más, como en ferias o cosas así, eh la palabra activación más que performance. Y de repente pues también que me llama la atención, porque activación desde la conservación ha sido como otra cosa que tiene ver más como con reinsertar la pieza en el contexto y propiciar condiciones para que esta pueda como volver a ocurrir.

Eh, y bueno no sé, este asunto generacional era algo que yo quería como tomar en cuenta al momento de hablar, sobre ver a quien entrevistar. Porque pues justo quería que tener un panorama de quién, tanto de quiénes estuvieron presentes en las primeras décadas de la performance o del arte acción en el país, como más visiones eh pues recientes, ¿no? Y también pues llegue un poco legue a platicar con, no sé si la conoces, es una chica que es bastante emergente, se llama Daniela de la Torre, eh

LDV: Mhm.

JG: Que también es de Querétaro, y que también tiene otra forma de abordar el performance que tiene que ver un montón con el humor, que tiene que ver mucho con redes sociales. Y ella me hablaba sobre que, pues ella percibe “que de repente ya hay una necesidad de que la performance pierda seriedad de cierto modo”, ¿no? de que deje de ser algo justo que deje de entender desde lo canónico, y que hay otras cosas y otros espacios. Para aterrizarlo, porque pues también el problema es que no hay dinero, ¿no? ella me decía: “que de repente lo ve en las ferias, y que siente que es más como contratar payasitos para la fiesta”, em, y eso, ¿no? y pues sí, qué opinas sobre la institucionalización, porque creo que de ahí deviene un poco la idea de conservar, ¿no?

Siento que la conservación como disciplina siempre está un poco estructurada a partir de lo institucional, porque pues también tiene que ver con una idea disciplinar y una idea de recursos y una idea de gestión mucho más amplia que desde un pequeño grupo. pues Digo creo que en parte si se ha si todas estas estrategias de las que te platicaba se han empezado a dar, tiene que ver mucho con que a las instituciones les importa conservar lo que adquieren, ¿no? en la bibliografía pues encontré que justo se empezó a conservar un poquito. Más bien se empezaron a conocer estrategias de conservación, en el Tate por ejemplo a partir de la primera adquisición de performance, que fue por ahí de los 2000, ¿no? aunque ya existía, aunque ya el performance estaba presente en los eventos, no fue hasta que se adquirió obra que tuvo una preocupación por saber cómo conservarlo, y darle mucha mayor visibilidad, que sólo presentando el instructivo, que solo presentando las fotos. Eh, cuál es tu postura sobre la institucionalización

LDV: Sí, am, vale a ver voy a tratar de dividirlo como en tres partes. La primera, es de hecho... es que como son varios.

JG: Sí.

LDV: El hecho primero con la institucionalización aquí en México, hablando, así como tal cual, del contexto, yo la ubico pues justamente en este cambio entre los 90s y los 2000 y cómo se da justamente la necesidad

de que haya festivales, ferias. El FONCA por ejemplo, abre la categoría de performance. Le pide a este grupo, em, que, ahorita no recuerdo exactamente le nombre, pero por aquí de hecho tengo un folleto, ajá... de em... *La C de Arte en el Contemporáneo*. Que es un proyecto que inician también en aquellas épocas en donde pues básicamente es justo un archivo, igual ahorita hablamos más de eso. Pero la cuestión es que el FONCA también les pide a ellos, que organizaban los concursos, por ejemplo, les pide a ellos sus bases para poder desarrollar lo que está, bueno lo que estaba en aquel momento en la convocatoria para entregar al performance. Y luego, por ejemplo, pues sí personajes muy importantes como Mónica Mayer, como Pancho López, que van generando pues en los festivales, por lo tanto, las reglas y que es lo que se puede presentar o no. dentro de ciertos espacios, porque los espacios tienen también un reglamento, ¿no? entonces también por eso SEMEFO no pudo explotar un perro. Cosas por el estilo. Pues obviamente ahí se da esta transición.

Por un lado, tenemos estas acciones muy bestias, así muy pues totalmente contestatarias que le volaban la gente a quien las veía y se convertían, eran tan potentes que vivían ahí del relato oral, ¿no? porque pues todavía no estaba muy pensado el registro, sino más bien era la oralidad lo que hace, por ejemplo, yo investigue sobre Mago Melchor y prácticamente todo lo que pude encontrar el del 100% un noventa era oralidad. Todo lo demás eran pequeñas cuestiones de fotos, de algún video ¿no? pero recae cae todo sobre la oralidad. Y eso me parece algo bien necesario, porque aparte genera comunidad, en fin, la cuestión es que mientras se ganaron unas cosas se perdieron otras.

Porque efectivamente el haber llevado hacia la institucionalización del performance hizo que el performance se adaptara a las formas que se esperaban en términos institucionales. Por lo tanto eh, es cierto que también después hubo artistas que no buscaban hacer performance, sino más bien el dinero o la beca. Entonces más bien se adapta la idea que tienen, para poder conseguir la beca, por ejemplo.

JG: Claro.

LDV: Entonces que haya ahí un efecto doble ¿no? Por un lado desaparecen algunas cosas, como decía muy primigenias del performance y aparecen otras que se empiezan a volver como este canon, de cómo se hace performance. Entonces eso lo veo yo como entre cosas buenas, cosas malas, pero al final fue un fenómeno que ocurrió. Museos como Ex Teresa tuvieron mucho que ver, que es mi museo favorito, nada me parece más metafórico que la cuna del performance en México esté en una iglesia que esta chueca.

JG: [Risas] Sí.

LDV: Este... parece como una venganza simbólica muy, casi como una cuestión bíblica, ¿no? Apocalíptica. Justo que haya estado Ron Athey, y que hayan estado tantas cosas que han ocurrido. Entonces por un lado, pues creo que no puedo evitar romantizar aquella época en que todavía no se institucionalizaba. Pero por otro lado, también es cierto que yo y muchas otras generaciones nos hemos beneficiado de la institucionalización. Justo por lo que dices, la falta de recursos que es como la segunda parte, ¿no? Siempre ha habido falta de recursos.

La práctica del performance es una práctica que por un lado tiene la facilidad de que la puedes hacer con lo que sea, pero por otro lado también tiene la complicación de que para que realmente puedas hacer las ideas como están acá, pues sí se necesita invertir. En un país donde pues de por sí ya estamos vulnerables, por el hecho de dedicarnos al arte, porque hay que aceptarlo. O sea nunca ha sido eh, como otras naciones, no se Canadá, o algo así donde ponen en primer lugar la cultura y el arte, casi siempre. Que tampoco es que este diciendo que es el Santo Grial, pero ósea me refiero pues es diferente.

O sea, México ha tenido otra dinámica, muchas veces los presupuestos para cultura y arte se recortan así porque si entonces obviamente como que pues son las dos cosas. Yo le llamo como aprender a bailar con el diablo porque pues es justamente como generar a lo que quieres hacer, sin que la institución te devore ¿no? Porque al menos en lo que a mí respecta, los apoyos y becas que en los que he estado, que me los han dado, nunca yo he tenido que sacrificar algo ni estético, ni político, ni de ningún tipo de mi trabajo para llevarlo a cabo, y si así hubiera sido tampoco lo hubiera hecho, no este... Por lo tanto, que muchos proyectos míos no hayan sido apoyados también, ¿no? porque justamente nunca he pulido o cambiado las cosas para que encajen. Sino que más bien habrá gente a la que le precié valioso y votó por mí, como gente a lo que no.

Algo bien curioso es que por ejemplo a mí nunca me dieron FONCA, hasta que - porque yo concursaba y concursaba - con cuestiones que tenían que ver con lo queer con el pos porno, con temas de género y sexualidades, racismo, decolonialidad, no sé. Y cuando concurso, pero con un proyecto de bioarte que aparte estéticamente se parece si es uno que se llama *Explante* y que tiene que ver con donación de órganos, ahí sí me lo dieron. Y ya hablando con los tutores, que fueron los que escogieron el proyecto, me doy cuenta que lo escogieron justamente, porque a ellos les hacía sentido que hubiera un proyecto mexicano que compitiera con estas pues estéticas del norte. Ósea al final estaban viendo en mí lo que verían en un artista minimalista alemán, o no sé.

JG: Mmm...

LDV: Ahí fue cuando si se decidió dar el apoyo. Entonces bueno ahí hay una serie de cosas complejas, pero bueno. la cuestión es que, a mí me encanta el trabajo de Daniela de la torre, porque justo le quita esa eh, eso sacrosanto del performance, que a veces ves pues sí, al artista todo vestido de negro con cara seria, eh, parado en un bloque de hielo o con unos globos. Y es este copy-paste donde está ocurriendo una gran acción importantísima a nivel artístico que va a cambiar de alguna forma la humanidad, y no es cierto. Realmente digo, por más que Francis Alÿs arrastró ese hielo realmente no, pues no cambió gran cosa, ¿no? Es más bien, tiene que ver con otras cosas

JG: O Santiago Muedano.

LDV: Ajá. Siempre hay como esta expectativa del performance, que por ser transgresor y todo va a revolucionarlo y por lo tanto los artistas a veces han y hemos tomado esta actitud, como muy seria ¿no? al respecto. Y actualmente yo tampoco me tomo muy en serio lo que hago, pero en algún momento si fue así.

Tons' cuando veo a gente tan joven, como Daniela de la Torre, que está haciendo, se está burlando básicamente de esas cosas, me parece que todavía hay pues mucha potencia en eso ¿no? porque es justo lo que se espera del performance, le da la vuelta.

Entonces, pensándolo de esa manera yo creo que no hay que estar peleadx con la institucionalización. Yo llegué aquí, me tocó, a mí no me toca vivir los 60s, no me toca vivir los 50s los 20s, me toca un momento donde puedo aplicar a una beca, donde yo puedo de alguna forma vivir de eso. Porque hay que decirlo, ¿no? muchas de las becas que otorga el FONCA, el PECDA y todo eso de arte diferentes programas que existen, esos son los que yo me sé, pero seguro habrá muchísimos otros eh, obviamente los artistas los usamos para vivir de eso. Ósea es ridículo pensar que los artistas guardamos ese dinero nada más pal proyecta. Ósea obviamente uno al final trata de México, tratas de que salga para las dos cosas. Pero sí, mucha gente aplica a esos proyectos porque no tiene un trabajo, porque

JG: Claro

LDV: En fin, ¿no? justo por eso me refería con bailar con el diablo, porque tiene que ver con hacer eso sin vender tu alma, seguir haciendo lo que quieres hacer, pero también para mí, en suma, pues, una especie de... ¿cuál sería? Como de ajuste de cuentas histórico, pensando que mucho del performance, al menos que a mí me gusta, es realizado por personas que han sido históricamente, o que han sido para de grupos que han sido racializados, discriminados, excluidos, en fin, ¿no?

Entonces cuando le quitas una beca al gobierno, que eso es nada, ¿no?, es como un pelo, eh menos de un pelo, ¿no? a todo el presupuesto que tienen para otros grandes proyectos, pues me parece que hay ahí un ajuste de cuentas. Entonces definitivamente sí creo que los artistas reclamemos ese presupuesto, o sea la institución abrió las puertas para que tomemos una pequeña rebanada de ese pastel. Y por supuesto que tenemos que hacerlo, porque al final sino ese dinero termina estando donde siempre ha estado, en los grupos que tienen poder y todo.

Entonces em, yo no estoy peleadx para nada con eso, ¿no? Una vez platicando con un fotógrafo italiano que se dedica a fotografiar performance desde hace mucho tiempo. Él se llama Manuel Bason, él todavía tenía como este ardid, este rollo de no, es que hay que estar en contra de la institución y el performance tiene que ser contracultural, y para eso no debe estar como... "Ajá, pero tu viajaste desde Italia con los vuelos pagados, por una institución, y vas a exponer en el museo de la ciudad, y vas a..." ¿sabes? Ósea, hay ahí como que ya no es el tiempo para tener este discurso antisistema, somos parte de ese sistema y hay que ver otro tipo de estrategias.

A mí me gusta mucho por ejemplo la filosofía de Diana J Torres, con esta cuestión del pornoterrorismo, porque para ella siempre ha sido un *caballo de Troya*, entonces siento que más bien hay que verlo así. Que hay proyectos de performance que funcionan como *caballos de Troya*, porque consigues lo que quieres de las instituciones al mismo tiempo que incluso terminas criticándolas o regresando un poco eso a su lugar, entonces como que sirve.

Y la última parte de la respuesta sería el hecho de que em, de que creo que am, pues efectivamente hay una como constante en México que tiende a ser un poco triste. También el hecho de que los artistas tengamos que depender muchas veces de esa institucionalización para poder existir, ¿no? Y entonces pues al final, no lo sé, justo como lo mencionabas, ¿no? La necesidad de la institución por mantener el registro, el archivo de nuestros trabajos. Yo por ejemplo pienso en el gran archivo que tienen de Melquiades Herrera.

JG: En Arkheia.

LDV: Sí, en Arkheia es por supuesto algo que, a ojos de alguien totalmente extraño, esto podría ser como una tontería, ¿no? Bueno porque guardar todos estos peines, ¿no?

JG: Peines [risas].

LDV: De qué sirve, ¿no? O sea, uno espera encontrar en el archivo estas cuestiones de los museos... la *Venus de Willendorf*, que por el hecho de que es tan antiguo y tal el único y tal. Bueno estos son peines que Melquiades compraba en el metro, no sé por 10 pesos, quién sabe. Pero justo esa es la magia del performance, o sea esos objetos que como fueron utilizados por Melquiades tienen un *aura*. Por conceptualizar ese concepto del *aura* por Benjamin, y tal, porque fueron utilizados por él, pero no solamente la memorabilia, así de "la gorra que usó... no sé, este... Michael Jackson en tal concierto", y por eso vale dinero, porque la usó Michael Jackson. Aquí más bien tiene que ver con que fue lo que se hizo con esos objetos.

JG: Mhm.

LDV: Y entonces ahí es donde esta ese valor que al final pues eso lo tiene todo tipo de obra artística. O sea cuando pensamos en *La piedad* de Miguel Ángel no la pensamos aislada, como un pedazo de mármol, la pensamos en relación al contexto lo que hizo Miguel Ángel, lo que la técnica y claro todo, pero por supuesto que se conserva por esas razones. Nada más que la gente luego se va con la finta, ve el trabajo técnico, ¿no?

El objeto, el arte. Eh, sin embargo, estas cuestiones que aparecen con el performance, que son muy raras, ¿no? Este, por ejemplo, a mí un curador de León, me decía yo quiero exponer el closet. Porque yo tengo esta acción de *Adiós al clóset*, donde destruyo clósets, que tiene que ver con un tema de visibilidad, y demás, de lo LGBT+ y etc. Y él me decía "Bueno este, quiero exponer el clóset, pero quiero que sea un clóset nuevo y un hacha nueva, y que esté ahí como un hachazo". Y eso es curioso para mí, es casi como una mecánica de ready-made, de arte objeto; bueno más bien de cuando Duchamp decía si se rompe el urinario pues, pongan otro, ¿no? Porque lo que importa es el concepto.

Entonces entran estas ondas medio conflictivas, porque yo tengo que decidí guardar, eh... las llaves de cada clóset que he destruido, y algunas partes de la madera. Las hachas no, porque como viaje han sido de diferentes lugares, ¿no?, pero si tengo una, la de aquí de Querétaro. Y eso claro que me gustaría que formara parte de mi retrospectiva y de mi archivo. Pero, justamente me quedo pensando en términos institucionales, em, al final como lo que importa.

Que yo tampoco sé muy bien, eh... o sea, ahorita que estamos hablando estoy pensando. Lo que importa no sé muy bien si es el hecho de mantener estos objetos porque cuentan una historia, como el hecho de "Tal artista destruyó un clóset por estas razones, en tal lugar, por tal", o si es más bien la cuestión de la reliquia, no esta especie de casi fetichismo de que es este objeto justo.

JG: El objeto...

LDV: Ajá, de la memorabilia. Pero pues al final siento que sí, que la institución ha jugado un papel fundamental. O sea, al final, yo mentiría si dijera que no me interesa que después de que me muera... quisiera que existiera algún lugar al que... pudiera acceder a algún lugar al que pudiera acudir para saber lo que hice y tal. Porque al final pues creo que tiene que ver con un profundo deseo de trascendencia, que está impreso en el ADN humano.

JG: Mhm, y en el arte.

LDV: Y en el arte, porque somos seres que vamos a morir, pero igual no sé si me estoy adelantando. Pero también diría que justo una vez estaba pensando sobre el papel de la restauración, y me salió una idea muy radical, que es el hecho de que los restauradores pues obviamente han desarrollado una serie de técnicas para mantener la obra como se supone era originalmente, y mantenerla a pesar del paso del tiempo por el valor que tiene, ¿no? Sin embargo, la obra de arte también tiene un tiempo de vida, en algún momento no el mármol se va a deshacer, en algún momento. Entonces pues tratar de detener ese proceso en el tiempo, pues no es algo muy natural, pues.

Entonces em, quizás lo que le hace falta que también viene lo radical, que tampoco creo que sea algo que yo pueda sostener de manera argumentativa, pero al menos si de manera poética. Que sería el hecho de pensar que quizás lo que le hace falta a la humanidad es aceptar el hecho de que todo es efímero y que todo desaparece, y que la muerte no es algo que llega. Estamos muriendo todos los días. Entonces, pasaría lo mismo con el arte, ¿no? Entonces no se la gente, las personas generalmente pierden la cabeza, cuando se quemó Notre Damme, ¿no? perdida invaluable.

Pero pues así, es la vida, o sea así son las cosas. Los museos igual, un día por alguna razón puede suceder un terremoto lo que sea, si no sé Dalís, Picasos todas estas cosas que se supone que son importantes. Entonces quizás, quizás tendríamos que pensar en un arte pensado para su desaparición, ¿no? Y creo que el performance tiene mucho que ver con eso. Entonces em, pues no se los artistas de performance lo sabemos, ósea en el fondo sabemos que después del tiempo que dure el performance desaparece.

JG: Sí.

LDV: Es algo que no nos llevamos ni nadie se lleva, están los residuos, en fin. Pero ¿cómo asir o inmaterial, cómo atrapar la vida?, es algo que no, es una pregunta filosófica quizás, pero bueno he ahí el dilema. Bueno eso es lo que pensaba con la pregunta.

JG: Ok, no y de hecho pues eso creo que también el asunto de entender que las cosas desaparecen, digo creo que es una constante en el pensamiento de la restauración de las personas que nos dedicamos a la restauración, pero creo que se hace más explícito cuando trabajas arte contemporáneo, yo trabajo en MUAC.

LDV: Órale.

JG: Y está este asunto de no sé, tienes que guardar cosas que la gente no entiende, porque están en la bodega, ¿no? Están las cobijas de [Teresa] Margolles, que, pues también son todo un asunto acercarte a ellas, y pues está no sé. Hablando de caballos de Troya está *El tendadero* de, una versión de un tendadero de Mónica, que, pues también es este asunto, y Mónica me decía: "Eh, ellos no la querían." Pero pues también es una pieza importante pensando en los intereses de la colección, de resguardar obras que demarcan como acciones de resistencia y protesta. Y pues al final la aceptaron, pero también es una pieza que opera de maneras muy complicadas, ¿no? Y que ni siquiera Mónica ni el museo son capaces de entender, ¿no?

O sea, la pieza involucra la estructura, pero también son estas denuncias en papelitos que no puedes desechar y entonces se van acumulando y acumulando. Y la pieza va creciendo y creciendo y termina volviéndose un asunto de conservación súper complejo.

Y creo que lo que pasa con el arte contemporáneo también, es que rompe con muchas ideas de lo que también se piensa que es la conservación o la restauración tradicional. Porque ya, o sea no necesariamente se enfoca en atender a la materia no? en que si va, le falta un pedacito a la pintura, que pues sí, hay pintura contemporánea que pues si hace falta se retoca no? pero ya tienes que tomar en cuenta que hay significados mucho más que trascienden a lo material no?

Entonces de repente, si es una pintura matérica que tiene pasto, no solo es "Ay voy a retocar el pasto." Sino que tienes como que respetar ese tipo de cosas; y creo que eh, incluso es algo que se ha ido complejizando con el tiempo eh y que creo que no ha terminado de aterrizar en México, en parte porque son pocas las instituciones que conservan arte contemporáneo. Esta el MUAC, está el JUMEX, eh en general esta pues todo el patrimonio universitario de la UNAM, eh, pero en realidad, pues no son, para empezar, son instituciones muy centralizadas, y en segunda creo que son poquitas, y en tercera creo que no hay recursos. Pero creo que, pues es algo que va complejizándose, eh, pues a nivel internacional, no?

Hay una teórica de, hay dos teóricas de la conservación de arte contemporáneo. Una se llama Hanna Hölling y la otra se llama Hiltrud Schinzel. Y pues una de ellas, Schinzel plantea como "Que la conservación de este tipo de obras tiene que ir desde lo empático, y de la sensibilidad, desde la subjetividad". Porque pues no se trata de, o sea rompe con la idea de que es una disciplina científica, ¿no? O sea tienes que tomar en cuenta interpretaciones tú. Y tienes que de repente, conservar arte contemporáneo a veces implica rehacer la pieza, a veces implica reemplazar cosas, a veces implica destruir la obra no? por cuestiones conceptuales de los artistas.

Y otra es algo que creo que no se termina de aterrizar en el país. Hölling lo que propone es que "El restaurador pues también es un agente creativo en las piezas" ¿no? Al momento que intervienes y tomas decisiones, estás dejando una huella de ahí, se vuelve co-creador y de repente hay piezas que para que existan, dependientemente de si es un interés institucional o lo que tú quieras, eh pues hay una interpretación y hay un juicio ahí muy personal y...

LDV: Claro.

JG: Y se queda ahí. Implica que cambies el sentido de las piezas, ¿no? O sea, y pone de ejemplo a Marina en el Guggenheim, rehaciendo piezas de Vito Acconci, de Valie Export, Joseph Beuys y que pues eran piezas que no necesariamente estaban relacionadas al museo, o que eran piezas que ni siquiera fueron hechas para ser vistas en vivo en público, ¿no? Como Valie [Export], con su pieza con las piernas abiertas y con el arma no. Ella dice: "Yo nunca ejecuté esa pieza, porque fue una pieza hecha para foto." Y Marina le da otra dimensión, y es este asunto de empezar a generar diálogos, y blablablá.

Y bueno, pues creo que a mí me llama mucho la atención la performance, especialmente desde la conservación. Porque creo que hace evidentes y exalta todas estas cuestiones que no terminan de, de quedar claras en la disciplina y creo que es necesario problematizar. Y más aquí, porque pues no hay ni instituciones ni hay recursos, y el performance casi no se conserva aquí. El Jumex tiene mucho performance, pero el Jumex no sólo conserva obra mexicana, ¿no? Y de hecho sobre todo lo que tiene es obra de muchas otras partes, ¿no? Entonces, bueno, lo que he visto es que les artistas, especialistas y demás, si ven una necesidad en que se conserve. Y bueno, ahí tal vez me estoy yo adelantando ahora.

LDV: Mhm...

JG: Antes de seguirle, quiero saber. ¿Tú consideras que la performance se debe y se puede conservar?

LDV: Sí, justo. Sobre todo, ahorita estabas, que estábamos conversando sobre todo esto, creo que el punto clave; que yo no lo había visto así; porque al final no es un campo de estudio al que yo me dedico, ¿no? Pero por supuesto que mi trabajo inevitablemente dialoga con el espacio de la conservación. Tan sólo te digo yo tengo como mi propio archivo hecho de una forma muy autodidacta, este y ya. Pero la cuestión es que cuando mencionas sobre este cambio de enfoque que tiene que ver como decías con la empatía, con una cuestión más bien emocional, y no científica creo que ahí está la clave.

O sea justamente pensaba en que es un poco como que es lo que hacemos con algo que nos heredan no? Por ejemplo, una persona fallece y te heredan su ropa, em pues la puedes tener ahí, guardarla, o venderla y tal. Pero por ejemplo, el usarla y ponerte algo de una persona que falleció, que es importante para ti. Justo el usar la palabra, ¿no? la activa de nuevo. La hace presente, le da otras lecturas, la vuelve a hacer vivir, ¿no? En ese sentido creo que sí, creo que el performance definitivamente, mmm debe ser conservado. Pero no desde esa perspectiva clásica, de la conservación quizás.

O sea, por supuesto que es necesario, se han desarrollado muchas formas, como ya bien has dicho, fotografía, video, texto. Otro tipo de formas de generar un registro, registro sonoro, registros no sé. Pero lo

más importante del performance, o lo que está en el corazón del performance, tiene que ver con eh la acción misma, el hecho de realizarla, ¿no? Y justamente el hecho del performance tiene que ver con cómo se resignifican esas acciones en el tiempo, ¿no? Como ponías el ejemplo de *Genital Panic*, con Marina [Abramović], ¿no? Y efectivamente creo que tiene que ver con eso.

Yo, por ejemplo, que creo que es algo que pasa mucho, que pasó con *El tendedero* de Mónica. Que es el hecho de que ella crea esta pieza eh con todo lo que implica, ¿no? O sea, primero no tenía que ver con violencia específicamente, después se vuelve una pieza que refleja la violencia. Porque Mónica se da cuenta de lo que la gente está escribiendo ahí. Y ahora ya las preguntas del tendedero van mucho más enfocadas a eso. En un principio era “¿Cómo te sientes en la ciudad?”, y luego es “¿Cómo te sientes con el acoso?, ¿no? entre otras que se han ido planteando en el tendedero. Y yo creo que eso por ejemplo derivó, para que las compañeras feministas lo utilicen como un medio de protesta. Entonces esa pieza se expandió tanto, que ya se volvió algo que se puede reproducir en otros lugares, y bajo el enfoque tradicional, uno diría. ¿Imagínate no? Mónica Mayer demandando a las artistas feministas.

JG: No claro. Y Mónica dice: “Ya es cultura popular, ya no es mía”.

LDV: Exacto, exacto entonces eso es como lo bello aquí. Y yo pensaba, por ejemplo, con la acción del clóset ha habido gente que me ha dicho: “Oye es que nosotros la queremos hacer, pero no podemos llevarte o no podemos traerte”. Y yo digo como: “Háganla.” El punto no es el hecho de yo la haga, sino que se reproduzca en las comunidades que sea necesaria, comunidades LGBT en lugares donde es necesario hacer visible que no vamos a mantener en el clóset, ¿no? que no les vamos a dar esa comodidad de nuestra invisibilidad pues.

JG: Un ritual.

LDV: Sí, se vuelve como regresando al principio, se vuelven esos actos ritualísticos que generan comunidad, y yo creo que el performance funciona de esa manera. Entonces de repente, por ahí existe el concepto de “reformance”, que no recuerdo muy bien de donde viene. Pero creo que tiene que ver con esto de volver a hacer el performance que ya se hizo. Y ya, pregunto “¿Acaso no es eso lo que sucede con las ceremonias de bautismo, los funerales?”. O sea, son ritos que se reproducen em, para poder marcar ciertos momentos importantes de la vida de las personas.

Y yo creo que el performance en términos de conservación operaría de esa manera. No es solamente conservar el original, o las piezas originales, los residuos registros. Sino ver cómo continuar, ahora si que como reanimando eso en el contexto actual, y hacerlo incluso, pues durante la vida misma, ¿no? O sea, yo pienso ni Mónica ni yo nos hemos muerto, ¿no? Pero em, justo como que nuestro trabajo, pues, qué bonito pues que no termine con nuestra muerte, ¿no? Que es justo, va completamente con la lógica, muy del norte, ¿no? de pensar de este es un Dalí original. Dalí ahí firmando nada más por firmar, ¿no? Es lo que es el efecto secundario de esta idea del autor, y de cómo la obra es invaluable, por el hecho de que es única, ¿no? y no hay otra.

En cambio, piezas como *El tendadero*, para mí son muy reveladoras porque no hay la funcionalidad que tienen, ¿no? esta idea del arte práctico que habla Mónica y que tiene Lorena Wolffer y, pues justamente tiene que ver con eso, ¿no? como que la gente al final se apropie de eso y lo reproduzca. Entonces también, sí, no lo había pensado, es algo que para ser completamente sincero, es algo que, con respecto a mi trabajo, pues es algo que no he llegado hasta ahí todavía. Es muy curioso porque o en el 2017, tuve un trasplante renal, ¿no? Y yo en esa época no me podía preocupar del futuro, porque era literalmente era como que no iba a vivir otro día, porque estuve como en etapa terminal.

Y ahora que tengo como este momento después del trasplante, pues por supuesto que por ejemplo quisiera hacer una retrospectiva de 15 años el siguiente año, o en el 2025. Porque pues puede ser alguno de eso dos, y me quedé pensando claro, pues claro quiero reunir mucha obra, mucho registro, mucho. Pero siendo muy sincero no he pensado en cómo es que mi trabajo se va a conservar o no, y de qué manera y es algo que también a los artistas nos toca reflexionar. Porque no solamente lo vas haciendo, sino que tienes que pensar, ¿qué va a pasar con eso en el futuro?, ¿no?

JG: Claro.

LDV: Pero son preguntas que no me he hecho, o sea hasta ahora y a mí me gustaría en todo caso, que se hiciera eso, ¿no? en términos empáticos. O sea que si algún performance, alguna pieza mía movió a la gente, nos conectamos de alguna forma a través de ella, pues que eso mismo sea lo que persista no? O sea que siga existiendo eso, más allá del mero registro. Entonces, am, pues ojalá, ojalá sea posible el que se desarrollen estrategias, que lleven desde la conservación y el archivo hasta, hacia allá. Porque digo, sí, al final lo que importa de la obra, a diferencia del discurso del norte y de todo este rollo hegemónico, pues es no sé, yo no soy Demian Hirst. No importa este am, lo que me interesa a mí, no es lo que le interesa a eso magnates del arte. O sea, igual y ellos si quieren tener un museo, una fundación un todo, donde estén todas sus obras y tal. A mí, yo tuve muy claro desde que empecé a dedicarme el arte y por más que suene así casi infantil, inmaduro raro, pues cuando yo empecé a dedicarme el arte, yo quería cambiar el mundo.

Pues porque en ese mundo yo no encajaba, yo no podía vivir, entonces para poder vivir, y no sobrevivir, tuve que usar el arte pues. Entonces, em pues siento que eso sigue siendo uno de los propósitos de mi trabajo, entonces no sé es curioso pensar que pasaría en el futuro, ¿no? O en esos términos, pero sí para mí de que es importante conservarlo, es importante. Pero creo que la pregunta es cómo lo conservamos.

JG: Mhm...

LDV: Entonces, pues sí. Además, ¿A poco no genera un buen de situaciones, por decir surrealistas extrañas, ¿no? De cómo conservar esos papelitos que se van de bolsas y bolsas, no sé cómo los tengan. Pero montón de papelitos es algo que de repente uno, alguien imagino se mira al espejo y parece no tener sentido, pero al mismo tiempo tiene mucho sentido.

JG: Sí, y cada pieza tiene sus cosas ¿no? O sea yo me imagino que el asunto de los clósets, a nivel residuo. Pues también tiene otras connotaciones distintas y otras necesidades de mostrarse, pues a partir de intentar

evidenciar lo que hiciste, lo que haces con estas piezas. Y está buenísimo intentar que se haga en otra parte, pues que se haga y que no necesariamente tienes que ser tú. Sino que es este asunto mágico y ritual, de evocar y de manifestar y de hacer visible ¿no? Porque creo que también justo pues no sé, creo algo que demarca mucho el asunto de la performance es el asunto de la presencia ¿no? de hacer presente, de invocar, de manifestar.

Leía justo, leía una chica que tenía un texto, de formas de definir los efectos de presencia, ¿no? y hablaba sobre pues "Implica que el que un cuerpo este, ósea que un cuerpo este no solamente físicamente, sino que tenga presencia." ¿No? Y al mismo tiempo que no, no necesariamente la presencia se ciña a que las cosas tienen que estar. Porque a veces solo basta con hacer aparentar que estén para que se sientan. Eh y creo que tiene mucho que ver con los objetos y este asunto del aura.

JG: Ya voy a preguntarte eh, la última cosa que tiene que ver justo con una pieza en concreto tuya. Bueno, una pieza o varias, porque cuando estaba revisando tu sitio, bueno la pieza es *Exorcismos...* Eh, tiene un nombre muy largo no me acuerdo.

LDV: *Exorcismos negros para tiempos blancos*. Esa, ¿no?

JG: Sí, esa, sí. Este, tengo una mala memoria, perdona.

LDV: No te preocupes.

JG: Este, ah y bueno cuando estaba como revisando el texto de la página, hablaba como que la pieza partía de hacer, bueno de volver a ejecutar otros performances que habías hecho, y aparte encontré que habías, bueno en esa pieza encontré que también habías leído la receta de Polvo de Gallina Negra. Esa vez fue la vez que reactivaste la pieza de Ma...

LDV: ¿De Mayer?

JG: Sí.

LDV: Sí, fue esa vez, de hecho.

JG: Ok, ¿Y hay registro de eso?

LDV: Eh pues de hecho el registro que logre conseguir es el que está en mi página. No hubo video, es una cosa de la universidad que me invitó, ósea si iba a haber, pero al final ya no hubo. Sin embargo, mm, puedo todavía ver si algo, quedaron de entregármelo, pero nunca me lo entregaron. Fue el, fue en el 2019, ya ves que ese también es luego el problema. Porque muchas veces los artistas no tenemos el control de quien hace el registro, porque

JG: Sí, claro.

LDV: Estamos haciendo el performance. Entonces, son ahí dos cosas, ¿no? por un lado quien lo hace y por otro lado quien registra, que también esta interesante problematizarlo. Pero si esa vez eh algo que ocurre en mi trabajo, que también creo que por eso es un poco que lo entienden como práctica expandida. Es el

hecho de que a veces se entiende un performance como algo que es una pieza que va de principio a fin y que esa es la pieza y así fue, y está cerrada y ya. Y luego el artista hace otra pieza diferente que ya no tiene nada que ver con la pasada. En mi caso no es así, en mi caso hay una constante visitación de mi trabajo, que va modificándose y es algo que en un principio me parecía un error, y luego ya cree un estilo propio.

O sea por ejemplo el texto de *Pensamiento puñal*, fue en una acción que se llamaba también *Pensamiento puñal*. Porque el texto estaba pensado como la columna vertebral de ese performance, con el paso del tiempo yo fui integrando *Pensamiento puñal* a *Inferno varieté*, a otro tipo de performance y lo mismo ha pasado con acciones, ¿no? Dame un segundo.

JG: No te preocupes.

LDV: Ya, disculpa. Bueno regreso. Sí eso mismo ha pasado. Yo lo digo por usar una metáfora así muy equis, pero has visto estas plumas que vendían, muy de los noventa. Bueno no son plumas, son como una especie de cilindro eh, para borrar que tenían gomas de colores adentro, que podías mover una de lugar. Así es mi trabajo.

[Risas]

LDV: Este yo utilizo, así como para que se entienda mejor, utilizo el término performance para la pieza completa y el término acción para cada gesto que ocurre dentro de esa pieza. Entonces hay veces en las que quito, muevo, reconfiguro las acciones, y tienen, reconfiguro los nombres; porque responden a otro contexto. En este caso eh esta pieza, que es una especie de pieza que se ha realizado varias veces, fue un poco como lo que presente en Austin, lo que presento en México como La Pocha Nostra, pero también después en Casa Viva. Y son tres momentos en ese periodo de tiempo que fue a principios del 2019 que yo estaba trabajando con estas acciones. Que configuraba y reconfiguraba, y que dependía muchas veces del contexto y de cómo se iba a desarrollar el performance.

Entonces hay partes que no están hay partes que cambian, hay partes que cambian nada más de lugar y eso es lo que ha ido como generando también en mi trabajo, que a veces la gente lo quiere leer como algo lineal de y me ha pasado muchas veces en investigaciones que me dicen, pero esto es una pieza que ya estaba en otra pieza, pero sabes y eso ocurre mucho. Pero es como una especie de constelación, más que algo lineal. Entonces en este caso sí, la primera vez que presente *Exorcismos negros* le pedí pues obviamente el permiso a Mónica para hacer esta imbricación, colaboración, como se le quiera llamar, para poder recontextualizar la receta, para el mal de ojo, de los violadores.

Porque em, yo iba a presentar una acción, que todas las acciones tenían que ver con reinterpretaciones de este espacio de lo esotérico, pero con esta., este código digamos de la disidencia sexual o una perspectiva política. Entonces digamos ese performance empieza de hecho, haciendo una especie como de círculo, eh con el texto de *Deshacer el género*. No es cierto, *Cuerpos que importan* de Judith Butler, ¿no? un texto original, ósea una de las ediciones del libro, le arranco páginas y les corto pedacitos y hago un círculo en el piso con ellas. Que es este círculo de protección, donde voy pasando al público para hacerles un cambio de

look, que es una especie de cambio de genero instantáneo, entre comillas. Porque cambio de expresión de género ¿no? de las personas ahí. Y esa es una acción que no surgió de hecho en el 2019, surgió en el 2013, cuando yo colabore con Giuseppe Campuzano, con esta idea del travestismo.

Entonces voy retomando cosas de otros momentos y tal y genero como este lugar, en donde todo gira en torno como una especie de salón de belleza, pero esotérico, que tiene que ver con una con este estas metáforas en torno a... por ejemplo, Daniela de la Torre tiene también un performance, ¿no? Donde hace como si fuera psíquica, pero en relación a las redes sociales, ¿no? y de vas a tener tantos seguidores.

JG: Sí.

LDV: Bueno, eso a mí me encanta, porque es un puente entre todas estas cuestiones que de repente se piensan como muy oscuras en la sociedad, y estas que son muy pop. Entonces para mí, pues también tenía como esa importancia de ir engranando cosa, y hacía mucho sentido el retomar la receta, y hacerlo ahora digamos con mi propia interpretación de eso - insisto con el permiso de Mónica - y pues eso digamos que ha ido nutriendo la pieza.

Cuando la presento en México me toca primero presentarla en Casa Viva, y ahí agrego una parte que no estaba, era el tema de las eh, del racismo, o bueno de lo que sería más bien toda esta estructura de las clases. Bueno de, mmm, castas, ¿no? y entonces al principio de performance se le entregaba un papelito a la gente que tenía diferentes nombres de casta y dependiendo de eso podían estar más cerca del performance o más lejos. Jugaba con el rollo de español, hasta salta pa' atrás, ¿no? Que por azares del destino tenías que cambiarte de lugar, y después eso papelitos se incineraban y yo me lo ponía en el cuerpo, como una especie de, porque la ceniza deja como una especie de película blanca. Entonces era como una especie de blanqueamiento, pero satírico, al momento de quemar este sistema de castas.

Y termina siendo un Lypsync, hay ahí toda una combinatoria, que parece que no tiene pies ni cabeza. Pero dentro de mi propio sistema digamos, de referencias y todo, hacía sentido. Entonces muchas veces mi trabajo tiene que ver con eso, es como un, se parece más al crecimiento que tiene un hongo, que hacia, ¿no? un poco como caótico, exponencial, no sé, que a lo que nos enseñan luego en las escuelas de arte. Que tienes que empezar con un boceto, tienes que, o sea no funciona así mucho en mi obra. Entonces ahí se fue conjugando todo esto y tienes esas referencias, a trabajos míos pasados.

Por ejemplo, hay una parte también, si no me equivoco, creo que esa no la hice, je. Mi memoria, ¿no? También que eso es otra cosa, la memoria. Pero por ejemplo, hay una acción que a mí me heredó, supongo que te puede interesar, por estas cuestiones de las herencias inmateriales en el mundo del arte. A mí me la heredó Guillermo Gómez Peña, para un performance, digamos me enseñó a hacer esta limpia a los 4 puntos cardinales, que él hacía en Estados Unidos con pues una lata de insecticida. Por la metáfora, ¿no? de los migrantes como una plaga. Y entonces el bendice los 4 puntos cardinales con un insecticida, ¿no? y a veces también utiliza un desodorante.

Entonces a mí en un performance ¿no? Me dice: "Tú vas a hacer esto." Etc. Y luego me permite digamos desarrollar mi propia versión. Y en lugar de usar el insecticida, yo uso un spray para cabello y entonces ahí empiezo a jugar, por ejemplo, con la figura de Sarita Colonia, que es esta santa no oficial, de Perú. Que es la Santa Patrona de los taxistas, las prostitutas y todo lo que pasa en el espacio nocturno. Básicamente pues gente que no se ve representada en el santoral católico, porque todo esto es pecado, ¿no? Entonces Sarita Colonia aparece ahí y lo hago porque justamente estoy en esta conversación con Giuseppe Campuzano y el museo travesti de Perú. Y entonces me convierto en... yo le nombre en aquel momento del performance, la Peluquera. Y entonces se combina digamos esta herencia, por un lado de Guillermo y por otro lado de Giuseppe en mí, y yo creo este performance de la peluquera donde juego con los sprays. Y hago esta misma bendición con estos sprays, después cuando estoy haciéndole a la gente su *makeover* de expresión de género, también les hago como una limpia, ¿no? Y agarro un huevo, veo lo que tienen adentro del huevo cuando lo rompo, y utilizo el spray como si se tratara de estas lociones que utilizan en las limpias. Entonces hay ahí toda una pues conexión, entre diferentes gestos que se han ido como heredando, que están en esta parte del repertorio. Y que pues por supuesto no son una técnica como pasaría no se en la danza o el teatro, de "Tengo que, te voy a enseñar tal técnica." Sino aquí tuvo que ver más bien justo con la empatía, justo con el dialogo entre, entre artistas. El hecho de que tanto Guillermo como Giuseppe hayan visto algo en mí, que confiaron, me confiaron ese pedacito de su trabajo para que yo pudiera resignificarlo y hacer algo con eso. Y pues ahí pienso que también fue en mí, en mi persona como que encarné eh, con ese, esa acción de conservar ¿no?

JG: Sí, sí.

LDV: Esos gestos, entonces pues así va ¿no? Yo creo que en el futuro tal vez me toque heredar algo de mi trabajo a otros artistas y así irá como una forma de irse. Y seguramente si le preguntaras a Giuseppe o a Guillermo, pudiera preguntar te diría también: "¿De dónde vino esa acción? ¿Quién sabe." Entonces creo que hay esas conexiones, justamente yo creo que esa pieza de *Exorcismo*, es una de las piezas que tiene más intertextos, quizá más de los que yo creo. Porque sí, es como una *Matrioshka*, se van abriendo, abriendo. Y se van encontrando más y más cosas, entonces, pues sí. Como que siento que yo no lo había visto desde esa perspectiva hasta ahora, justamente. Pero creo que, sí hay algo de ese, de esa necesidad de conservación, este de archivo, ¿no? O de algo, en términos vivientes pues.

JG: Claro.

LDV: Entonces, am...[Risas]

JG: No, pues, o sea. [Risas] Creo que yo, o sea de repente, así como mi sueño guajiro, es también plantear que no solo depende de algo institucional. Sino que también creo que, sí como tú lo dijiste al principio de la charla: "Si esto en parte ha sobrevivido también ha sido mucho por la memoria oral, por la presencialidad, por el público." Eh, por todos estos agentes que o sea, si se reúnen en una institución o no, eh pero también o sea, van como haciendo este asunto viral, ¿no? O sea, este asunto de boca en boca.

Y hay también no se dentro de las cosas que platicué, hablaba con otra performer que se llama Karla Rebolledo que eh ella trabaja mucho una bienal de performance en Xalapa. Ella es como la que la gestiona y también me hablaba de que cuando estas cosas pasan, pierdes el control de ellas no? Y a mí me parece súper interesante, porque desde la conservación todo siempre está eh como muy limitado a este asunto de que siempre tienes que tener el control de cómo está procediendo la memoria y la historia y la forma en la que se activa o se desactiva la pieza, eh... como que es muy aprensivo. Y creo que pues sí, el hecho de, me parece que la conservación parte de una aprensión del ser humano a las cosas que crea ¿no? Pero justo cuando ocurre este asunto de la oralidad pierdes el control.

Y a parte empieza a pasar teléfono descompuesto, ósea de repente empiezas a quitar y añadir, y a hacer las cosas más grandes de lo que son. Es todo un asunto que me parece fascinante, yo no lo había pensado, y sí eso. Creo que la performance, hasta eso, hasta en las formas de conservarse plantea algo que va a su manera, ¿no? Eh no se, o sea, la verdad es que me gustaría darle continuidad un poco a la investigación, y también ver hacia donde se puede llevar con lo que se hace aquí. Y pues también...

LDV: Ahorita yo, bueno no sé si vas a decir algo más, disculpa.

JG: No, no te preocupes.

LDV: Es que me vino una idea, que ahorita me hizo mucho sentido, porque quizás toda esta mecánica que ocurre en la cuestión de la conservación y el archivo se parece también, ósea ahorita que hablaba de estos como *herencias*, por así decirlo, que también me suena a los actos de transferencia, ¿no? que se aprenden así. Aprender a saludar a alguien no lo lees en un libro, no o sea es más bien a partir de cómo te desarrollas y se va haciendo eso por sí solo, justo como que no hay un control.

Donde, pero recordaba por ejemplo este en la historia de la magia, ¿no? Está esta idea de la alta magia que es la *ars voetia*. Que es básicamente una serie de reglas las que están ahí si grabadas en oro y con sangre, donde tienes que hacer todo al pie de la letra, si no, no funciona el ritual. Y aparte es peligroso si lo haces de otra forma, y esa era como el canon, lo canónico en la magia. Actualmente tenemos sistemas mágicos que parten por ejemplo más de otras perspectivas con Osman Esper, con otros autores y tal como con la magia caos, que tiene que ver más en construir tu propio sistema. Y el punto es que, si bien no sigues al pie de la letra las reglas, se transforma, ¿no? Y ese control, pero sigue teniendo los mismos efectos.

Entonces siento que un poco sí, ahorita que yo pensaba en el trabajo de Guillermo, Giuseppe, el mío. Siento que quizás sí ha cambiado mucho la idea original, eh igual no es exactamente, ósea yo no lo hago exactamente como lo hacía Guillermo, ni como hubiera eh lo hubiera hecho Giuseppe y tal. Pero hay ahí lo que creo que pervive o sobrevive son los efectos que produce. Y lo importante que es em, que entonces estas ideas de conservación y de archivo no se queden en una idea de que únicamente tiene que ser como era. Sino que también puedan dialogar con sus nuevas versiones en el presente, porque el mundo mismo va cambiando, ¿no?

Entonces yo creo que quizás esa acción cuando Guillermo pensaba en la frontera, en la migración en el racismo, eh para mí ya no nada más es acerca de eso. Sino que ahora tiene que ver con una cuestión eh de las disidencias sexuales, de lo queer, del travestismo, en fin. O sea como que se van agregando y cambiando y modificando cosas. Entonces ahí hay como esa pues esa línea, ¿no? que permite que el arte tenga esa especie de autonomía.

Al final es cierto que creo que pues tan valioso es el mantener las cosas como eran, que también la disposición a que se adapten y cambien, son como otras cosas. Pero también una cosa súper loca es que ahorita me hiciste pensar en eso, en como la relación con la oralidad. Muchas cosas antes de que se quisiera pensar en el registro del performance eh, hay como millones de historias diferentes sobre cosas que pasaron y no pasaron.

Justo cuando estaba investigando sobre Melchor, hay una historia que nunca se me olvida de alguien que jura que vio que Melchor puso un huevo de avestruz. O sea que está segura la persona que entrevisté que Melchor eh, sacó un huevo de avestruz así del ano, y que casi iba a abrirse el huevo de avestruz e iba a tener adentro al pájaro no o algo así. Pero pues eso obviamente hay muy pocas probabilidades que haya ocurrido. Eh lo que sí, era que eran bolas de billar. Pero eso es lo loco ¿no? de la propia imaginación que se mezcla con la memoria y que termina generando leyendas pues, entonces...

LDV: Sí, sí.

JG: Muy interesante también.

LDV: Tu hiciste tu tesis de maestría sobre El Mago Melchor ¿No?

JG: Sí.

LDV: De hecho.

JG: No, que lo sé porque me acuerdo que vi alguna vez una charla de cuando fue el encuentro de la hemisférica aquí en CU [Ciudad Universitaria] y me acuerdo que tu hablaste sobre El Mago Melchor, en ese entonces, eh, ¿Me podrías compartir esa tesis?

LDV: Pues algo bien chistoso es que ya te lo compartí [risas], porque de hecho está, la única copia de la tesis está en Arkheia. Eh...

JG: Ah vaya.

LDV: Ajá.

JG: Órale.

LDV: Es el único lugar donde está, y en la universidad obvio. Porque para titularte tiene que hacer una tesis en Querétaro. Pero sí te la puedo enviar, o sea solo quería como resaltar el hecho de que, de que am, ya está en donde tú estás. Pero sí algo que debo decir de esa tesis, y que por lo tanto no la he publicado, es que hay varias cuestiones que no pulí. O sea, cuando la veas y la revises, sé que le falta rigor, pero es que, a ver, al

final era una tesis. Para mí, esa tesis es más un acto artístico que una cuestión de investigación así dura, ¿no? Entonces en pocas palabras no sé cómo me dejaron titularme.

Pero es una tesis muy divertida, tiene unas cosas muy interesantes. Le apuesto más a la cuestión que tiene que ver con la anécdota, más que con la cuestión de historización. Entonces por ahí también vas a encontrar, conclusiones también a las que llegué sin preguntarle a la gente. De una vez te las digo porque seguramente te las vas a encontrar y vas a decir “¿Qué?”. Pero, por ejemplo, justo ese tema del perro que nunca explotó, que de hecho es una idea que he pensado, ¿no? Como ¿Qué pasaría si se hiciera un museo, entre comillas museo, donde se pudieran encontrar estas piezas que nunca sucedieron?, ¿no? Como el perro que nunca explotó de SEMEFO. Pero justamente cuando estaba analizando eso me di cuenta por ejemplo de que Mónica en aquel momento, que no sé si has hablado con ella de esto, yo no me atrevo.

[Risas]

LDV: Pero bueno, en aquel momento a Mónica no le gustaba SEMEFO, entonces hay muchas notas de ella, justo.

JG: ¿Cuándo hacía crónica?

LDV: Cuando hacía crónica, donde sí le tira duro a SEMEFO. También Pancho López en uno escribe sobre, se llama *Resistencia la de las parrillas*, refiriéndose a un grupo de performance que se llamaba eh, Invasores, con los que tuvo problemas Pancho López, y Pancho se burla de ellos diciendo que pues “Que su performance no tiene nada de resistencia.” Pero el punto es que yo llegué a la conclusión un poco de estos factores junto con la institucionalización del performance, que por eso hay un sisma. No sé si lo compartas, pero hay un sisma entre, o sea una separación, entre quienes hacen arte de performance más si se quiere como canónico. Que otra vez digo esta cuestión del Black Market, del cuerpo, la presencia y tal ¿no? Y este otro lado que somos las cabareteras locas, que hemos estado jugando con pedazos de pulpo e invocando al demonio.

[Risas]

LDV: Sí, hay ahí una diferencia muy marcada, y yo creo que de ahí...

JG: Hablaba con Sol Henaro de eso, sobre. O sea digo, ella estuvo en las bienales y me contaba este asunto de que incluso desde el principio era esta. Eran estas personas más académicas, más intelectuales que buscaban que la cosa fuera vista como una disciplina, algo más serio, algo formal, algo mm, pues construido no sé, como desde la razón y blablablá. Y estaba este otro grupo que era como Melquiades, Maris, que era desde la burla, hacer el ser irónico, eh desde estos grupos más que se despeinaban y hacían como cosas mucho más, pues yo diría que azarosas. ¿no? Donde entraba más en cuenta el público o cosas así, ¿no?

Eh y sí de hecho sí, yo comparto esa idea porque sí. De repente veo como que, pues incluso todavía están estas dos posturas. No es algo que de repente siento que ya pasó, sino que creo que se sigue demarcando,

y creo que tiene también que ver con el asunto de que se dan clases de performance. De que los profesores tienen ya de repente una línea que van sembrando y que van heredando, ¿no?

LDV: Claro, sí eso también.

JG: Y este asunto de anécdota también me hizo pensar en cosas que he escuchado y que me encantaría saber de quién eran porque me gusta mucho lo que suponen, ¿no? Me acuerdo que alguna vez alguien me contó que hubo un performance duracional. Que aparte así me parece muy raro aquí, porque de repente siento que ya no hay tanta obra duracional. Y era de un chico que se puso un traje un año, y vivió con el traje todo un año. Entonces era todo este asunto de no bañarse, no quitárselo. Y era un traje creo que, de diseñador, y el traje después de un año quedó súper desecho y sucio y blablablá, ¿no?

Pero no tengo ni idea de quién fue ni cuándo lo hizo, ¿no? Y así, ya ni siquiera tengo la intención de buscarlo, porque siempre que intento buscarlo nunca lo encuentro. Pero me parece como pues un asunto muy particular de la anécdota que no, o sea en realidad a mí no me molesta que esté ahí como un ruido que es. Porque me hace pensar que pasó, y el hecho de no saber nada más está bien. O sea, siempre me gusta sacarlo a colación porque es como...

LDV: No es, eso que estás haciendo, es algo que yo aprendí cuando investigué sobre Melchor. Es la figura más confusa y rara de la que puedes intentar investigar, desde mi punto de vista, ¿no? bueno ósea así me sentía cuando estaba haciendo la tesis. Y algo que aprendí, pero ahí sí ya cada quien tendrá su idea. Pero noto, no puedo evitar ver las cosas como actos artísticos.

Pero, por ejemplo, el hecho de que tú estés buscando esa acción y ese autor, digamos artista. Que también suena fenomenal la pieza, a mí también me da curiosidad saber que pasó, como quién es, cuál era el traje, en fin. Pero todo eso es una provocación digamos, existe esta idea y tú la escuchaste, pero a ti te está importando encontrarla. Esta por ahí la verdad digamos de esta versión, pero yo lo que vi conforme hacía la tesis, es que a veces esas verdades, están ahí, o sea como que encarnan gracias a la gente que las busca.

Entonces mucha de la historia de Melchor, se compone por ejemplo de anécdotas, y em no son comprobables. Entonces en este caso, casi que yo te diría que tu podrías volver esa anécdota historia, en el sentido de a partir del acto mismo artístico de la ficción. Porque al final ¿qué es realidad?, ¿qué es ficción?, ¿no?

JG: Sí claro.

LDV: De repente si tú escribes de este autor, y con algunas cosas que también entran ahí en la ficción, porque son inventadas; del diseño era de tal diseñador y era de tal color; le vas poniendo como cierto peso. De repente eso ya eh se convierte en algo real, más allá de esta simple... pues sí. Entonces ahí ocurre un acto mágico que es el hecho de que, pues ya no nada más es un rumor. Sino que, por el hecho de estar en algún lugar de la academia, ya existe, para otros ojos. Y entonces es muy loco, porque am, porque tenemos esa posibilidad de ponerle nombre a las cosas que no tienen nombre. Y por lo tanto generar también, o sea no sé si lo que estoy diciendo, ya igual no tiene que ver con la cuestión del archivo y tal.

Pero digo, quizás también la cuestión de la historia tendría que ser entendida como un acto artístico. Porque en el pasado teníamos estas grandes leyendas y que, por supuesto se cantaban canciones y todo, ¿no? Sobre figuras que, pues obviamente nadie contabilizó de una manera científica, nada más tenemos este boceto. Y eso no ha impedido que la historia se sostenga sobre esas, eh ¿no? Entonces pues no sé, yo diría que quizás deberías escribir sobre ese artista que no tiene nombre. Nada, igual y en una de esas al momento de hacerlo aparece.

JG: Mmm...

LDV: Quien sabe, esas cosas son muy raras. Pero sí, a mí también me gusta que se siga entendiendo el performance en ese espacio eh, indefinible. Que de repente parece una cosa, pero no es, y así está un poco la onda [Risas].

JG: Ay, Esta bien padre la plática.

LDV: Sí.

JG: Te agradezco mucho, el que me hayas dado como este tiempo. Este y de verdad, ósea, digo, es que me gusta mucho, y la verdad es que cualquier oportunidad de poder trabajar con algo relacionado a performance, pues está de lujo. Si alguna vez necesitas como ayuda con el archivo, con conservación o con lo que sea, eh, pues yo estoy dispuesto a echarle la mano.

LDV: Ah, muchas gracias. Pues de hecho yo creo que sí. Estoy te digo planeando esa retrospectiva, ya te escribiré quizás.

JG: Seguro.

LDV: También curiosamente, no sé si siga ahí, porque perdí un poco contacto con ella después de la pandemia. Pero es Ale, Alejandra, no sé si continúa trabajando en Arkheia.

JG: Ah, de Arkheia, sí, sí. Trabaja con Sol [Henaro].

LDV: Ah, pues mira, ella también se interesó en algún momento por... eh... digamos, hacer algún tipo de curaduría o algo, ¿No? Este, y sí, claro, yo creo que si tuviera que acercarme con alguien, me acercaría con Arkheia. Y pues que mejor que ya tuve contacto con ustedes, entonces...

JG: Claro, claro.

LDV: Entonces seguramente...

JG: Sí, pues estamos en contacto, y nuevamente muchas gracias.

LDV: No de nada, y cualquier cosa que ocupes me dices. ¿Vale?

JG: Mil gracias, mil gracias. Pues cuídate mucho, ten buen día.

LDV: Igualmente, te mando la tesis [risas].

JG: Sí, por favor.

LDV: Bye.

JG: Bye.

FIN DE LA ENTREVISTA

Entrevista a Antonio Vega Macotela (1980). Artista mexicano que aborda las nociones de trabajo, valor e intercambio. Ha participado en diversas muestras nacionales e internacionales, en museos como el Museo ExTeresa Arte Actual (CDMX), Galería Labor (CDMX), New Museum (Nueva York), Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA, Barcelona), entre otros. Ha representado a México en la Bienal 34a Bienal de Sao Paulo, Brasil (2021).

Entrevista realizada el 18 de enero de 2023

Transcripción de entrevista al artista mexicano Antonio Vega Macotela, artista contemporáneo multidisciplinar, que aborda las nociones de trabajo, valor e intercambio. Ha participado en diversas muestras nacionales e internacionales, en museos como el Museo ExTeresa Arte Actual (CDMX), Galería Labor (CDMX), New Museum (Nueva York), Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA, Barcelona), entre otros. Ha representado a México en la Bienal 34a Bienal de Sao Paulo, Brasil (2021).

Medio de elaboración: Conversación vía zoom.

Fecha: 18 de enero de 2023

Personas participantes: Antonio Vega Macotela y Juan Gerardo Ugalde Salinas.

Clave:

AVM: Antonio Vega Macotela

JG: Juan Gerardo Ugalde Salinas

[...]: Omisión de información (porque es irrelevante para los fines del trabajo)

[La grabación comienza de forma interrumpida, por problemas con la conexión del espacio del entrevistador. Previamente se le preguntaba al artista si su trabajo podía ser encasillado como performance, tomando en cuenta su carácter procesual]

JG: [...] Gracias.

AVM: Nada más que me tengo que ir en unos 30 minutos ¿No hay problema?

JG: Sí, yo también. No te preocupes.

AVM: Pues, no... Yo creo que los términos performance e instalación son términos un poquito, no sé... atrasados. Porque en términos de arte contemporáneo, de las formas tradicionales digamos de montaje; salvo que sean en lugares como comerciales; no sé si son tan... comunes ya. Pero sí... más bien, las pienso como formas más allá de disciplinas...

O sea, la instalación no es una disciplina. No es una rama de las artes, es una forma en la que experimentas el trabajo. Punto. En la que haces un display del trabajo que puede tener o no sentido. Pero en ese sentido

creo que de irte a los lazos son como... por decirlo así difusos. Y esas nociones que se utilizaban en [inteligible] de la ENAP donde ibas hasta donde yo estaba, no sé si funcionen tan bien ahorita.

En tanto Conservación, creo que se tendría que hablar más bien de la conservación de la documentación y de la pertinencia o no de la documentación. Eso es una cosa que creo que es bastante importante, porque hay trabajos que son en sí misma la documentación, y hay trabajos que son en sí mismos... y hay otros que son que la documentación juega otro tipo de rol. Y hay gente que, a pesar de tener un trabajo, digamos, no como performance, vamos a llamarlo performático, tiene su... su centro en la experimentación de esa documentación. Por ejemplo, Santiago Sierra, y entiendo que sus trabajos tienen esta cuestión como, shockeante, shocking... no sé, estoy un poquito pocho ahorita. Pero a la vez... como se llama... algo muy importante en él es que experimenta a través, acerca de las nociones de si la documentación es veraz o no.

Otro que tiene que ver con esta documentación y que tiene que ver con acciones performáticas que no son necesariamente performance [inteligible] este, es como se llama, conoces el [inteligible]

JG: No, no...

AVM: Lo tendrías que checar, porque de hecho es Walid Raad, [deletrea el nombre], es como un artista muy muy...

[Inteligible, se pierde la conexión]

[Se retoma la conexión]

Es pensar si la documentación es o no real. Por eso te decía es más bien en términos de documentación que de performance, porque yo creo que lo performático no es necesariamente performance. Esta noción del performance creo que también es muy noventera, que en México tuvo un pequeño estallido digamos de performance noventero, que era encuerarse o sangre o madres así, a inicios de los 2000, finales de los 90. Que de hecho no sé si evolucionó mucho más allá de eso. En términos de lo performático, por eso, lo que pasa en *Time Divisa*, donde la acción es significativa, y significa en sí misma.

Pero hay varios ejemplos también, como el de Santiago Sierra, o por ejemplo pensar en Teresa Margolles, que Teresa Margolles, la acción de utilizar el agua de muerto para crear una escultura, es decir, la acción de tomarla, crea un valor implícito, una significación que va más allá del concreto en sí mismo. Y la acción sí tiene un sentido. Por eso creo que es más importante hablar de lo performático, más bien, y si de la documentación de esto performático. [Inteligible] De que es, que es, una documentación que va más allá de que el performance o de la instalación.

JG: O sea, y también creo que esto que dices se ve mucho en *Time Divisa*, porque lo que quedan son los productos de intercambio, ¿no?

AVM: No, es diferente. *Time Divisa* es una reflexión sobre la economía. La economía tiene dos nociones que me parecen importantes. Una que es dinero, y otra que es moneda. En *Time Divisa* lo que quiero hacer es hablar del dinero, que es el tiempo en sí mismo, pero la manera de la documentación de ese tiempo que

pasaba. O sea, lo que los presos me daban no eran objetos de arte sino documentaciones, que acreditaban que lo que yo les pedía había sido cumplido. [Inteligible] De documentación mientras ellos hacían, como se llama, video, mientras ellos hacían [inteligible] la mayoría de las veces, otro tipo de cosas, de pensar que toda documentación no necesariamente tiene que ser un objeto. Hay muchos artistas cuya documentación en sí misma es incluso un escrito, una serie de instrucción, o ni siquiera tiene que ser un espacio que digamos táctil, que son instrucciones en la web, por decir alguna cosa. Insisto, en este sentido, más bien, en términos de conservación sería también pensar en términos de la pertinencia de esa conservación.

JG: Claro, claro.

AVM: Muchas piezas están diseñadas para no ser conservadas. Por ahí dicen que el mejor arte contemporáneo es el que, explicado suena mejor que cuando lo ves ¿Sabes?

JG: O sea, y digo, es un asunto completamente válido y muy complicado pensando también en cuando las piezas entran en una colección. Porque de repente lo que había estado viendo ahí es que, entras como en un conflicto de intereses ¿A quién le haces caso? ¿al coleccionista o al artista? Siempre es un asunto de ir balanceando, negociando.

AVM: Yo diría, perdón que te interrumpa, yo diría que, al artista, porque la documentación en sí misma es significativa. Significa. Y si tu quitas la parte *meaningful* de la documentación, afectas toda la obra. Yo pienso por lo menos que en arte contemporáneo y en arte en general cada paso significa. Así, en este sentido todas las piezas son performáticas, todas. Por lo menos en arte contemporáneo. Si decides pagar, si decides no pagar, a quién, dónde expones, cómo lo expones: la acción significa. Y tiene una ética implícita. En ese sentido, la pregunta es ¿Qué documentas? Y ¿Qué pasa si conservas o no conservas la documentación? Más allá de pensar en términos prácticos yo pensaría más en términos significativos ¿Sabes?

[Silencio, piensa como continuar]

Más bien, es eso, en Time Diviso termina en una serie de objetos. O sea, que están digamos en algún lugar. Y la conservación, en mi caso, los objetos no son lo importante, los objetos son solo testimonio de que algo paso. Es mucho más interesante la historia en ese sentido que el objeto en sí mismo. El objeto es nada más un significador de que lo que digo es cierto, aunque puede no serlo ¿Me entiendes en ese sentido?

JG: Si, si, sí. Pienso un poco en esta pieza de Yves Klein...

AVM: ¿Cuándo salta?

JG: Sí, que nunca paso en realidad. En este asunto de que un objeto no es testimonio 100%.

AVM: Mhm, exactamente. A menos que este implícito en la obra. Que sea importante para el contenido de la obra, si no... digo. Ahora, bien, vamos a pensar en términos prácticos. Tiene sentido que se conserve un aura también en el mundo del mercado, porque sí no ¿Cómo lo vendes?

JG: Yo creo que más que nada es el motor de que muchas cosas se conserven, cuando no deberían.

AVM: Cuando... porque al final de cuentas el mercado, por muy experimental que sea una pieza, siempre mandas un registro. Aunque seas artista digital, que hace renders, lo que vendes es el disco duro con el número de ediciones, y la forma de leerse. Hay una obra muy buena de William Gibson, el escritor que hizo *Neuromancer*, que es como esta novela que fundamenta las... las estructuras del cyberpunk. Este poema se llama *Agrippa*, [inteligible] este poema estaba en un disquete, específico para solo se podía leer en una Mac específica. Cuando metías el disquete, el poema se *scrolleaba*, y cuando llegaba al fin se autoencriptaba, y no podía volver a ser leído. Había 20 de estos, y solo quedó uno en la biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Y lo que es interesante de esto con respecto a lo performático no es la potencia. Si metes el disquete vas a encriptar para siempre, y si no, no lo lees. Pero esta aparición fantasmagórica de la obra, que es como el storytelling, que no puede ser conservado de otra manera, más que de forma oral, casi casi. Esta cosa fantasmagórica creo también es importante tener en cuenta porque, te digo, no toda la documentación es física.

JG: De hecho, es algo que varias personas que he entrevistado, no sé, Mónica Mayer, Katnira Bello, hablan mucho de la oralidad. Y es algo que de repente no termina de aterrizar en conservación, porque creo que también sale de nuestras manos, un poco ¿no? Como que siempre está esta idea de que conservar es mantener el control e intentar meter las cosas dentro de espacios estables, y pues la oralidad no es eso. Y al final yo creo que podría ser una forma en que se conserve.

AVM: Perdón que te interrumpa. Una problemática de la conservación es que está solo siendo vista en términos técnicos, no filosóficos ni semióticos, si tú quieres. Y tiene que ser pensada, por lo menos en arte contemporáneo, en términos semióticos. Hay cosas que no deben de perdurar, y cosas que sí, cuyo sentido en sí mismo es que perdure ¿sabes? Es una cosa que es muy importante, porque creo que lo que pasa con mucha gente de conservación es que piensa solamente en términos técnicos.

O sea, entendiendo que la obra no muere ahí, sino también va cambiando conforme pasa el tiempo. Entonces, tiene que ser pensado también... igual entender la conservación también más en el sentido curatorial, donde cómo y dónde ponen las cosas significa. Eso es muy importante, porque si no se entiende de esa manera, lo técnico va a ser mucho más complicado.

JG: Sí, entonces entras de repente en problemas un poco sin sentido, porque justo es intentar detener la lluvia con las manos ¿no? Son cosas que se van yendo, se van degradando porque [inteligible] Y de repente intentando ser técnico, buscas soluciones para contrarrestar todo eso ¿No?

AVM: En términos profundos, preguntarse siempre ¿Cómo será? ¿para qué? o ¿para quién?

JG: Claro.

AVM: Porque insisto, el mercado lo necesita. Incluso las documentaciones una hasta numeras, eh. Y se venden.

JG: ¿Me podrías platicar un poco que pasó con tu pieza de la Bienal de Sao Paulo? Esta que tiene que ver con los mineros.

AVM: Es una pieza que va todavía *ongoing*, porque yo hago proyectos a largo plazo. Trabajo con diferentes tipos de personas, entonces el último que hice, no es con los mineros necesariamente. Yo llevo trabajando como cuatro años con un grupo de hackers. Nuestra colaboración empezó en Documenta14, donde empezamos a hacer la primera pieza que era una monera que era tanto híbrida como digital, la primera cripto, que era tanto física como no física.

Y luego continuó su evolución en paralelo, entre la minería colonial y el hacking, como una forma de minar eso, basada en una teórica basada en [nombre inteligible], y una historia de unos ladrones de minas andinos del siglo XVIII. Se llamaban los cuachas, que minaban las minas, en fines de semana y días santos. Porque los mineros oficiales de Nueva España no lo podían hacer. Entonces este contaba como el loop hole. Se me hacía interesante en paralelo con todos los hackers, entonces eso, el de Sao Paulo es uno de ellos. Que era como estas pieles que son a la vez ¿cómo se llama? Las formas en que los objetos en 3d en computación. Y otro los objetos 3d en CGI son 2d, están metidos en una estructura antropológica que los hace parecer [inteligible].

Entonces ya pensando en eso, y bueno, ya el de Sao Paulo que evolucionó un poco porque Sao Paulo fue un poco problema... era pandemia, y era un pedo mandar cosas. O sea, las piezas buenas las expuse hasta en la galería hace seis meses después. Que eran unos como altares, que tenían encriptados unos poemas de Guamán Poma, que fue el último poeta quecho, de los últimos poemas quecho que existieron desde la colonia. Era una de esas... Otro hice como una pieza para el *Highline* en Nueva York que era como un lente que tenía encriptado un segundo de silencio. Otros son los textiles gigantes que tenían encriptados la lista. Uno estuvo en el Alameda y los otros... que ya tiene un chingo que no expongo en México, y han estado como rondando en el mundo. Que eran unos textiles que tenían encriptados la lista de los responsables de la crisis griega.

JG: Me acuerdo de esas piezas.

AVM: Entonces... digo, ha sido como un proceso que ha evolucionado en ese sentido. En ese sentido que lo mencionas, las piezas en sí mismas, para mí son la documentación de esta relación que tengo con los hackers, porque para mí la pieza esta, como en *Time Divisa*, en la interacción que tengo con ellos. La documentación es la cosa que sale.

JG: Ok.

AVM: Entonces [inteligible] una muy buena reflexión. Porque la obra de arte solo está viva mientras existe en el mundo y tiene una relación con el mundo. Cuando se mete al museo no es obra de arte, es historia del arte. Es como Museo-Mausoleo: el lugar donde se conservan los muertos. Entonces conservas el cuerpo de la cosa en sí, no la cosa en sí, porque es imposible.

JG: Sí, sí.

AVM: Entonces, en ese sentido, hay cosas que no tienen que ser conservadas. Por eso te digo que performance, de la forma en que se concebía noventeramente, pues me parece un poquito vieja la forma.

Insisto piensa en lo performático, no en performance. En lo personal me da una hueva tremenda, como sea, noventero, dosmilero, mexicano. A mí. Es como una... porque es una cosa entre las artes escénicas, entre otra cosa, que no termina siendo ninguna y termina quedando mal en todas. Salvo algunas excepciones, pues termina siendo como algo raro, que pasa en el mundo. Y de pronto pues se documenta y se mete como arte.

Yo sí tengo muchos problemas con eso, en ese sentido, por eso te digo que es importante emplear la noción de performance en ese sentido. Porque creo que se entiende mucho como alguien que hace algo raro, está encuerado, que utiliza como algún tipo de fluido, o gritos a madres, en un espacio. Y no sé... creo que las artes escénicas lo hacen mucho mejor... este, al menos en términos de arte contemporáneo, que las propias artes visuales, como se concebían en México en los noventas, en los dosmiles. Porque hay unos que son bastante impresionantes, y funcionan de manera muy buena. Por eso en términos de comunicación-archivo, creo que el que es el más icónico es el *Atlas Group* de Walid Raad, es una maravilla. Básicamente documenta, [inteligible] ficciones de la guerra en Líbano, y es una maravilla. Tiene una pieza muy bonita que es, por ejemplo, ves puras fotos azules, y la historia es que bombardearon un avión, le dieron un avión, que se cayó. El avión tenía, este... rollos de película, que cuando caían al agua se expusieron, y es como si él [inteligible] de cuando se cayó. Creo que es muy bonito, que es un güey de la ONU, que tenía que vigilar que los barcos pasaran por ciertos lugares. Y en vez de eso se puso a filmar los atardeceres, en la base de la ONU. Entonces son todos los atardeceres de esa base de la ONU, y por el estilo... como estas acciones que se vuelven, a través de la documentación, [inteligible], que se vuelven otra cosa.

Entonces, yo creo que por ahí va la cosa. Más bien entender que la labor no es tanto documentar, como labor de conservar, donde son en sí mismo significativas, como en el caso de aquel poema de Gibson, pueden o no pueden ser conservadas. Pero también hay una decisión que tiene que ser pensada no solo en términos técnicos solamente, tienen otro tipo de términos.

JG: Si, si, sí. Incluso estoy pensando un poquito en que por ahí del 2003 el Guggenheim, me parece que fue el que empezó un proyecto en el que se pusieron a revisar su colección, con todas estas piezas que resultaba problemáticas encasillar en algo. O sea, siempre está como esta tendencia de las instituciones de clasificar, y buscar encasillamientos. Y se ponen a ver sus piezas y dicen "Hay un montón de estas cosas que no entran en performance, que no entran en instalación, que no entran ni siquiera en New Media ¿no?"

Y entonces a la conclusión que terminan llegando es como que ya no se tiene que clasificar en función de estos formatos, de intentar que las cosas entren en un lugar donde, a lo mejor y no, y es más un asunto de clasificar en función de cómo operan. O sea...

AVM: Hay que pensar en el arte que se puede también clasificar sin meterte tanto en términos de oficios, y en términos de técnicas. A mí me parece que es una visión un poco antigua. Que justamente el arte es más en términos que casi que Helegelianos, poéticos, de resignificar un lenguaje, cualquiera que sea. O sea, y a veces las materias que utilizas pues como, más bien, la cosa en si misma ¿sabes? O sea, todos los artistas, eh, digamos... "importantes", ni siquiera por fama, sino por lo que tenían que decir, entienden que hablan en

términos del lenguaje de la composición. La composición es lenguaje, es entender la estructura del espacio, tanto como entender elemento significativo como elementos sensoriales.

Entonces ¿Cómo ordenas ese tipo de cosas? Eh, como se llama.... No es la cuestión técnica. Más que cuestión técnica es entendimiento, no es técnica. Es lo que creo que no entienden, y me sorprende mucho de mi ex alma mater, la ENAP. Por eso la gente le cree a Avelina Lésper, porque piensa que es técnica. Y no, es entendimiento. O sea, cuando aprendes a pintar bien no es porque te quede bien la carita, por ejemplo, Rembrandt, o bueno Lucian Freud... es que él entiende la piel, por ejemplo. Rembrandt es, entiende la atmósfera. Es pintar la atmósfera. Entender, porque la atmósfera es dios, básicamente, en el barroco ¿Me explico? Es entendimiento.

Entonces, como cadena de este entendimiento, creo que se tiene que entender, como el acto de conservación, también como un acto intelectual. No solamente técnico ¿Sabes? El gran problema que tienen las artes es pensar en la parte técnica, que es la cosa. Y pos' bueno, yo pienso que el problema que han tenido los museos es que siguen pensando en cosas, cosas.

Bueno, y perdón que lo diga, como se hacen separaciones absurdas, como decir: "este es arte conceptual, este no" ... ¡Todo es arte conceptual, todo!

JG: O nombrar al arte contemporáneo "arte contemporáneo".

AVM: Es que es... dentro de los muchos problemas, en sí mismo el mercado, las instituciones, [inteligible], es de entender que es lo mismo. Porque tampoco se reconoce cuando estás viendo un Van Dyke, la forma, cómo esta puesto en el espacio, cómo se pinta, qué es la luz, cómo está, qué no está. Todo está diciendo cosas. Y mucho más profundas que... [inteligible] ¿sabes? O que algún artista conceptual, que se llama "contemporáneo". Porque se trata de decir.

JG: Buenísimo. No, pues, justo es más o menos estaba buscando un poco de opiniones respecto a esto, y te agradezco mucho que hayas aceptado platicar conmigo.

AVM: Un placer [...]

FIN DE LA ENTREVISTA

Entrevista a Katnira Bello (1976). Artista, fotógrafa, curadora, performer y documentalista de la escena performancera mexicana. Ha sido parte de proyectos del ExTeresa Arte Alternativo (1996), Festival Internacional de Performance de Japón (2001,2009), VIVA ART! International Performance Art Festival (Montreal, Canadá, 2009) o el Rencontre Internationale d'Art Performance de Quebec (2010).

Entrevista realizada el 16 de enero de 2023

Entrevista a Katnira Bello (1976). Artista, fotógrafa, curadora, performer y documentalista de la escena performancera mexicana. Ha sido parte de proyectos del ExTeresa Arte Alternativo (1996), Festival Internacional de Performance de Japón (2001,2009), VIVA ART! International Performance Art Festival (Montreal, Canadá, 2009) o el Rencontre Internationale d'Art Performance de Quebec (2010).

Medio de elaboración: *Conversación presencial, dentro de uno de los juegos de Parque Lira, en la Colonia Roma, Ciudad de México.*

Fecha: *16 de enero de 2023*

Personas participantes: *Katnira Bello y Juan Gerardo Ugalde.*

Clave:

KB: Katnira Bello

JG: Juan Gerardo Ugalde Salinas

[...]: Omisión de información (porque es irrelevante para los fines del trabajo)

[Se comienza la entrevista platicándole los objetivos y el desarrollo de la tesis, y se comienza hablando un poco sobre la definición de performance. La grabación comienza de manera abrupta]

JG: Pues incluso Mónica ya ni siquiera me decía, o sea ella me dijo "Yo no hablo de mi trabajo ni como acción, ni como performance, ni como arte acción", y me dijo que lo que ella hacía eran procesos sociales.

KB: Pues es el nombre que tendrían ahorita, ¿no? En su momento hubieran sido dinámicas, ¿no? En su momento tampoco hubieran sido acciones, o performance. Durante muchos años, ella no habló de la pieza de *El Tendedero* como de las piezas que ella hacía; sino es como... como 2005-2010. Digo, yo conozco a Mónica como desde el 96, y conozco mucho de su trabajo. Y la pieza de *El Tendedero* yo supe que existía hasta que la volvió a hacer.

O sea, como que ella misma tampoco [pasa un perro y menciona "Aguas, aquí se pierden las hamburguesas", porque comíamos hamburguesas, y ríe], tampoco hablaba mucho de eso. Porque sí como pieza de performance, pues era más un rollo de... de colaboración, de participación, de una actividad colectiva. Entonces sí, un nombre ahorita sí sería... yo creo que sí podrían seguir llamándose dinámicas, dinámicas participativas.

JG: Con respecto solo al trabajo de Mónica.

KB: No, al *Tendedero*, en particular.

JG: Ah...

KB: No, no todo el trabajo de Mónica, sino esa pieza en particular.

JG: Y aparte, o sea, pues como que yo entendía un poquito sobre lo que ella decía o sobre lo que iba la pieza más bien. Pero no nunca había dimensionado lo compleja que es como, a nivel institucional. Am, o sea, me parece muy interesante incluso como la aprovecha para burlarse del museo, ¿no? O sea, como de "La quieres, tómala, pero esto implica muchas cosas que ni siquiera tú y yo sabemos", ¿no? Am...

KB: Ah, te decía que Karla [Rebolledo], ella tenía un proyecto cuando inició la maestría, ella quería volver a hacer lo de...

JG: Ajá, sí.

KB: Lo de sus piezas estas que surgieron en Xalapa, y conforme fue avanzando fue así como de "No, bueno, no van a... quién sabe si va a funcionar porque pues es otra circunstancia". Es otro rollo; la reinterpretación más bien va para otro lado. Y al final lo que terminó haciendo, que me parece algo muy chido, fue, pues animándose a hacer a lo suyo, ¿no?

Porque pues sí hay muchas cosas que tienen que ver con los... [agarra un papel y dice "No se vaya a volar"], con el momento histórico, ¿no? Y con que va a pasar con eso, como lo va a resolver. Porque lo está haciendo alguien van a ser muy distintos.

JG: Y lo había pensado también como porque también, pues no es como en otras partes del mundo... que esto se hace, pues no sé, buscando como poner a prueba el cuerpo nada más o así. Sino que pues ya como viendo piezas y hablado con gente, pues es más político y más comunitario tal vez.

KB: Hubo de todo. O sea, como que ahorita...

JG: ¿Cómo lo definirías tú?

KB: Lo que pasa es que ahorita, una cosa muy fea que tenemos en México, es que siempre narramos nuestra historia en relación a primer mundo. Entonces ahorita, este... *Anglosajolandia*, o sea, Estados Unidos, Europa, descubrieron que el arte puede ser político, y entons' desde México es así de "Ay, nosotros también hemos hecho arte político". Sí, desde hace siglos.

JG: Desde el estridentismo.

KB: Pero no nada más eso. O sea, justo... que padre que fuiste hoy a la charla [la presentación del libro *Prometeo 71*], porque muchas de estas cosas que tienen que ver con la rebelión y la política no son desde este asunto, también como muy europeo. Del golpe de pecho desde la política, porque sufrimos mucho y vamos a llorar juntos. Sino que muchísima de esta rebelión tiene que ver con la fiesta y con tomar las cosas, con lo festivo, que equivale a tirar cohetes, ¿no? O sea, tampoco es que sea ajena la cultura, ¿no? Van juntos,

van juntas estas cosas. Muchas de las cosas que tenían que ver con la acción y con lo que después va a ser performance, setentas, ochentas, noventas, están muy permeadas, porque la rebelión va justo con la festividad. O sea...

JG: Ajá...

KB: Vamos a tener a 2000 cabrones en Bellas Artes, fumando mota mientras hay un concierto de rock, en 1971. O sea...

JG: Está muy cabrón.

KB: Está *El halconazo*, está por ahí. El Corpus Christi [la matanza del Jueves de Corpus del 10 de junio de 1971], había sido hace tres meses. O sea, del 10 de junio a septiembre es como sí, 3 meses. Y muchísimo de lo que sucede en los, eh... en los noventa también tiene que ver con política, pero también con experimentaciones conceptuales, con la fiesta, con el goce, con hablar de rebelión, con hablar de transexualidades; con hablar con los trips personales de cada quien, con la poética con [inteligible] país, o poner veladoras porque a mí me encanta. O con la sangre, porque también a los mexicanos nos encanta la sangre, y el desmadre, ¿no? O sea, y son distintos tipos de desmadre, que cada tipo de momento histórico van a significar algo distinto, ¿no?

Yo siento que ahorita se le tiene mucho miedo a que el arte político, o a que el arte en general, esté vinculado con algún tipo de desmadre, el asunto festivo, ¿no? Porque entonces "pierde dolor". En ese perder dolor este pierde... pierde su potencia internacional, ¿no?, que es lo que pareciera que a veces es lo que más importa, ¿no? Y... en esa forma de cortarlo entonces dice algo, ¿no? Solamente hablar por ejemplo de acciones políticas, pero las que entran en este rubro, pues se dejan un montón de cosas al costado, ¿no? Por ejemplo, la obra de Melquiades herrera es híper política...

JG: Sí.

KB: Pero... está sucediendo desde otro lado.

JG: Desde el humor...

KB: Es súper ácido y súper incisivo, ¿no? Eh... lo que hacía Rubén Valencia también, era muy político, pero, así como Andeles, ¿no? Jugar con incluso burlarse de sus propios contemporáneos, ¿no? A mí me gusta mucho una cosa que hicieron eh... Rubén y Melquiades, y creo que es de Melquiades la pieza. Que Melquiades declara la botella de Coca-Cola como obra de arte.

JG: Está en el catálogo de Sol [Henaro], de No-Grupo, ¿no?

KB: Sí. La onda es que, o sea la declara como pieza de arte. Pero tienes que tomar en consideración que en ese entonces toda esta bandita no tomaba Coca-Cola, porque es el agua negra del Imperialismo. Y entonces era como de "¿Cómo va a ser obra de arte?, "Bueno, entonces sí no es obra de arte, tómatela".

JG: ¿Cómo?

KB: O sea, lo que hizo fue meterlos en una paradoja [...]

[Risas]

KB: Ahí por donde sea, ¿no? Se termina incluso con meterse con los propios cuestionamientos políticos de sus contemporáneos, en el sentido de "Bueno, y ya, ok, no tomo refresco", pero ¿Eso a dónde te lleva? 'Tonces también esta generación tiene sus giros de humor, de... de intensidad. Hasta Proceso Pentágono, que es tan, tan serio, tan formal, tan fuerte, a mí me gusta.

JG: Medio oscuro.

KB: Muchísimo, el trabajo de ellos.

JG: Sí.

KB: Tuve la fortuna de que me invitara Víctor Muñoz a hacer, catalogar el archivo, antes de que se lo entregara al MUAC. Es cuando ser fan tiene sus ventajas, porque me dijo "Es que tú conoces muchísimo del trabajo. Y pues quiero que lo hagas tú." ¿No? Y también ellos están trabajando con cosas que tienen que ver con el juego, la ironía, el humor. Darle la vuelta. Incluso desde esta cosa como tan seria, tan fuerte, que trabajan ellos, también tienen sus momentos de coto. O sea, hacer un *Hotel Marx*, es cotorreo. O sea, es una crítica y vamos a hablar de política, pues cotorreo.

JG: Sí, sí.

KB: Yo siento que muchos están dejando de lado eso. Y que entonces la gente nueva que está llegando, como que tiene la idea de que tiene que hacer performance nada más político, que tiene que ser muy serio y de preferencia hay que llorar, o buscar sufrir mucho, ¿no? Y sí, los mexicanos sufrimos mucho, pero siempre está ésta otra vuelta. ¿no?

JG: Fíjate que, o sea, dentro de la gente con la que también he platicado, quise contemplar gente que ya tenía mucho tiempo establecida en el medio, como Mónica. Y también por eso me interesaba, me interesa Elvira [Santamaría]... pero también quería hablar con gente que está empezando a hacer cosas, ¿no?

KB: Mhm.

JG: Y tiene muchos años que, bueno, tiene un par, desde que entré a la escuela. Entramos al mismo tiempo, que me gusta mucho lo que hace una chica que se llama Daniela de la Torre, es de Querétaro.

KB: Me suena.

JG: Pero justo pues trabaja desde la burla y platiqué con ella, ¿no? Y ella me decía: "Yo siento que lo que nosotros, o sea lo que nuestra generación está haciendo es ya también no intentar no tomarse las cosas tan en serio." ¿No? Porque ya no sale, eh...

KB: Nadie lo hizo, lo que pasa es que la gente que hace historia lo cuenta así, pero no es verdad, ¿no? Nunca paso así.

JG: Y me decía: "O sea yo no me veo, poniéndome en peligro."

KB: Como Marina Abramović, es el referente, ¿no? Pensar que eso paso aquí...

JG: Mhm.

KB: No, acá pasaron otras cosas, y aquí incluso hay un ponerse en peligro de otro tipo. O sea, cada vez que esta generación de Los Grupos o la generación de [Arnaldo] Cohen hacían cosas, se estaban poniendo en peligro de a de veras, porque te detienen y ya nadie te ve. O sea, la censura es lo de menos. Te detienen y ya nadie te vuelve a ver. Y eso en México sigue pasando.

JG: Pues es que...

KB: Ni Marina se atrevió tanto, la verdad, ¿no?

JG: Sí...

KB: O sea, tiene una dimensión distinta, ¿no?

JG: Y a partir de los noventas ¿Cómo ves las cosas? O sea, ya metiendo las becas, metiendo las bienales, haciendo el ExTeresa.

KB: Pues es el momento de consolidación. O sea, de hecho, la aparición de ExTeresa tiene mucho que ver con esto que decía... al inicio de la charla.

[Ladridos]

Que ExTeresa es creado por artistas, y al principio lo que se está haciendo ahí es lo que no se puede hacer en ningún lado, O sea lo que no se puede hacer en ningún lado por rayado. Todo esto podía pasar en ExTeresa. O sea, podías tener gente encuerada, podías tener gente cortándose, podías tener a alguien leyendo un poema, podías tener a alguien...

Como un asunto muy diverso, ¿no? y la idea de ExTeresa es convertirse en el foro de todo este montón de cosas que bullen alrededor ¿no? lo que va a pasar después es lo lógico. O sea, si cada vez hay más gente eh... produciendo este tipo de arte, presentando este tipo de arte, pues lo lógico es que lo incluyas en las convocatorias, ¿no? O sea, no nada más se incluye performance. Se incluye también la instalación, se incluye unas cosas que tuvo una vida, muy breve, que es la ambientación.

JG: ¿Qué cambia con la instalación?

KB: Todas estas cosas, que ahora son la experiencia inmersiva, que es como en los noventas era los pininos de la ambientación, pero no se sabía ni cómo armarlo. Era instalación, pero pensando en que cambiaras el espacio por completo. O sea, porque la instalación se recorre. Pero la instalación, pues su nombre lo indica, pues se instala en un lugar. Pero la instalación, la ambientación, la idea es que transformes el espacio, ¿no? Entonces la verdad como que era muy complicado, entons' tuvo una vida muy corta. Desapareció, pero, o sea, regresó 30 años después. 'Horita, como que varias cosas le ponen otros nombres.

JG: Mhm.

KB: La experiencia no sé qué y es que bueno hacia allá es donde apuntaba la ambientación, pero todavía no existían los medios para cómo desarrollarlo pues. Y después al arte sonoro le va a pasar igual. O sea, el arte sonoro como que ni se sabía mucho de su existencia y mientras más gente va produciendo, más se va a analizando. Se hacen festivales, se hacen encuentros, pues entonces lo lógico es que hagas convocatoria, lo lógico es que des apoyos, ¿no?

En realidad, yo no siento que hoy cambie mucho esta idea que tiene mucha gente de "Ay, es que no debería de haber apoyos para el arte porque se pervierte". Como que de repente son posturas también de clase media-alta, ¿no? O sea, la gente de clase media alta te va a decir: "No, es que los artistas no deberían vender lo que producen, deberían de hacerlo con el corazón."

JG: Claro.

KB: Entonces, como no venimos de ahí, pues muchos en realidad logramos seguir produciendo. Más bien, empezamos a producir, porque iban apareciendo apoyos, y entonces podrías seguir haciendo más cosas de las que hacías sin dinero, ¿no? A mí lo que me gustó del performance era justo eso, que pues lo que pude ver la primera vez que fui a ExTeresa. Y vi 4 piezas esa noche. Podías tener piezas de 5000 pesos, y podías tener piezas de 3 pesos, pero no significaba que la de 3 pesos fuera peor que la de 5000. De hecho, la más chafa de la noche, fue la que me pareció que había gastado más en la producción. ¿no?

Tons' de repente fue como que fantástico, porque además sucede y no necesitas almacenar la pieza, ¿no? Que para mí sí era un tema. Y de inmediato sabes qué pasó, ¿no? O sea, no te tienes que esperar a montar la exposición, ñañaña, todas esas cosas. Tonces, para mí, parte de lo fantástico es que podías producir con lo que tuvieras a la mano. Excepto la primer pieza que presenté, que sí me dio el atasque de "Ay, es que quiero que haya un video", y entons' había que rentar un proyector, porque ExTeresa no tenía y yo no sabía, etcétera.

Durante muchos años trabajé con cosas que estaban como muy a la mano, prestadas o encontradas. Eh, en los parabuses antes los vidrios que había se rompían, se estrellaban solos o cualquier cosa lo rompían. Entons' me la pase recolectando vidrios. Vidrios, muchos vidrios para hacer distintas acciones, instalaciones con los vidrios. Y bueno, a mí la verdad es que los apoyos siempre me ayudaron mucho. Había un concurso en ExTeresa que desapareció, me toco estar en el último.

JG: ¿Cuál?

KB: El Concurso Nacional de Performance, de ExTeresa, el último fue...

KB: El último fue el del 96, que es la primera vez que yo hago un performance. Tons' el jurado decidió, que para mí también es un gesto extraordinario, darme sus sueldos como premio. Te digo es como este espíritu como rebelde, permanente. Son Víctor Muñoz, Víctor Lerma y Carlos [Aguirre]... ¿no? Que también son las fichitas de la rebelión, ¿no? Los tres, cada quien, a su estilo, ¿no? Y además yo se lo de que fueron sus francos

como hasta después, porque es un premio extra, que esta como entre la mención honorífica, que nada más creo que era les daban como un diploma.

El premio del jurado, porque pues literal fue el premio del jurado, se lo sacaron de la manga; e hizo que yo me comprara un tripie para foto, hiciera otras cosas. De dedicar un tiempicillo a investigar otras más cosas... y no sé, otro detalle también es que, por ejemplo, a través de las convocatorias es que mucha gente llegó, porque hay gente para la que es muy sencillo ir a una galería y proponer y que le digan que sí. Yo nunca lo he hecho. Gente para la que es más sencillo redactar un proyecto y pus entregarlo, y ver qué pasa. Y pues yo desde que inicie, lo que he hecho siempre es eso, entregas un proyecto. A veces les gusta y a veces no. La mayor parte de las veces no les va a gustar, pero de vez en cuando va, de vez en cuando sí. Y en el inter yo de todas formas he hecho muchas cosas. Algo que tenía mucho del performance en los noventas. Lo platicaba con Katia Tirado hace tres días, porque justo para una expo del MAM [Museo de Arte Moderno], propuse yo una pieza de ella que es *La exivilizacion, las perras sin celo*.

La vi yo cuando tenía 19 años, y fue así de "Ay cabrón con eso". Entonces, bueno, la quiero en la exposición. La propuse, les pareció bastante interesante, me comuniqué con ella: "Oye Katy, ¿tienes documentación?". No pus' que no. Y entonces platicando con ella me dice "No pus' es que yo no documentaba, porque era esta cosa efímera, ¿no?, del momento, no sé tú". Le dije "Mira es que yo, de algo que me he dado cuenta en los últimos años, es que nuestra generación, o sea, incluyéndome en la de ella, se compró el cuento del arte efímero. Se rio y me dijo "¡Pero eres mucho más joven que yo!".

Le dije "Sí, pero yo entré 'como en la colita'", artísticamente hablando, productivamente hablando, estaría más con esa generación que con la que es más moderna. O sea, me toco entrar todavía en el concurso. O sea, siempre era la más hiperjoven.

JG: No con tus contemporáneos...

KB: No, ellos llegaron después, y después todos se perdieron por otras razones. Es que las generaciones estas de Los Grupos, daban conferencias y estas cosas, y nos echaban el choro de que no tenían, o no mostraban la documentación. Nunca lo dijeron tal cual, creo, aunque creo que sí. Pues en este rollo de lo efímero, y que ellos se habían revelado contra el objeto de arte, y entons' al parecer a generación que sigue, las generaciones que siguen, nos lo tomamos súper literal. Es que, si estás haciendo performance, no es para quedarte con...

JG: Con algo...

KB: Con nada, ¿no? O sea, es el momento, lo que sucede y se acabó. Y mucho de eso tenía que ver con que muchos estábamos haciendo performance porque estaba más chido. Pero no es como que pensaras dedicarte a eso los próximos 20 años. Pero estaba padre. Y lo haces, y después pues aparece otro chance y lo vuelves a hacer.

Y le comentaba yo a Katia [Tirado] que es chistoso, porque ya trabajando con archivos, también trabajé con el archivo de Mónica [Mayer], de irte a meter la nariz a otros lados, ellos registraron todo [hace énfasis en

esta palabra]. O sea, la generación de ellos registró todo. O sea, al menos tienen una foto de lo que pasó. Y Tienen fotos de las juntas que hacían. De...

JG: Sus encuentros entre ellos.

KB: De Los encuentros. Y yo cuando vi parte de estas cosas, de repente caí en cuenta de algo muy fuerte, que ellos jamás mencionan, y es que sí estaban conscientes o tenían el deseo de hacer historia. O sea, si saben que están rompiendo con... con algo, ¿no? y tomaron fotos de distintas cosas. Por ejemplo, de esto que comentaban hoy [la representación de *Prometeo* en 1971 en el Palacio de Bellas Artes], de esa hay fotos de cuando estaban preparando, ¿no? Ya del evento no, porque justo lo importante es el guateque y lo que va a pasar, ¿no?

Tienen fotos de cuando están haciendo la escenografía, y nosotros si nos compramos el paquete completo así de "Ah, pus' no documentas". Yo empecé en el 95 [1995], en realidad el 96 [1996], en ExTeresa que, la del 95 fue en mi salón de clase. Luego de ahí fue ExTeresa lleno, ¿no? Un salto ahí aparatoso. Y... pues yo no le pedí a nadie tomar fotos, una amiga tomo unas fotos malísimas. Por ahí alguien tomó unas fotos, me las dio. Después yo se las presté a una señora que decía que era curadora, las perdió.

Entre el 96 [1996] y el 2005 2006, yo realmente no tengo documentado casi nada de lo que hice. 10 años. O sea, yo ahorita lo pienso y es como, a veces si le decía a alguien que me tomara fotos, y tomaban fotos muy malas. Entonces después hacia otras 5 o 6 piezas sin documentación. Y después volví a intentar que alguien documentara. Y si, tienen ya más años que sí hay documentación de todo, sino ¿Cómo demuestras que paso, ¿no?

JG: Son credenciales también...

KB: "Este...pus' oiga, quiero hacer un performance allá en Canadá, ¿eh?", "¿Qué otras cosas ha hecho?", "Ay, pues muchas".

[Risas]

KB: "A ver fotos", "No, pues no se las debo, pero si quiere le cuento".

JG: El acto es efímero.

KB: Exacto.

JG: Y, por ejemplo, esta pieza que tienes en el metro, donde te vistes de uniforme de secundaria, ¿Ese fue uno de tus intentos por documentar? Dentro de todos estos años de no...

KB: Si, esa sí era para documentar, porque era para un proyecto que realizamos Victor Sulzer y yo, y... él es el que después hace el performance, de seis años de ser presidente de la Republica.

JG: Sí.

KB: De hacer acciones en el metro. Entonces eso sí iba documentar, se iba a hacer un cataloguito y ñañaña. Entons' sí se metió una amiga mía, tomaba fotos, me tocó a mí igual, hacer las fotos. Pero si no igual lo hubiera hecho. O sea, hay muchísimas cosas que pues, yo pienso que si debería de haber registrado.

O sea, alguna vez convencí a un montón de gente de que clausuráramos el Monumento a la Revolución, entonces con unos rollos de papel Kraft que dicen clausurado le dimos toda la vuelta enterita al Monumento a la Revolución. Lo tapamos dentro de un evento que nos habían dado chance, dentro de un evento que estaba organizando la misma ciudad. En ese entonces era D.F. todavía, el mismo gobierno del Distrito Federal. Pero no habíamos explicado bien nuestra área, qué íbamos a hacer. Entonces fue esta onda clausurar el Monumento a la Revolución, porque pues no se han cumplido las demandas. Y entonces, pues lo clausuramos, ¿no? Y mucha bandita dijo "Ah, está padre, ¿no?"

JG: ¿Y no hay fotos de eso?

KB: Tengo un par muy malas porque igual las buenas se las quedo esta bruja, que me pidió mis cosas y después me dijo que las había perdido, así con la mayor desfachatez del mundo. Pero justo son fotos que nos pasó alguien más, que había estado ahí documentando la cosas, no sé quién me las dio. Entonces bueno con las que me quedé son las malas que no estaban en esta carpetita, 2 fotos medio malonas. Medio se ve porque ya es mas tarde, medio se ve que es el Monumento a la Revolución y medio se ven los papeles Kraft. Pero pues si hay muchas cosas que han sido "Pues qué mal que no hay nada de esto".

JG: Y como, por ejemplo, O sea ya pensando en las piezas de Katia [Tirado], ¿Cómo se exhibirán si no hay documentación?

KB: No, sí hay documentación, la documentación de ExTeresa.

JG: Ok.

KB: O sea, me comuniqué a ExTeresa, que Maribel Escobar es lo máximo. Ella ha llevado, y ordenó el archivo de ExTeresa. Podría decirse que casi lo creo, porque había estado ahí un montón de años, pero era un montón de cosas desordenadas. O sea, eso no era un archivo. Si no se puede consultar, eso no es un archivo, solo un montón de cosas ahí. Le escribí: "Oye estoy buscando las piezas de Katia, ¿tendrán algo?", "Sí, está el video, las fotos y el proyecto".

ExTeresa tenía la grabación de mi primer performance, y desapareció después porque al parecer le grabaron encima, que era algo que pasaba en ExTeresa. Porque como no tenían el... presupuesto, pues entons' documentaban lo de ese año y después el año siguiente pues documentaban encima. Entonces por ejemplo, hay unas piezas maravillosas de Melquiades Herrera que se documentaron y no están los archivos, porque seguramente le grabaron encima.

JG: Creo que Sol me platicó de eso.

KB: Son del mismo año. Hay una pieza de Melquiades [Herrera] que yo siempre que puedo la cuento, y es del mismo año que yo me presenté. Entonces, si no está lo mío, no está lo suyo. Yo supongo.

JG: Persignaban lo pasado.

KB: Pues sí.

JG: Wow.

KB: Es como pues fuerte.

JG: ¿Y cómo ves hoy la situación de los archivos que tienen performance?

[Katnira se queda pensando]

JG: O sea, hablando con Sol tengo un poco de idea de cómo opera Arkheia, ¿no?

KB: Mhm.

JG: Pero no he tenido la oportunidad de acercarme como tal, a ExTeresa ¿Sientes que es distinta la situación de los archivos, a, no sé, 2005?

KB: En el caso de México, es súper distinta. Es muy sencillo, ahora existen, antes no.

JG: Antes no era un archivo.

KB: No existían. No como tal. Por ejemplo, Sol ha estado muy interesada en que haya distintos tipos de cosas en los archivos. Entonces ha hecho toda una labor por ese lado, ahí en el MUAC. Y en ExTeresa pues incluso fue cosa de que este montón de cajas que existían, eh... ir viendo que eran. Porque Maribel, cuando empezó a trabajar con el archivo, había muchas cosas que quien sabe que eran, había muchas cosas que no se encontraba. Hay mucha información inconclusa del espacio que no está muy clara.

Y bueno, también ella me distintas veces me ha invitado a lo largo de los años como "Ah, y esta pieza ¿Sabes de qué fue?", "Ay, es de tal". Porque pues yo me la vivía en ExTeresa, [...] Entonces, bueno, a ella le toca averiguar de quién son esas fotos. Hace poquito, el año pasado me contactó porque abrió un video en ExTeresa de los dos mil, y el video tenía una etiqueta que decía "Performance". Cuando me lo contó me dio mucha risa, fue como que entrar a una Farmacia y que las botellitas dijeran "Medicina". Sí, claro, seguro, pero ¿De cuál, no? Y pues ahí había una pieza mía que yo no sabía que la habían grabado. Está muy mal grabada, pero fue interesante poder verla.

Entonces, es más bien que antes no existían los archivos, ¿no? Y me parece bien que se pueda acceder a este material, a estas cosas efímeras. A veces es complicado porque a veces una documentación es muy mala. Además, hay algo central a lo que no puedes acceder, que es a lo que estaba pasando en ese momento en el contexto, ¿no? Ese no es accesible. Pero bueno, siento que pasa eso con todo el arte ¿no? Por ejemplo, ves estas piezas de Cohen, donde pinta a mujeres desnudas, etcétera. Y tú lo ves ahorita y dices "Es bodypaint". Sí, pero sitúate en 1971, con la moral de esa época.

JG: Sí.

KB: Lo que era que un cuate estuviera pintando mujeres desnudas. Que ellas quisieran que las pintara, y que esto se convirtiera en el vestuario de la esta cosa que sucede. Estas hablando de una lucha. Justo, se lo comentaba a con quien estoy haciendo la curaduría. Es una generación que asentó muchas cosas para libertades. Que ahorita ya están rebasadas, pero sin ellos no habría tila.

JG: Claro.

KB: O sea, sin ellos diciendo "Está chingón tener sexo", no podríamos hablar después de diversidad sexual. O sea, tiene que haber pasado eso primero. Tiene que haber pasado el asunto de la pastilla anticonceptiva para que puedas hablar de derecho a decidir, para que puedas hablar de derecho al aborto. Entonces, a veces cuando ves la obra como a la distancia es así de "Pus', ah, qué bonito", o "Qué lindo o qué raro, qué equis". Pero a veces no estás pensando en todo lo que eso está moviendo en su momento, ¿no? O en los contextos.

Te digo que muchas cosas sucedían de performance que no existe documentación, porque, por ejemplo, las hacían en lugares de obra negra, ¿no? Y también ahí había el concierto punk y esas cosas. Yo a ninguna de esas cosas pude ir, porque son parte de esta generación a la que yo conviví y me pegué, pero con la que 4 años menos era una gran diferencia. Entonces si alguien ya tiene 18 y anda ahí en la fiesta punk, yo tenía 14, y todavía veía caricaturas.

JG: ¿Cuándo empezaste a hacer performance?

KB: A los 19.

JG: 4 años son mucho.

KB: 4 años es como mucho.

JG: Sí.

KB: Entonces, bueno, de eso no hay documentación. Sucédían muchas cosas así súper loco-chonas, ¿no? De la fiesta que más bien es el concierto. Por ejemplo, lo importante de SEMEFO no era el grupo de performance, sino el grupo de rock. Entonces SEMEFO tocaban, y estaban los de SEMEFO que hacían performance. Pero pues los de SEMEFO que hacían performance hacían performance porque la gente iba a la tocada. O sea, no iban como a ver como tal el performance. Y después los que tocaban, quién sabe que tocaban. No sabemos, no nos importa, a lo mejor era bueno, a lo mejor era malo. Lo que va a ser trascendental son las piezas que hacía SEMEFO, porque eran una cosa fuera de lo que tú quieras.

Y, por ejemplo, ahorita están empezando a rescatar ese tipo de cosas, pero a veces tratan de rescatarlas con este vicio que te decía, de "Ah, vamos a decir que eso era desde una perspectiva comunitaria, de dar voz a los otros". Y digo, afortunadamente, uno de ellos [los integrantes de SEMEFO] dice "No, no, lo que estábamos haciendo, la acabose o la locura o el desmadre, era porque pues éramos unos antisociales". Lo malo es que no lo dice en el video, lo dice en la presentación.

JG: Ya.

KB: No sé si alguien lo grabó, porque en realidad ese es el testimonio chido, ¿no?

JG: Mhm.

[...]

KB: O sea, también hay muchísima gente de rollo, muchísima banda de onda gay haciendo performance, pero no para hablar específicamente de eso, sino como un gesto de libertad. Estoy tomándolo todo, ¿no? “Güey, me voy a meter un pulpo por la cola”. No porque meterte un pulpo por la cola sea un acto a través del cual vas a hablar de tus derechos ante la sociedad. No güey, te vas a meter un pulpo por la cola: uno, porque se te da tu chingada gana, dos, porque puedes, tres, porque hay gente esperando que lo haga, cuatro, porque está chingón, y cinco, ¿Por qué no? Y a mí me parece que como acto libertario es mucho más fuerte eso, que a veces echarte este otro choro, ¿no?

Y algunas cosas que están haciendo ahorita de recopilar muchas de esas actividades, lo que hacen seccionándolas por temáticas, pero con un discurso que nunca existió. O sea, había muchísima gente haciendo cosas en antros, y así. Pero era por un rollo también festivo, de celebrar su propia existencia, ¿no? Tan celebrar su propia existencia en grados extremos, que, pues muchos de ellos murieron muy jóvenes, porque era de “Vamos a tener sexo todos con todos, porque esto es una fiesta sin fin”.

A finales de los ochentas, principios de los noventas, enfermar de VIH no era como ahorita. Ahorita es peor que te de cáncer, o diabetes. Es como “Ay güey, te tomas tus pastillas en la mañana, y fin del asunto, no hay problema”. Pero en ese entonces era prácticamente una sentencia de muerte. Entonces mucha de esta gente ya no está, ya no está porque es los llevo esta pandemia brutal.

JG: ¿Recuerdas nombres?

KB: No, no, no. Pero mucho estuvo expuesto en el MUAC.

JG: ¿En *Expediente seropositivo*?

KB: Sí, eran parte de esa gente. Te digo que igual yo no los conocí porque llegué después, pero a mí Víctor [Sulzer] me dijo “Tal y tal, tenían un antro, tal y tal hacían unas cosas muy interesantes...”.

Le pregunte “¿Sabes qué pasó?”, “No, es que también había muchísima gente de onda punk, haciendo cosas muy punks, que igual se los llevó la pandemia en México”. O sea, estamos hablando de cientos de miles de...

Entonces, bueno pues también la historia de ellos te la van a contar bien distinta, ¿no? Yo creo que, si les dijera uno como la cuenta, dirían “No, ¿cómo?, es que no”. Para ellos el rollo era de “queremos rock y reventar”, en el sentido más intenso de la palabra. O sea, reventar como si fueran fuegos artificiales. Explotar [hace énfasis en la palabra], explotarlo todo, pero en un sentido que estas cambiando el mundo desde esa energía, desde esa energía súper potente, desde la fiesta misma, del hacer mismo.

Y todo mundo estaba haciendo cosas con todo mundo. O sea, no se dividía, en los que hacemos performance político por los desaparecidos, que nunca ha dejado de haber en México, desgraciadamente, y los que estamos haciendo cosas por el maíz, y los que estamos haciendo cosas que ahorita le diríamos la diversidad sexual. En ese entonces nada más le decían gay, lo incluían todo, ¿no?

No, era todo mundo con todo mundo, haciendo cosas, organizando cosas. Que quién hace las aguas locas, quién consigue el lugar, quién le habla a fulanito... A lo mejor al final se agarran a golpes, pero organizan la cosa juntos y después vuelven a hacer otra cosa eh...

Entonces a veces siento que se cuenta cortado. Y en realidad era una cosa, así como bastante heterogénea. Bastante heterogénea en cuanto a temática, en cuanto a gente, en cuanto a todo, ¿no? Incluso en cuanto a generaciones. Había gente de distintas edades, de distintos lugares, de distintos bagajes, y pus' son cosas que no todas van a estar en el archivo.

JG: Claro.

KB: Entonces las que estén, qué bueno que están. Qué bueno que existan. ¿no?

JG: ¿Crees que la performance se puede conservar?? Ya habíamos hablado un poco de esto alguna vez...

KB: Sí hace mucho cuando nos conocimos. Pues creo que se puede.

JG: ¿Le llamarías "conservar"?

KB: Si. Una forma de conservarlo es el documento, pero a veces siento que incluso por encima del documento está esto de la memoria oral, porque en la memoria oral siempre está incluido lo demás que no ves en la foto. Aunque digo, si está la foto. También a veces la memoria oral se contamina mucho.

JG: El chisme...

KB: Había veinte personas en la pieza, y luego resulta que hubo trescientas que la vieron, ¿no? A ver ¿Cómo paso eso? Se puede conservar en ese sentido que incluso es menos físico, o sea, la foto. Siento que a veces el video funciona menos, paradójicamente...

JG: ¿El video funciona menos?

KB: Como que a veces yo pienso mucho en el performance como el acto, ya sea que lo puedes relacionar muy directamente con la experiencia de la fiesta o del ritual. Si tú vas a una buena fiesta, buena de veras, tan buena que no sacaste tu teléfono ni pa' tomar fotos. Así, buenísima. Y la fiesta duró tres horas. Y bailaste y loqueaste, te besaste con veinte y luego bailaron todos juntos, y luego bajó un OVNI y habló con ustedes y les ofreció la paz. Buenísima la fiesta.

Si tú después tuvieras que ver eso, el video de tres horas sería, así como de "Que cosa tan aburrida", porque, además, quien vea la fiesta, las tres horas, no está en la fiesta, no está bailando, no va a hablar con el extraterrestre, no está lo vivencial. El ritual que se te antoje es muy distinto a eso, tienes que ser partícipe de él, del ritual que sea, incluso de un ritual personal, tuyo.

Entonces, lo del video pienso que a veces es difícil, porque lo vuelves un momento aburrido. Pero al mismo tiempo a veces por el video dices "Ah, no mira es que si paso tal y entonces tal". Y, me parece que el video es muy bueno si vas a estudiar el asunto, ¿no? Pero si lo que quieres es un poco acceder al momento, pus' puede ser narrado, fotográficamente. Como que es difícil, pero creo que sí se puede. Se puede conservar igual, de la forma en la que conservas los quince años, ¿no? O sea, está el vestido, está la foto. Está la anécdota del tío borracho que hizo tal cosa, que suele ser lo mejor de los quince años.

JG: Sí.

KB: Sí, pienso que sí vale la pena, tratar de conservarlo de distintas maneras. O sea, no te vas a poder quedar con lo que fue, como muchas cosas, pero no por eso vas a decir "Ay, pues que no se guarde", ¿no? O sea, también, yo ya no estoy favor de eso, ¿no? Es totalitarista. "No, no, pues que no se pueda, ya fue, sucedió, chan chan". Que era un poco la postura en la que yo estaba muy al principio.

También creo que era porque no me lo estaba tomando como si fuera carrera, ¿no? Era algo muy intenso, que me importaba muchísimo en el momento. Pero si a mí alguien a los 19 años alguien me hubiera dicho "Vas a estar 27 años haciendo estas cosas". Hubiera sido de "Ay, o sea, olvídale. No".

[Risas]

KB: No, o sea ¿Por? [Risas]. Pero en el momento era como lo único que quería hacer.

Justo, pensar en temporalidad, creo que también por eso la gente no documentaba, porque era algo que estabas haciendo en ese momento, porque en ese momento era lo que querías hacer, ¿no? Pus' y ya, ¿no? Pero sí estaría en una postura distinta al respecto. O sea, lo que me parece que se va muy hacia el otro lado, en los talleres que yo doy, por ejemplo, es que les pido que no documenten las piezas. Porque cuando empecé a dar talleres, me di cuenta de que había gente que estaba más preocupada por "Dónde quiero que fulanito me tome la foto". O sea, su primera pieza, ¿qué es eso? Lo más seguro es que hagas algo feo. No, ellos piensan en desde dónde quieren que le tomen la foto. Y, además, cuando están haciendo la cosa están viendo hacia allá, hacía la cámara, y entonces e vuelve como mal teatro, ¿no? O sea, ni siquiera se vuelve teatro, se vuelve mal teatro. Y entons' empecé a hacer la cosa esta de "No, no va a haber documentación", "¿Y si traigo a alguien?", "Puedes traer a quien quieras, pero no puede tomar fotos". O sea, "Va a ser algo nuestro", ¿no? Y siempre les digo que les voy a mandar las fotos, porque sí se las he tomado, y sí se las quiero mandar. Pero siempre estoy saturada de trabajo.

Les debo sus fotos desde 2017, a mucha gente, mucha gente.

JG: Me cuento ahí, pero está bien.

KB: Pero luego pienso "Bueno, pero de seguro cuando las reciban tanto tiempo después, va a ser muy difícil ver la imagen", de "Ah, esto es lo que pasó. Esto es lo que estaba haciendo". Y también un poco, supongo que servirá para que le puedan contar a distintas personas "Ah, es que una vez fuimos a la plaza y pasó tal y

tal cosa", "¿Y hay fotos?", "No, no hay fotos, porque pues Katnira nos dijo que nos las iba a mandar y pues ya pasaron ocho años y no las ha enviado".

Ahorita solo han pasado cinco, espero. Espero lograrlo antes de que sea más tiempo, pero si la idea es que dejen de pensar en el documento como de lo más importante y disfruten lo que están haciendo, se concentren en lo que están haciendo. Se vacíen en lo que están haciendo, se claven, tengan la experiencia. Bueno porque también, también he dado cursos de acciones para foto, gente que haga fotografía.

Pues ahí el rollo es que hagan la foto. Casi que la experiencia no es tan importante, aunque también me clavo. Por ahí luego también andan haciendo cosas... han terminado haciendo cosas muy chidas. Pero bueno es otro proceso, ¿no?

JG: ¿Cómo es tu experiencia documentando? Porque creo que también bueno es algo que vi mucho en la exposición de MUAC, que has hecho mucho registro.

KB: Sí, sí. Pues todo empezó... Antonio Juárez es, fue un fotógrafo de performance, seguramente lo viste ahí citado...

JG: Mhm. Sí. A través de, bueno Mónica [Ilegible]

KB: Es, pus' como hermano, como hermano adoptivo así súper pro de las chocoaventuras y pues él toma fotos de performance. Y ... pues yo había llegado a tomar algunas veces, sobre todo decidí empezar a tomar fotos a Víctor Sulzer, porque igual a él le vale pepino. Pero, el trabajo de él es fantástico. Por ejemplo, con él es de la gente que creo que valdría la pena que existieran los videos, porque tiene mucha cosa que es verbal, con lo que dice. Como Melquiades. Entonces, si nada más tienes las fotos, te falta, te falta una parte esencial de la pieza. Y él jamás me ha dicho "Oye me tomas fotos". Como que yo digo "Ah, va a hacer pieza, llevo la cámara y le tomo unas fotos", ¿no? Y entonces muchísima de su documentación existe porque a veces se me ocurre llevar la cámara. No siempre. O sea, a veces, ya que él está haciendo algo, es así de "Ay, no me traje la cámara". Pero bueno, le tomo fotos a él.

Es que a mí me gusta muchísimo su trabajo, muchísimo, muchísimo, muchísimo. Sí como que primero me gustó su trabajo, luego me gustó él y luego pus' todo lo demás, ¿no? Pero su trabajo es extraordinario. El de acción, el de dibujo, o el de pintura.

Pero sí, justo, a veces decía yo "Ay, no qué onda". ¿No? Y a veces le decía a él que me tomara a mí, que me documentara cuando nos presentamos, en el mismo lugar y el mismo día. Porque a veces, él es más de decir, ¿Quieres que te tome fotos? Pero él nunca así de ¿Me toman fotos? Cero.

La cosa es que bueno a veces le tomaba fotos a él, y alguna vez en ExTeresa, una pieza que hace 19 concreto, estaba Toño tomando fotos, y de repente me colgué su cámara, me dice "Ahorita vengo, ahí tomas fotos". Pero, además, o sea, era otra cámara. Es como si las cámaras no sé si sean los coches, yo no manejo. Pero dicen que, si es como, como que agarras un objeto que no, ni al caso. Y a parte era así de "A ver, a estos cómo les tomo fotos".

La primera vez que intenté registrar un performance, fue a Melquiades Herrera. Estaba muy oscuro, las fotos son pésimas, pero yo sé que está ahí Melquiades, así de “Esa sombra que está ahí es Melquiades”. Pero no se nota nada, no se nota qué está haciendo, es como ininteligible. Agarro la cámara, y yo siempre le tomo fotos, entonces es como empecé a tomar fotos. Después regresó Antonio, y le devolví la cámara. Pero algunas de las fotos que tomé estaban más o menos bien. Entonces platicamos, habíamos ya platicado mucho de su trabajo, como documentado algo de performance. Y... como que, a mí, cuando tomo fotografías de acciones me interesa, pienso en que, si la pieza fuera mía, que me gustaría que se registrara, ¿no? Entonces, a veces le tomo fotos a la gente, abro más la toma y la cierro. Que sería lo importante desde el punto de vista de quién lo está haciendo.

Que es algo que la demás gente que documenta creo que no está pensando, porque nunca han hecho acciones.

JG: Mhm.

KB: Este y luego me tocó estar con Toño documentando uno de los últimos festivales de performance. O sea, los rollos se [inteligible], y después decía Toño que le parecía alucinante, muy chido, que muchas fotos de los dos, son muy similares. Como que la vio él y como la vi yo. Pero sí, cuando yo las tomo a veces pienso, como que es lo más potente del momento, no tanto de la composición, sino como foto. Porque también hago fotografía. He hecho fotografía y performance los mismos años. Pero estoy pensando mucho en lo que pasa, qué es lo importante de lo que está pasando como pieza de performance. Entonces, pues cuando tomo fotos, cuando documento, por ahí va ¿no?

JG: ¿Y qué opinas de la “repetición”?

KB: En el caso del performance. Cuando yo empecé en el 96 [1996], opinaba que no, que es una pieza y ya ¿no? Pero ahorita no. Ahorita creo que pues a lo largo del tiempo he visto... hay artistas que, por ejemplo, hacen la misma pieza múltiples veces, se vuelve como una serie, o se vuelve una serie a la que a veces que van cambiando cosas. Incluso hay piezas que... pues vas a tener la fortuna de poder verlas, porque pues hasta las repiten, sino no, no las podrías haber visto. Personalmente ya no disfruto volver a hacer la pieza.

Hay una pieza que estuve haciendo durante muchos años porque yo solita me metí el pie, que es esta de *La espera*. Y... digamos que yo a veces pienso las acciones como reglas de un juego a seguir, reglas que yo me pongo y que yo respeto, porque si no ¿Qué sentido tendría? Y la pieza esta de *La espera*, que yo iba a hacer, iba sobre salir con un ramo de rosas, y tratar de hacer contacto visual con alguien. Si la persona me sostiene la mirada, le digo “Hola”, si me devuelve el saludo, le pregunto si le puedo regalar unas rosas. Yo no pensé que eso fuera a tener mucha complicación, porque en general me le quedo viendo a la gente en la calle y no asusto a la gente. Pero parece que, si traes un ramo de rosas, como que algo ha de estar muy raro contigo. Como que la gente procura no verte a los ojos o a la cara, porque empiezan a entrar en juego muchas cosas simbólicas.

Entonces, bueno, el asunto, es que, que pudiera suceder esta ecuación tomó mucho tiempo. Y después ya la había propuesto como serie, todavía lo estuve haciendo un rato. Pero cuando acabó fui muy feliz. Como que ya no, ya no quería hacerla. Y a mí me gusta hacer piezas distintas, porque cada vez es un reto diferente. Parto de 0 a la pieza completa. Yo disfruto mucho del proceso, el proceso de creación lo disfruto más que la pieza, ¿no? Estar pensando qué vas a hacer, cómo, dónde... "Ay me encontré estos objetos, ¿Qué puedo hacer con ellos?".

Trabajando en espacio público, por ejemplo, cada espacio es muy distinto. Cada espacio representa retos distintos, posibilidades distintas, entonces, si es desarrollar algo desde cero, yo disfruto muchísimo hacer piezas distintas, pero no creo que haya ningún problema en gente que haga 20 veces la misma pieza. Por ejemplo, es chistoso... Seiji Shimoda hizo esta pieza de *La mesa* durante años, en la avenida México, varias veces, como 5 veces, de las cuales 4 veces yo he gestionado donde presenta la pieza... Toda la gestión para ello.

Yo he estado allá en Japón en el festival que hacen, dos veces. Yo nunca he visto la pieza de *La mesa*, nunca. O sea, la presento un año antes de que yo empezara a ir a ExTeresa, pero nunca me ha tocado. Hay un video de la pieza en YouTube, y por fin lo pude ver, y fue a sí de "Wow, que bonita pieza". Todo el mundo, toda la gente, que es entre un poquito y un muchito más grande que yo, me ha contado sobre esa pieza, es como memorable. Todo mundo recuerda esa pieza de Seiji Shimoda en el ExTeresa.

Y entonces la última vez que lo vi le comenté, "No es que yo nunca he visto la pieza de *The table*", "¿Cómo?", me dice... "No, o sea, he visto, que te gusta, como 13 piezas. Pero ninguna ha sido la famosísima mesa, que has hecho en montón de lados". Entonces, pus' yo creo que hay piezas que sí vale la pena que la gente las vuelva a hacer. Ya sea porque la pieza es muy interesante, o porque ellos están llevando algún proceso con eso, ¿no?

JG: ¿Y qué otras personas las hagan? Ya sea comisionadas, o ya sea por una intención propia o un interés propio.

KB: Yo creo que, que otras personas las hagan puede ser, aunque también puede ser que las interpreten. Como que puede ser que las interpreten a su manera, o podría ser que las hagan también preguntándole a los artistas "¿Esto de donde salió y a dónde querías que fuera?", porque a lo mejor podría... como que me parece que lo más importante en ese caso de volver a hacer algo, como decir, ¿Por qué lo estabas haciendo y a donde querías que fuera? O tal vez, la solución a esa premisa puede cambiar un poquito

JG: Sí.

KB: O que otras personas las hagan pues también puede ser, como en la imagen, qué puede ser o cómo rehacerla, también se han hecho varias cosas así.

JG: Sí.

KB: ¿De volver a ponerlas en acción, no?

JG: Estaba viendo justo el libro de *La Era de la discrepancia*. Y hay una parte donde Cuauhtémoc Medina habla sobre los remakes que se hicieron entre el 92 y el 95, Luis Felipe Orozco me parece.

KB: Sí.

JG: Que rechizo piezas de Bruce Nauman y de Vito Acconci. Y también está todo el proceso de volver a montar las piezas de Mónica en MUAC. Que también, pues ella lo cuestiona mucho desde qué implica meter arte político en un museo, ¿no? Pero justo también como que el asunto de la repetición aporta más que hace unos años. Cuando hablamos la primera vez, me llama la atención, porque también pues ya viendo mucho más la bibliografía de conservación, pues es un asunto que ya se viene como intentando resolver desde los noventas. O algo así, en otras partes.

KB: Parece que cuando se vuelve a hacer, es más como reactivar la memoria, o volver a poner en la mesa, más que conservar la pieza original.

JG: Sí.

KB: O sea...

JG: Sí, porque ni siquiera es. O sea, hay quien plantea que es la misma pieza, que sigue siendo la pieza.

KB: No, ahí sí no... O sea, puede ser que en ese volverse a hacer se pueda hablar de la pieza, se pueda hablar de los artistas, se pueda ver la documentación. No se puede decir "Ay, yo quería volverla a hacer, porque a mí me interesa, por tal".

JG: Mhm.

KB: Sí, no sé si directamente, pero sí, como conservación o más como detonar la memoria alrededor de esas piezas.

JG: Ok. Creo que eso era lo que quería preguntar. O sea, todas estas cosas.

KB: Ya.

[Risas]

JG: Bueno hubo algo que no pregunté y que tal vez tuve que preguntar al principio, ¿Cómo defines la performance desde lo que tú haces y desde lo que se hace desde un territorio, como México?

KB: Para mí el performance desde el principio tenía que ver con algo que sucede, ¿no? Algo que sucede realmente. Y en ese sentido, creo que es muy distinto con lo que se hace en otros países, que tal cual le dicen "la" performance, desde el rollo anglosajón, que es la apuesta. Es algo que se ejecuta con intenciones artísticas, no necesariamente comunicativas, no necesariamente políticas, no necesariamente trascendentales.

Como que se ha definido de muchas, de muchas maneras, pero a mí me interesa, y me interesó siempre desde el lado de lo que tiene que ver con la acción, con el arte-acción, con algo que sucede y que no sabes

muy bien que va a suceder. Con la gente que está alrededor de la pieza. Y lo que se hace aquí en México, pues hay como de muchos tipos. Yo siento que ahora, de repente, como que la gente más joven tiene miedo de hacer piezas personales, porque si la idea es tuya, entonces estas traicionando esta entelequia, esta mística de la intención política. Yo creo que la verdad cuando te autocensuras, ya traicionaste todo lo que se podía.

JG: Lo que decía Arnaldo Cohen...

KB: Ya fue. Entonces, bueno, ahora hay como distintas posturas, distintas vertientes, ¿no? Ahorita, ahorita, performance en México, como que se piensa a veces más desde una visión, incluso medio europea, medio norteamericana. En esta idea, como que mucha gente en México siente que nació en McAllen, no en Nueva York, estaría padre en su imaginación. No, o sea como en el lugar más feíto, mas cuchito, pero que eres gringo de alguna manera. Y entonces que habría que emular lo que se está haciendo un poco allá o por acá, ¿no? y que a veces eso taponea mucho las cosas que en realidad te serían más naturales si estuvieras de verdad conviviendo con el entorno. O sea, México es, no sé si esta en las cosas que te mandé, es muy probable que sí. Es una foto en la que estoy yo en el Zócalo con el vestido electoral

JG: Aja, sí.

KB: Agarrada del brazo de un payaso que trae una figura de globos. Al fondo está el templete porque va a haber concierto en el Zócalo. Atrás está el Palacio Nacional, que es donde reside el gobierno, y que ahorita incluso reside el presidente, vive en el Palacio. "El presidente de izquierda vive en un palacio", güey. O sea, es surrealista. Está el Palacio Nacional, el templete, la asta bandera, frente al asta bandera hay un papalote con una bandera pirata. Abajo hay unos niños vendiendo papas. [Risas]

KB: Estoy yo con mi vestido electoral, que es mi pieza de performance. Y el señor payaso que se acercó a venderme unos globitos, le dije que, si se venía tomar la foto conmigo, ¿no? Cuando yo a veces lo explico fuera de México. A veces el preámbulo de cómo es el performance en México, pongo esa foto, y les digo que en realidad en México somos muy performanceros.

O sea, el que se sube al metro, te pide dinero, y va a hacer el truco de magia, y te va a echar un chorito, es una cosa así súper performancera. La gente en los mercados es súper performancera.

El 12 de diciembre es súper performancero, es súper performativo, ¿no? Lo chistoso es que la gente que te dice que le interesa mucho a la comunidad, y trabajar desde las raíces, y respetar a todo el mundo, odian el 12 de diciembre, porque es lo que hace tu comunidad.

Pero sí es un día súper performancero, entonces te encuentras gente que trae... voy en el sentido que yo pienso del performance es algo que sucede real, y tu estás teniendo una relación con eso que necesitas, la gente que trae su cuadro atrás en la espalda, y viene caminando no sé cuántos kilómetros. No sé, si todos llegan, yo supongo que se han de quedar unos en el camino, porque es un viaje muy largo, y hasta La Villa. Hay gente que se va haciendo penitencia, están lo que traen su bocina, los que vienen bailando, los que

vienen chupando, los que vienen haciendo la mona con Thinner, la gente que viene rezando; eso es súper performativo.

Eso es entonces, eh... en realidad esta cosa, los merolicos, los merolicos que venden cosas en la calle, el de "Dónde quedó la bolita". Todas las fiestas rituales de los santos patronos, las protestas que se hacen, que se vienen acompañadas de cohetes, y la piñata del presidente y el poema de fulanita, y van a bailar los familiares, y este... y vienen aventando cohetes y luego no sabes si son cohetes o alguien echo un balazo. Cuando vas tú junto con la marcha, a mí siempre me pira. El momento de los cohetes. Ya sé que existen, pero siempre está la duda de si fue un balazo un cohete o una detonación. Especialmente, eh, todo eso es súper performance, ¿no?

Entonces sí, cuando yo hablo de performance en México les pongo esta foto y les digo "Es que en México está sucediendo mucho performance en las calles". Por así decirlo, de distintas formas. Entonces de momento que te empiezas a hacer performance, como le quieras llamar, estas abrevando de ahí, ¿no? estas aunado el espacio, relacionado junto con eso, consciente o inconsciente. Esta ahí en nuestra vida cotidiana. Entonces no creo que sea tan raro que la gente en México se ponga a hacer performance.

No sé en lugares como Alemania o Francia que son como, o que son muy diferentes los países que mencione, no son de estas ondas. No sé de repente qué tan de ruptura locochón sea que alguien se ponga a hacer acciones, ¿no? Como que acá acabas un poco como el loquito de la colonia un poco, no es tan extraño. Siento que está muy en nuestra cultura, muchas de las cosas. Ponerte a hacer cosas rituales, es también muy a nuestras culturas. O sea, tú vete a la fondita y tienen la sábila con su moñito rojo. Y en la mañana trapean con pinol y no sé qué, para la mala vibra, y es en serio. Y como que, de ahí, de ahí siento que está muy relacionado. Como que va y viene el performance en México, con ese tipo de cosas

JG: Se pierde el hilo.

KB: Se alimenta de eso. Se va y al mismo tiempo, cuando tú haces cosas en la calle, tampoco es tan extravagante, porque todo mundo ha visto gente rara haciendo cosas raras, entonces.

JG: Ok. Pues muchas gracias.

KB: De nada.

FIN DE LA ENTREVISTA.

Entrevista a Lorena Wolffer (1971). Artista, activista, productora, promotora y curadora de proyectos culturales, diplomados, talleres y conferencias. Destacan sus participaciones como coordinadora académica de Arte, cultura y justicia: representaciones y performatividades alternas del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG). Es co-fundadora y exdirectora de Ex-Teresa Arte Alternativo del Instituto Nacional de Bellas Artes (1994-1996).

Entrevista realizada el 20 de enero de 2023

Transcripción de entrevista a la artista y activista Lorena Wolffer, productora, promotora y curadora de proyectos culturales, diplomados, talleres y conferencias. Destacan sus participaciones como coordinadora académica de Arte, cultura y justicia: representaciones y performatividades alternas del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) y como co-fundadora y directora de Ex-Teresa Arte Actual del Instituto Nacional de Bellas Artes (1994-1996).

Medio de elaboración: *Conversación vía zoom.*

Fecha: *20 de enero de 2023*

Personas participantes: *Lorena Wolffer y Juan Gerardo Ugalde.*

Clave:

LW: Lorena Wolffer

JG: Juan Gerardo Ugalde Salinas

[...]: Omisión de información (porque es irrelevante para los fines del trabajo)

[Se platica a la artista de los alcances de la tesis. Comienza la grabación de la entrevista]

JG: Lo primero que quiero preguntarte y a lo mejor te lo han preguntado mil veces es ¿Cómo definirías la performance desde tu trabajo, desde tu práctica?

LW: Bueno, voy a empezar por refutar tu pregunta, pero, sí, o sea. Es que me parece que en el 2022 sigamos hablando de definiciones diferentes del performance, es como decir cómo defines el video-arte ¿No? O sea, el video-arte es lo que cada quien haga con el video. Punto. Igual que el performance o la performance ¿no? Y hay una cosa, hay una especie como de ahistoricidad con el performance o la performance, en donde parece que no pasaron los años, o sea, seguimos... En 1993 estábamos haciéndonos la misma pregunta cuando fundamos ExTeresa, y hoy todos estos años más tarde pues nos la seguimos haciendo ¿No? O sea, es una locura, treinta años más tarde, entonces yo si refuto enérgicamente la idea de las definiciones distintas. O sea, es una acción y cada quien hace lo que le da la gana con eso. Si es grande, chiquita, si es en espacio público, si se hace con o sin elementos como iluminación, o prox teatral, o sea, cada quien hace lo que quiera ¿No? Yo creo que de verdad tenemos que dejar, eso, de operar desde ésta ahistoricidad, desde

esta falta de historia. Y sí, no solo pensar que ya llovió y que ya pasó el tiempo, sino que en ese ya llover y ya pasará el tiempo. O sea, esta práctica ha mutado y ha cambiado muchísimo ¿No? Y en ese sentido regresarnos a volver a definirla me parece, si no, además de problemático, innecesario.

JG: Ok, ok. O sea, me parece atinado porque también, justo, lo había estado platicando con artistas como Antonio Vega Macotela, no sé si... [Lorena asiente]. Em, y pues justo, era este asunto de que también he estado revisando mucho en bibliografía, que se vuelve problemático seguir usando estas mismas denominaciones cuando el arte cada vez hibrida más. Cuando cada vez el arte involucra cosas mucho más complejas y que pues de repente, ya no se es tan fácil encasillar en un lado o en otro. Aun así, pues como que he procurado iniciar siempre con esta pregunta, nada más para intentar entender algún contexto.

LW: Todo bien. Muy bien.

JG: Em, justo hablabas sobre que pues, las acciones han cambiado ¿Cómo percibes que las acciones han cambiado en México?

LW: Bueno, yo en esa... o sea, también tengo como una postura muy diferente a la que tenía cuando hacia performance hace todo ese tiempo. Eh, porque además tampoco parto como de una mirada como disciplinaria en donde importe la disciplina misma. Para mí, si recurres a una acción en un proyecto, y también incluyes talleres, y también incluyes, no sé, la pega de carteles en un espacio público, las disciplinas empleadas un poco dan lo mismo. Para mí importa mucho más qué se está buscando, y como se está logrando, o no. Eh, que si una disciplina fue empleada o la otra.

Dicho eso, como uno de los postulados de algunas colegas y académicas es que justo la performance es como la, el origen de lo que hoy conocemos como práctica social, o de lo que yo llamo intervenciones culturales participativas ¿No? Que esto que hacemos hoy, es un derivado de esas acciones, ¿no? Y a mí me gusta un poco si ceñirme a esa idea. Porque de entrada treinta años más tarde, y cincuenta años más tarde de que surgió la performance es todo menos experimental hoy ¿no? Ya hemos visto todo, lo hemos visto, lo hemos revisado, o sea, revisitado de todas formas posibles, y no hay, eh... digamos, no lo entiendo yo para nada como un medio innovador. Es un medio como cualquier otro, con una serie de posibilidades que están ahí o que no están ahí.

Lo cual también me lleva como de hablar de la pertinencia de la performance de nuevo, desde la defensa de la disciplina ¿No? Creo que depende mucho de qué hace cada proyecto. Pero a mí me gusta esta como línea del tiempo en donde podemos pensar que eso que llamamos performance ha derivado en lo que hoy llamamos práctica social. Que involucra o que ya no está centrado en la persona o en el cuerpo de la artista sino, em, en procesos corales, participativos entre una cierta comunidad o entre ciertas personas.

JG: Ok, ok ¿Cómo sientes que se aterriza eso en México? O sea, lo pienso también porque pues aparte de artistas de performance, pues se te relaciona mucho con una práctica activista, con una práctica de difusión del arte y la cultura. O por lo menos así lo he encontrado investigando sobre lo que has hecho ¿Cómo percibes que en México se desempeña toda esta práctica colaborativa? No sé, por ejemplo, había estado

revisando textos como de Diana Taylor, que justo habla de que una línea que demarca mucho la práctica en México ha sido desde la preocupación por la violencia. La violencia desde denunciarla hasta, no sé, lo que se hacía en los noventas, en las bienales, de cómo corromper a la otra, a través de actos como más de autoexploración o de violencia hacia uno ¿Cómo percibes que en México ocurre más esta actividad social, colectiva?

LW: Yo creo que, digamos, o sea, partiría como de varios puntos. Para empezar si hay una especie de como momento en que están en boga este tipo de prácticas, y son... la práctica social es un poco lo de hoy, pero es lo de hoy de formas como variadas. Como que, si pensamos en los campos del arte y en los campos del activismo como campos separados, em, hay proyectos en donde se plantea como una intersección. Que producen algo y lo que producen son, digamos, esto, que en la práctica social llamamos, son dispositivos, dispositivos, digamos de ese proyecto. Y después están esos proyectos que piensan que por conjuntar arte y activismo y meterlos en la licuadora ya estamos. Y ¡zaz! es igual a práctica social ¿no? Entonces empezaré por establecer una distinción entre esas dos formas ¿no?

Hay un problema porque creo que a menudo no hay un vocabulario aquí para nombrar esos procesos que involucra la práctica social, y entonces de pronto te encuentras con que desde el arte hay muchos proyectos que eso, que son más esto de la licuadora, de "vamos a mezclarlo y entonces ya estamos, y también desde el activismo", ¿no? Entonces esa forma de, digamos, de operar o de trabajar me resulta problemática porque no hace mucho. O sea, si tú tomas, por ejemplo, así para irnos como al cliché absoluto, ¿no? Una canción de la trova, o sea una canción de la trova cubana ¿no? Y la metes en un proyecto artístico per se, eso no produce nada distinto ¿sí?

Entonces, me interesa mucho más los proyectos que en efecto parten y operan como dispositivos. Y en ese sentido, por ejemplo, *El Tendedero*, pues de Mónica es uno de los predecesores muy claros de los feminismos. Y es un, digamos, "el" proyecto, o uno de los proyectos para los que hacemos esto que es una referencia obligada ¿no? Porque lo que importa del tendedero, y un poco para hablar del dispositivo y cómo opera, no es necesariamente lo que queda. O sea, no es tanto lo que queda, como sí lo es lo que le sucede a cada persona cuando participa en *El Tendedero* ¿no? En los dispositivos hay diferentes momentos. Está el momento de la convocatoria, está el momento de la participación y está lo que queda, esos son ya por lo pronto tres momentos ¿no? Em, entonces creo que hay diferentes proyectos que desde, digamos, esta concepción más de dispositivo que de mezcla automatizada, producen cosas bien interesantes.

En efecto, buena parte de lo que, digamos, hacemos, tiene que ver con las violencias ps' porque estamos en México, y porque vivimos en un país que vive permanentemente en crisis. No somos un país que de pronto, pues eso, lo azota una crisis económica y nos revuelca y ya estuvo ¿no? Hay, o sea, desde que yo recuerdo. O sea, desde que yo tengo como uso de razón, yo no he vivido en ningún momento en este país sin que estemos en crisis, eh, y eso, digamos, en términos generales.

Y en términos de los activismos feministas, digamos, es evidente que vivimos en una cultura patriarcal que hace todo por sostenerse y por mantenerse, y que cada avance que hay produce, eh, digamos, una

respuesta de la propia cultura por autopreservarse ¿no? Y, por lo tanto, las violencias, por lo mismo, no sólo no han cesado, sino que se han multiplicado, porque cada vez que hay una respuesta a esas violencias, el sistema mismo también responde con más violencias.

Entonces, en ese contexto, digamos, para mí pues resulta orgánico, natural, que trabajemos en esos campos ¿no? No es algo que elijamos, ¿no? Y a mí me gusta siempre citar a Araceli Osorio, a la mamá de Lesvy, de Lesvy Berlín Rivero Osorio, que dice "O sea, deberíamos estar haciendo otra cosa". O sea, y también en el arte deberíamos estar haciendo otra cosa ¿no? O sea, Ara [Araceli] siempre dice "Deberíamos estar tomándonos un helado", ¿no? No marchando, no teniendo que implementar estas acciones ¿no?

Y desde el arte activista, yo planteo lo mismo. Sería fantástico que pudiéramos estar hablando de otra cosa, ¿no? Que pudiéramos estar en otros lugares y abordando otros temas. Pero lo que estamos haciendo es haciéndole frente a la cultura que vivimos, que bebemos, que respiramos y que tragamos todos los días ¿no? Y de la que somos parte.

JG: Yo de repente pienso que incluso pues la conservación tiene como un eje muy patriarcal, ¿no? Este asunto de generar recursos para establecer una noción histórica muy "oficial", muy que sigue una misma línea. Y pues sí, de repente también una de las cosas que me llevaron a preocuparme como por este tema fue que: pues todas estas formas de accionar desde el arte que no tienen tanto que ver con. O sea, que más bien, que se salen de la comodidad y de lo que es bonito y lo que es representativo, nacional, blablablá, pues como que quedan fuera del discurso ¿no?

Pero también me llama la atención preguntarte, o sea ¿Crees que estas acciones, estos dispositivos, la forma en que pudieran conservarse sería más a través de activarlos que a través de documentarlos? Más bien ¿Crees que vale la pena conservarlos?

LW: O sea, digo, cuando me escribiste si me clavé como en la pregunta como de "Ok, ¿cómo se conserva esto?" ¿no?, y, ¿Qué es lo que queremos conservar? ¿no?, y, ¿Por qué queremos conservar eso? Digo, por supuesto que coincido con que la forma en que se construyen las narrativas es patriarcal, y es jerárquica, y es, por lo tanto, inadecuada. Debe estar como sometida a una interrogación permanente ¿no? Y con este tipo de proyectos, o sea, de entrada, por ejemplo, yo te diría que la palabra "activar" en los proyectos de práctica social es rarísima, porque no estas activando, estás produciendo, es el proyecto. No es que exista como una idea central que después activas, esa activación es producir el proyecto, porque pues es una de las...

Por ejemplo, hablando del lenguaje, y de las formas en las que hablamos de la práctica social, pensar que la práctica social se activa es rarísimo, porque es hacer práctica social ¿Me entiendes la diferencia? Entons' ahí por ejemplo te diría ¿cómo preservas la parte medular de la práctica social que son estos procesos? De lo que a mí me pasa, y poniendo un ejemplo que podamos como aterrizar en el MUAC, ¿no? ¿Qué hacemos con... cómo registras *Evidencias*? ¿No? Cuando lo que importa no son los objetos, ni los testimonios... o sea si importan, importan para quienes los observan en ese segundo momento público, pero lo que importa

más es lo que le paso a cada una de las mujeres cuando estaba en su casa y dijo: “Ok, con este teléfono a mí me pegó mi pareja, este es el que me aventó, y yo quiero llevar este teléfono a que forme parte de ese proyecto porque me enteré de que existe una convocatoria”.

Y lo que a mí me pasa en el tránsito de mi casa a esa esfera pública que es este proyecto, esa es la parte medular del proyecto, ese es el dispositivo, y ese es indocumentable. O sea, porque tú puedes llegar y decirle a cada participante: “Vamos a documentar tu proceso. Cuéntame, ¿Qué estás sintiendo?” O sea, eso, incluso si buscáramos hacerlo evidente, eh, o que se hiciera de manera frontal. O sea, ninguna narrativa te va a poder describir lo que le implica a una persona haber llevado ese objeto ¿no?

Entonces, creo que lo que queda es que ps’ se documenta lo que se pueda documentar. Y lo que se pueda documentar es fundamental que siempre subrayemos que no es el proyecto, son los... o sea, son los resultados del proyecto, son los remanentes del proyecto. En otros casos son la segunda etapa del proyecto, como en *Evidencias*, es decir, en *Evidencias* claro que es importante que existan los objetos y los testimonios, y que eso se muestre, y que el público interactúe con eso, pero ese no es el proyecto, o no es todo el proyecto, en cualquier caso.

JG: Se me hace, o sea. Es que ¿sabes algo que ha sido muy rico de estas charlas? Es que siempre creo que ponen en juego lo que se propone desde la conservación, o por lo menos desde otras partes, y entiendo también que desde otras partes se propone desde el cómo se produce performance en esos contextos. Y por eso considero que en México la cosa es tan particular, porque de repente, pues justo son una respuesta a cuestiones completamente distintas, en cuanto a contexto y demás, pero pues, o sea...

LW: No, pero también otra cosa es que en este tipo de proyectos también pasa lo mismo que pasaba con la performance, digamos, tradicional, que es que, si tú llegas con una cámara y le pones una cámara a un proceso de esta naturaleza, lo matas. O sea, lo matas porque matas el espacio de confianza, porque descuidas el espacio de intimidad, porque imposibilitas como algo que es fundamental, de nuevo, en este dispositivo, que es el cruce de miradas.

O sea, cuando yo llego a traer un objeto, y veo que alguien más vino a traer otro objeto, hay un cruce de miradas, y hay una validación que sucede entre esas dos personas, que hacen que la institución y el Estado puedan desaparecer. Porque ya no hace falta que el Estado te diga “ah, si te violentaron, sí, fíjate que yo te voy a dar una serie de recursos para reconocer esto”, que, en el caso de México, que es un país en donde el acceso a la justicia es una aspiración más que una realidad, se transforma en una acción ciudadana que reemplaza al Estado. Y que justo lo que hace es que justo desplaza al Estado ¿no? Entonces, por ejemplo, ahí, si tú le pones una cámara, deshaces eso, entonces tampoco lo podrías hacer ahí.

O sea, yo pensaría que la forma de documentar esto es con narraciones y con relatos, tanto de quienes, pues los hicimos, ¿no? como de personas que pudieron haber participado, de participantes o de, digamos, quienes lo articularon, pero también de todas las partes quienes lo articularon. Por ejemplo, de nuevo, en el caso de *Evidencias*, cuando... es una muy larga historia. Pero cuando presenté, cuando produje

Evidencias en Querétaro, no llegó ningún objeto. O sea, sacamos la convocatoria, y estuvo un rato, y el día antes de la inauguración me hicieron una entrevista, y le conté a la chava que no había llegado ningún objeto. Y justo platicando con Mónica [Mayer], porque era parte de un encuentro de museos, o algo así, Mónica me dijo “deja un espacio para los objetos que no llegaron, o sea, señala que no llegó ningún objeto”.

Eso es como bien interesante, que no haya llegado nada. Y tal cual, sí lo hice, y en la inauguración, llegaron muchas mujeres a decirme “Pues yo quería traer un objeto, pero pues Querétaro es Querétaro, el museo está en el centro de la ciudad. Todo mundo sabe que está tu proyecto, y ps’ yo la neta no me iba a arriesgar a traer un objeto que básicamente me ponía o en riesgo con mi agresor. O me sacaba del clóset públicamente, como alguien que está sufriendo una violencia que yo no estoy lista para nombrar de manera pública, o que yo no quiero ¿no?”.

Eh, entonces a partir de ahí empezamos a implementar una nueva estrategia en donde trabajé, en Tijuana con colectivas que recolectaban los objetos ¿no? Entonces el testimonio, o el enunciado, o la experiencia de una de las chavas que recuperó los objetos, puede ser una forma de registro. Igual que puede ser una forma de registro tal vez lo que dice una participante... Pero de nuevo tiene que ser como en temporalidades otras, afuera del proyecto, porque si tratas de hacerlo como parte del proyecto, muy posiblemente interrumpas los procesos.

JG: Y más allá de la posibilidad de que haya remanentes, de que haya registros, de que haya residuos, pensaríamos que estas prácticas sociales podrían conservarse, no sé, mientras sea vigente hacerlo, eh... es... vuelvo a la idea de “activación” ... Yo tampoco tengo muy claros los términos porque, o sea, todo mundo, eh... le llama como quiere, así como todo mundo le llama como quiere a la performance. Pues acá todo mundo le llama como quiere, entonces si de repente digo “poner en activo” lo digo desde el que yo tampoco sé ¿no?

[Lorena Wolffer asiente]

¿Sería más pensar que estas prácticas, podrían seguirse activando como dispositivos mientras fuera necesario hacer evidente el problema de la violencia contra las mujeres?

LW: Sí, pero ahí entras en toda una problemática que tiene que ver con el trabajo que eso implica, quién lo articula, quién lo hace, cómo se hace ¿no? Eh, y sobre todo cuáles son, y dónde empieza y dónde acaba como la, el trabajo de la artista ¿no? Porque si tú dices, “Ok, *Evidencias*, y para hacer un registro de *Evidencias*”, y para hacer un registro de *Evidencias* eso implica que yo tengo que ir a 5 lugares porque se está mostrando una cosa que tiene que ver con registrar *Evidencias*, ¿no? Se vuelve una cosa como muy complicada porque entonces yo soy la responsable de producir el proyecto, sino después de hacer todo esto, para registrarlo, normalmente en condiciones de precariedad, normalmente en condiciones de precariedad donde no se nos paga a lxs artistas o no se nos paga de una forma en donde la cantidad o el pago equivalga al trabajo realizado.

O sea, siempre son como “Ay, sí, bueno, va, hay esta lanita, y aliviana ¿no?”. O sea, las condiciones siguen siendo muy complicadas, entonces, yo pondría sobre la mesa la complejidad no solo del desarrollo mismo, porque, además, en proyectos como *Afectos ciudadanos*, donde yo lo que hago es que, cuando articulo proyectos en lugares a los que no pertenezco, o con comunidades a las que no pertenezco, siempre armo equipos de trabajo de personas que sí pertenecen a esas comunidades ¿no?, para no hacer turismo cultural.

O sea, es, cada vez que yo armo un equipo, y les digo “Bueno, la onda es que vamos a ir, bueno no, van a ir ustedes a conversar con tal comunidad, a recabar testimonios de tal cosa ¿no?, o enunciados de tal cosa”. O sea, invariablemente siempre es así de que “Ah, sí, claro, a huevo”, y regresan a los cinco minutos a decir “Fui con la gente y no me dijeron nada ¿no?”. Y dices, claro, no te dijeron nada porque tienes que establecer un espacio de confianza, porque implica una serie de cosas, tener una conversación, no sé... sobre la condición de las mujeres adultas mayores en Tlatelolco.

O sea, eso implica irte a sentar, a echarte un café con cada una de ellas, a escucharlas, a que ellas te cuenten lo que ellas te quieran contar, ¿no? O sea, es mucho más complicado que decir “Sí, claro, ¿Señora, como vivió usted tal...?” Entonces, si pensamos que el desarrollo de un proyecto es la única manera de preservarlo, entonces estaría muy complicado porque, aunque tu hagas un instructivo, creo que si muchos proyectos son difíciles de implementar sin la presencia de quien los concibió, que sabe perfecto como llevar esos procesos, y que además esos procesos cambian siempre de un entorno al otro.

Entonces no son estáticos, no es que tú digas, “Ay, claro, tengo una especie como de ‘manual’ de cómo se arma *Evidencias* ¿no?”. O sea, tú lo sigues y resulta que en Querétaro no llego nadie, o qué pasa cuando resulta que llega alguien y agrade a alguien ahí mismo, o qué pasa si de pronto, eh, no sé, te llegaron más objetos de los que puedes catalogar, o que pasa si te llegan objetos que no tienen testimonio, no sé, estoy hablando de la variedad de cosas que se me pueden ocurrir, ¿no? Entonces, creo que sí hay un problema en pensar la conservación como el desarrollo del proyecto de nuevo.

JG: Ok. Entonces... digo, por un lado, has tocado el asunto de la narrativa y la oralidad, que la verdad a mí me parece súper rico, porque todos, todas las personas a las que he entrevistado han caído ahí. Y es algo que no creo que desde la conservación aquí o en otras partes se esté tomando en cuenta, ¿no? Y por otro lado también, de repente, como que preguntándome “¿Enserio si se puede conservar?”, creo que también uno puede llegar a la conclusión de que pues hasta cierto punto y que también es válido que no se conserve. O sea, que las cosas también tienen una duración ¿Has pensado en éstos proyectos como a futuro? ¿Qué va a pasar?

LW: O sea, ps’ sí y no. O sea, digamos, ahora que... Ahora, desde que empecé a trabajar como más en línea, con la pandemia y tal, ps’ ahí hay una forma de preservación, porque está la plataforma y ps’ tu puedes, o sea, el proyecto mismo se autopreserva ¿no?, está ahí, como hasta cierto grado, o de maneras como más efímeras, o más aleatorias. Por ejemplo, en otros proyectos, ya es global, porque tú entras al sitio y está ahí ¿no? Pero, por ejemplo, *Almanaque de reparación diaria*, que es un llamado a que tu respondas y publiques fotos en redes sociales con un hashtag, pues puede que esté en algunas publicaciones, pero van a

desaparecer en un tiempo, o sea, hoy están, y pasado mañana ya no van a estar ¿no? Entonces, hay esas formas de autopreservación. Está también, digo lo que me pasó tal cual, con *Evidencias*. Que era, tengo cajas de objetos en mi casa, y que son objetos que además cada uno es brutal y terrible. Y la neta, mi primer impulso de *Evidencias* no tenía que ver con la preservación de *Evidencias*, tenía que ver con “¿Dónde pongo esas cajas que no quiero tener aquí?” Así tal cual, porque es brutal y porque cada vez que presente *Evidencias*, nada más sacar los objetos y volverlos a empacar, o sea, el proceso del montaje y después del desmontaje, siempre es una cosa, así como de que, tienen una carga cada objeto que es...

Y entonces lo hacía con personas que me ayudaban y colaboraban conmigo, o con estudiantes, y siempre era así como de “Órale, vamos a tomarnos un ratito y vámonos a respirar allá afuera y volvemos, ¿no?”. Entonces, mi primera premisa de *Evidencias*, ni siquiera fue “¿Cómo vamos a preservarlas?”, fue “¿Dónde pongo estas cajas que no sea aquí al ladito de mí?”, ¿No? Y ya después pensé, sí, estaría chido que se preservaran y estaría chido que no se destruyeran. Eh, y de ahí como la idea de donarla al MUAC, ¿no?

Entonces, he pensado, o sea, en unas sí y en otras no. En *Estados de excepción*, por ejemplo; que es esta acción en donde, que es una comida para mujeres transeúntes, una comida en un espacio público, para mujeres transeúntes, en donde, a la hora de... O sea, yo invito a las mujeres que están pasando, empezamos a comer cuando se llena la mesa. Hay una mesa para 20 personas en una plaza pública, con comida que sí es excepcional. O sea, no es la comida corrida de la esquina, o sea, sí es como... ¿Me das dos segundos?

[...]

LW: Ya, perdón. Pues, por ejemplo, ahí en *Estados de Excepción* lo que yo hago es que le pido a las mujeres. O sea, está el plato y tal, tiene una blonda abajo, las blondas son como los mantelitos estos como de papel... eh, de cada plato. Entonces, cuando se van a ir, les pido que dejen como un testimonio sobre su experiencia ahí. Entonces, en *Estados de Excepción* pues están las blondas, como, digamos, como documento. El documento que además sí justo es, es un proyecto que incorpora la oralidad, pero *in situ*, y como parte del proyecto ¿no? Entonces, eso está ahí, y, por ejemplo, se exhibió en el MAM [Museo de Arte Moderno]. Y yo la verdad es que les mandé las blondas en una bolsa de *Superama*, o de cosas, así como de estas que te dan en el súper. Y me las regresaron todas cucas, acá, en una cajita con papel, este... cada una. Ya, así como de “Ah, que chido, si estaría bueno preservarlas así, pero ps’ son, no sé, un chingo, y no sé cuándo voy a hacer eso”. Entonces, digamos, lo tengo presente, lo tengo presente.

Un ejemplo interesante, digamos, a propósito de todo lo que, ps’ de lo que estás investigando, es la exposición que está ahorita en el Carrillo [Gil], em... porque pues buena parte son la documentación de acciones que produjimos hace 30 años, y la verdad es que, sí estuvo como muy loco. Hubo éstos conversatorios en donde ps’ nos juntamos y era como una especie de... como la reunión de la prepa ¿no? Pero con el arte. Así de, el *Tin Larín* hablando, o sea, Guillermo Santamarina hablando del proyecto aquel que hizo ¿no? Con Andrea Ferreira, y no me acuerdo quien más estaba en ese momento. Em, pero justo tiene que ver con eso, tiene que ver con cómo registramos lo iregistrable ¿no? O sea, como...

Entons' Andrea, por ejemplo, hablaba de sus fotos que hizo para *Torbellino* que es esta, no sé si conoces esta performance en donde se envolvió en una cuerda en 12 puntos de la... o sea, trazó una espiral en el mapa de la Ciudad de México, que se cagaba de la risa. Decía "No mames un espiral, ajá, sí, que ridícula ¿no?". Pero bueno, o sea, hizo una espiral y en esa espiral trazó 12 puntos diferentes. Entonces, a lo largo de 12 horas fue y se envolvió en una cuerda. Pero se envolvió toda ella, o sea, de pies a cabeza, en esa ubicación ¿no? Y las fotos, son unas fotos que, o sea, hay unas muy chidas, pero decían "O sea, sacamos las fotos como pudimos". Y queda esto que es como el documento, el registro de algo que en realidad tampoco es. Un poco el problema que siempre tienes con la performance, la documentación nunca es la performance misma.

JG: Sí, sí. Totalmente.

LW: Y no solo no es, sino que puede ser, em... Soy muy pocha, y hoy como que estoy en inglés, es *misleading* [engañar], ¿no? Que te lleva... o sea, te hace pensar en algo que no es lo que en realidad sucedió, ¿no?

JG: O sea, hay una escritora en los ochentas, Peggy Phelan, que habla sobre que la naturaleza de la performance es la desaparición. Y en el momento en el que violas esa condición, la performance deja de ser performance y se vuelve otra cosa.

LW: Exactamente. Así es... Entonces, lo pienso, pero en realidad no lo pienso tanto. Pienso más en el dispositivo y en el momento y en estar en el momento. Ahorita está raro porque hace un rato que no estoy en el momento de cuerpo presente.

JG: ¿Hace cuánto?, perdón.

LW: Pues, prepandemia. O sea, el último proyecto que yo hice que involucró estar con la gente, haciendo algo con la gente. Fue justo en marzo, una semana antes de que se declarara el confinamiento en México. Ahí.

JG: A partir de esto te quería preguntar sobre tu experiencia ¿Cómo fue co-fundar ExTeresa? Pensando también que, de repente, me han contado que a nadie más le importaba la performance fuera del gremio ¿Cómo fue el proceso, y como fue tu experiencia de dirigirlo?

LW: Pues digamos, la experiencia y el proceso tienen muchas, incluyen muchas telenovelas, la verdad. Por un lado, la parte puntual de cómo fue, pero básicamente, o sea, yo venía llegando de estudiar fuera. Había estado estudiando en Estados Unidos, y había estudiado performance, justo, y me había ido justo a estudiar performance. O sea, justo lo que me llevo a buscar ese lugar, esa escuela que es la *School of the Museum of Fine Arts*, la Escuela del Museo de Arte de Boston, fue que había clases de performance. Y yo venía, pues eso, regresando como con el entusiasmo de, de haber empezado a incursionar en una cierta práctica, y sin saber absolutamente nada de lo que pasaba en México.

Porque, pues recordemos que en ese entonces no había internet y el performance en ese momento no existía. O sea, no existía en ningún registro. Había un movimiento bien importante, y estaban, pues,

digamos, toda la generación que impulsó y realizó performance por primera vez en México. Pero, para enterarte de lo que hacían pues tenías que ir a preguntarles, ¿no? Entonces, digo, pues estaba Melquiades [Herrera], y está Mónica [Mayer], y está Maris [Bustamante], estaba Felipe [Ehrenberg], estaba como toda esta gente. Y bueno, está la telenovela, que la telenovela es que yo conocí a Eloy Tarcisio. Eloy y yo nos, como que nos conectamos, porque en ese momento tanto el como yo pintábamos con sangre, entonces hubo una conexión ahí. Y Eloy hace performance, yo también, y surgió como la idea. Él me contó que tenía un proyecto para hacer ExTeresa, para transformar lo que entonces era el Centro Cultural Santa Teresa en un lugar para el performance.

Digamos, desde el proceso de escribir el proyecto y entregarlo ya empezaron a haber como disputas y como diferencias importantes entre Eloy y yo. Pero bueno, el punto es que eventualmente CONACULTA aceptó. El entonces CONACULTA, ahora Secretaría de Cultura, aceptó el proyecto, nos dieron el espacio, y nada. Nos dieron el espacio así de “Tengan”, y en eso. Cuando recibimos el espacio, había un teléfono, un aparato de teléfono de disco, uno, y como un par de sillas, un par de escritorios ¿no? Es todo lo que había.

Y lo que eso implicó fue como construir todo, digamos, todo el espacio no solo en términos conceptuales sino en términos como muy pragmáticos. Eso, desde donde te vas a sentar a trabajar, y de “Necesitamos más líneas telefónicas”, ¿no?

Em, pero algo que es como bien importante decir es que, o sea, fue un proyecto completamente apoyado por CONACULTA en su momento. Yo no creo que haya sido apoyado porque CONACULTA creía en el performance y en las posibilidades fantásticas del performance de entonces. Era más una cosa como de “Ah, ok, un grupo de artistas que quieren esto, o sea, vamos a darles esto y ya está”, como palomita ¿no? Eh, pero siempre hubo una disposición para que eso sucediera porque, además, más allá de la programación. Por ejemplo, no sé, en la narrativa de esos años, siempre hay una comparación muy rara en donde, y que sucedía desde entonces. En donde ExTeresa era como menos válida porque era institucional, frente a La Panadería, o Temistocles [44] ¿no?, que eran independientes. La gran paradoja es que esos espacios independientes estaban siendo financiados por la mamá, el papá o la persona conocida de alguien, versus ExTeresa, donde teníamos que negociar con toda esa infraestructura, y, este, y lograrlo ¿no? Que, sí supone como dos rutas, pues bien, diferentes, ¿no?

Pues eso, como que siempre hubo la disposición. En ese momento quien dirigía el INBA era Gerardo Estrada, y pues Gerardo siempre estuvo súper abierto a todo. No solo abierto sino, entendía todo. Hubo negociaciones, por ejemplo, que, siempre lo cuento. Este, porque pues nos dieron un presupuesto que, pues era un presupuesto, no quiero decir miserable, pero...sí poquito. Con el que había que hacer magia. Y, o sea, con el área administrativa, pues tuvimos que ir a negociar y decir “Pues si ustedes nos dan cinco pesos, pues nosotras vamos a ir a comprar las cosas a Tepito, y no vamos a pedir factura”, y entons’ cómo le hacemos para comprobar ¿no? Llegamos a un acuerdo en donde, por ejemplo, nos dejaban mandarles fotos, cuando comprábamos las cosas en el centro. Nos dejaban, o sea, hacer la comprobación con fotos de dónde habíamos comprado los veinticinco radios que alguien pidió, ¿no?

Em, pero más allá de eso, que es más la historia de, como de las negociaciones y así, la verdad es que era como bien interesante. Porque justo una de las disputas con Eloy desde el inicio era que, o sea, nos dieron el espacio y él dijo "Ay, vamos a hacer algo nosotrxs ¿no?" y fue así de "No, vamos a hacer algo con la comunidad, ¿no?" Obviamente hay que como involucrar a la comunidad y como traer el trabajo de toda la gente. Entons' siempre fue como para mí un proyecto de muchas personas. O sea, para mí siempre fue como un equipo de solo mujeres quienes estábamos operando ExTeresa, y en un momento de ebullición creativa. O sea, estábamos, había un entusiasmo y una energía que para mí eran como muy alucinantes de lo que estábamos haciendo. Y de generar un espacio para poder producir lo que nosotras mismas estábamos haciendo.

Em, y eso. Fue una locura. Pasaron cualquier cantidad de cosas. Estábamos... o sea, desayunábamos, comíamos y cenábamos ExTeresa. O sea, no había vida afuera de ExTeresa [risas]. Y eso, además fue muy raro porque pues sucedió en un momento también en el que el mundo del arte. Digamos, el mundo del arte establecido estaba mirando hacia afuera. Es el momento en el que México empieza a existir en el mapa del arte contemporáneo a nivel mundial. Entonces, había una serie como de miradas cruzadas entre México y... o sea, el mundo mirando a México y México mirando al mundo de vuelta ¿no?

Y entonces, toda esta gente como estableciendo todas estas conversaciones que tenían que ver con existir en el mapa, mientras nosotras estábamos clavadas en hacer performance, y en hacer que eso fuera posible. Y generar las condiciones para que otras, otros, y otrxs lo pudieran hacer con nosotras en ExTeresa. Entonces, digo, no sé, los festivales de performance eran energía pura. Nos daban portazo a cada rato porque era tanto el público que... o sea, no cabía ya, entonces había portazo.

Y pues digo, ExTeresa está grande ¿no? O sea, ochocientas personas. Sí teníamos público de ochocientas personas por noche ¿no? Entonces sí era como un... pues para mí sí es como un hito. Un momento en la historia de México y del arte, que yo no he visto ni conocido nada similar en ningún otro lugar, y, digo, pasó de todo, de nuevo.

En los festivales, que digamos, en ese momento la forma de presentar, que esa fue una elección... los performances, era pues eso, en grupo, en estos festivales, o [Inteligible] le dan dinero a la gente para que hiciera performance era a través de las convocatorias y de los concursos, ¿no? Es verdad, que de 100 performances 90 eran horribles. O sea, 90% eran horribles, 5% ahí dos tres, y 5% fabulosos. Es decir, sí era pues eso, un momento de experimentación en donde no todo lo que se presentaba era interesante, sino, casi, por definición, todo lo contrario. Pero pues eso, fue un momento fabuloso.

Ahora, lo que hizo al final también que me fuera fue la telenovela. O sea, las disputas y las diferencias con Eloy, que estaba más interesado en la autopromoción que en llevar el proyecto con otras personas.

JG: En esos tiempos, no sé. Lo pienso también porque me lo habían dicho en algún momento: "En los noventas no pienses que la documentación se daba como se da hoy, o sea, era más caro hacer foto, no era tan accesible". Entonces, ¿a qué alcance había documentación de todas estas bienales realmente?

LW: Sí había, porque justo una de las cosas que pasó, y que fueron de las cosas que pasaron porque pasaron, no porque nadie las pensara, ni porque hubiera una articulación consciente de “Vamos a documentar”. Llegaron dos personas que, o sea, que nos pidieron permiso para tomar fotos. Una era Mónica Naranjo y otro era Martín Vargas, y ambxs eran como chiquitxs, ¿no? Y estaban, no sé si estudiando, y no sé si algunx de ellxs llegó como para hacer su servicio social, una onda así. Pero el punto es que se quedaron, y se quedaron como los que documentaban permanentemente todo lo que sucedía en los festivales de performance. Y como no teníamos dinero para pagarles, el acuerdo era que ellxs le vendían las fotos a lxs artistas. O sea, que literal, el intercambio de la venta de la documentación sucedía entre Mónica y Martín, ya sin ExTeresa de por medio. Y que a cambio de eso, en ExTeresa lo que hacíamos era que revelábamos los rollos y las diapos’ y las imprimíamos. O sea, claramente no había conversaciones.

Está la tesis justo de Andrea [Ferreyra], que tiene que ver justo con documentación y justo las ficciones que genera la documentación. Que es como de esa época, igual, em, pero sí hacíamos documentación. Le pedimos por ejemplo a la Unidad de Producciones Audiovisuales del INBA, o de CONACULTA, no me acuerdo, que vinieran a hacer vídeo, ¿no? Entonces, hay unos vídeos que deben de estar en el archivo de ExTeresa, ps’ raros, rarísimos, porque pues también, bajo que lógica haces un vídeo ¿no? Pero pues ahí está.

JG: A nivel de archivo, ¿se contemplaba hacer un archivo cuando se inició?

LW: O sea, cuando se inició no, pero en el camino sí. Empezamos a construir un archivo, el archivo de ExTeresa. Además es bien raro porque el archivo de ExTeresa, como que mucha gente va al archivo de ExTeresa pero no para hablar de ExTeresa, sino para hablar del arte. Es como extraño, es como una especie de recurso, que, bueno, por algún motivo como que no está anclado como al lugar mismo. Pero sí, generamos un archivo, y, digamos, ese archivo se fue convirtiendo cada vez en algo más importante ¿no? También es verdad que el archivo ha sido saqueado una y otra vez.

JG: Y es una cosa que también... Estaba la tesis de Claudio Hernández de licenciatura, que era el restaurador de MUAC, que justo hablaba del archivo de ExTeresa. Y justo, que reconocía como un problema de catalogación, porque había mucho material perdido o fuera de clasificación. Em...

LW: Pero, por ejemplo, hablando de archivo, y del archivo de ExTeresa, una cosa que era como bien problemática que tiene que ver con qué y cómo se registra es... la primera publicación del ExTeresa con respecto a los festivales de performance. Era, literal, lo que tenían en el archivo, transcrito. Entonces, por ejemplo, la semblanza de la gente llegaba hasta el día en el que ps’ habían mandado la semblanza, ¿no? Este... y las fotos. Ps’ si alguien había mandado 5 fotos, pues eran 5 fotos, y si habían mandado 1, pues 1, y si no habían mandado foto, pues no había foto.

Entonces, todo era así, y ese libro, por ejemplo, lo sacaron de circulación, y lo sacaron de circulación porque muchas personas. O sea, bueno, yo, puntualmente, me opuse a él de una manera muy pública. Y después de ahí salió este otro libro que se llama “33,000 o no sé cuantos minutos de performance”, que es eso, pero ya mejor hecho. Pero digamos, tiene que ver con cómo se preserva. Y ese libro, por ejemplo, pues tú lo ves,

y, o sea, visualmente es fantástico, pero te dice muy poco. Porque de inicio si sí vas a hacer un ejercicio de esa naturaleza, para, o sea, tratar de ordenar bajo alguna lógica, la que sea, pues una serie de performances. Por lo menos creo yo, tendría que existir un párrafo de descripción de cada acción ¿no? Cosa que no existe. Según yo, hasta donde me acuerdo no existe, y es solo como la foto, y la semblanza y el título. Entonces creo que ExTeresa es un buen, o sea, un buen caso de estudio para hablar de la documentación y del registro, y de la preservación.

JG: Creo que un problema de la documentación, es que de repente si no la contextualizas, no dice mucho ¿no? O sea, eh, y es algo que incluso yo he llegado a percibir, cuando hay exposiciones de performance y todo se centra en documentación. Aparte de que es muy pesado, eh, no siempre tienes, y digo, es completamente entendible, no siempre tienes como todo el contexto. Y eso lo hace todavía más complicado de terminar de aterrizar. Eh, ¿Qué opinas de que el performance entre en el archivo? Eh... si bueno, es que de repente tengo la impresión de que la performance entra mucho más al archivo que a las colecciones de arte, y que de repente eso termina de desvirtuar el sentido de la documentación. Que la documentación deja de ser percibida como un rastro de la pieza en sí, y se vuelve más material de archivo. Entonces, no sé, me interesa saber qué opinas sobre la presencia de la performance en el archivo.

LW: Yo creo que tal cual, tiene... bueno, empezaría por decir que hay diferentes tipos de documento, y de registro. Que no todo registro, digamos, podría potencialmente ser el material para una colección.

JG: Sí, estoy de acuerdo.

LW: ... por un lado, pero, por otro lado, también creo, y yo, por ejemplo, hablando de cómo se registra y como, no solo cómo se mantiene, sino como se difunde una pieza. Por ejemplo, yo siempre una de las cosas que hacía cuando hacía performance, era que siempre hacía fotos como en estudio, para difundir la pieza. Justamente desde la lógica de la acción, documentar la acción real difícilmente va a producir algo. Entonces hagamos unas fotos en donde estamos conscientes de lo que estamos diciendo con esa imagen, y que no sea la foto como mal tomada, en la esquina, y tal ¿no?

Entonces, digamos, yo generaba como estas imágenes como para difundir la pieza, de entrada. Y, los únicos dos vídeos que tengo de performances, pues son videos que están editados, ¿no? Me acuerdo de esta exposición que organizaron en ExTeresa hace unos años, con los videos sin editar. Creo que eran seis piezas, y era así como de "Chale, mi admiración absoluta y completa para alguien que se quiera echar 10 minutos de cada pieza", o sea, ni siquiera que se eche todo el vídeo completo de cada pieza. O sea, na'mas con que te echaras 10 minutos de cada una, pues ya te habías echado una hora ahí ¿no? Y seguramente en esos 10 minutos ocurren muy pocas cosas, si eran piezas de 1 hora y media ¿no? Entonces yo siempre he estado a favor de editar los videos, y de entender el registro como algo diferente que la obra original ¿no?

En ese sentido sí creo que... o sea, sigue habiendo esta cosa que es como rarísima con el performance. En donde sigue habiendo como esas clases sociales en donde el performance no logra entrar, digamos. O sea, en su momento no logró entrar al arte establecido como sí lo hicieron, por ejemplo, la instalación o el video-

arte, que de inmediato como que se incorporaron. O sea, el performance se tardó muchísimo, digo, tan se tardó que durante muchísimos años no se enseñaba en las universidades, en las escuelas de arte, eh... digamos, todo eso que ya sabemos.

Pero sí creo que una manera de mantener esa lógica, es pensando que la documentación de performance siempre se va al archivo y nunca se va a la colección. Y sí tiene que ver con una mirada jerárquica de las disciplinas ¿no? y de lo que hacen, y de su alcance. Y sí creo que, pues hay el registro de muchas piezas por supuesto que vale la pena que estén en colecciones, y que, además, hay muchas exposiciones fabulosas que tienen que ver con eso, y que el registro, de nuevo, el registro no tiene que ser el vídeo, y el registro puede ser otra cosa.

Algo que te iba a contar, para... Hubo esta exposición que organizamos en un espacio que se llama *The Armory* [Armory Center of the Arts] en Pasadena [California, EUA], que se llama *Below the underground, Más allá del Underground* [...] Pero bueno, fue una exposición que organizó la curadora de *The Armory* que se llama Irene Tsatsos, y nos invitó a varias personas a asesorarla. Y con ella hicimos una cosa que era muy bonita, que, ante la pregunta de cómo incluimos documentación de performance que se realizaron hace más de 20 años. Surgió una cosa que llamamos en ese momento la invitación. Y la invitación era invitar a lxs artistas a que ellxs mismxs, si seguían vivas, vivos, vivxs, produjeran una documentación, o sea, una pieza que documentara esa otra pieza.

O sea, que, por ejemplo, yo lo que planteé fue que; porque fui asesora, pero también fui partícipe del proyecto; para este performance que se llamó *Si ella es México, ¿quién la golpeo?* Lo que hice fue hacer una conversación con Amy Sara Carroll, que es una escritora, y es la primera persona que escribió sobre ese performance. Hice una, como que, transformé parte de la acción en una nueva acción que hice con Amy, con una línea de tiempo de muchas cosas que habían pasado de entonces a ahora, en las relaciones México-Estados Unidos. O sea, digamos, hice una acción, tomaba en cuenta el paso del tiempo, y el cambio por ejemplo en las políticas, para documentar la acción realizada en 1997.

JG: Me llama mucho la atención porque a lo mejor y ya le encuentro un poco más de concordancia con lo que se hace o propone en otras partes. Sí, en otras partes... En general, en la conservación de arte contemporáneo, lo que está proponiendo es que, pues para que las piezas sobrevivan a los nuevos contextos, requieren de actualizaciones. Y requieren que se les hagan las modificaciones pertinentes o necesarias para que las piezas puedan insertarse en nuevos lugares, siendo que a veces ya no hay conexiones. Y como que le encuentro un poco de relación con eso.

Tengo una última pregunta ¿Cómo promotora, o como alguien que ha estado presente en Juntas, en Consejos de museos, y demás ¿Cómo percibes, incluso como artista... cómo percibes la visión de las instituciones sobre la performance, o sobre las prácticas sociales?

LW: O sea, digamos, para mí, el día en el que se empezó a incluir performance en una exposición como cualquier otra disciplina, fue el día en el que realmente el performance se logró como incorporar al arte

como un lenguaje válido. No necesariamente como un lenguaje en el centro de las esferas del arte, pero sí como un lenguaje válido. Eh, yo creo que son dos conversaciones diferentes. Una es el performance, como se entiende, o como se entendía en los noventas, esa es una. Y otra conversación es la conversación sobre la práctica social.

Creo que como se hace, las instituciones están muy interesadas en hacer práctica social. Muchas veces no saben cómo hacerlo, porque justamente, buena parte de quienes hacemos eso nos salimos de los museos, para escapar de las reglas de los museos, y el orden. Digamos, el orden hegemónico de los museos. Entonces, el regreso a los museos ps' es muy complicado, este... por ejemplo; o sea, hablando de registros; la exposición que hice en el MAM sobre *Expuestas: Registros públicos*, pues era justo eso. Era cómo trasladar estas acciones que yo produje, sobre todo en espacios públicos, cómo registrarlas adentro de un museo. Y hay muchas cosas, o sea, hay muchas batallas perdidas. O sea, el saldo fue brutal, porque, por ejemplo, desde cosas tan que en ese momento yo no pude ver, tan evidentes como el título. O sea, desde cosas que aparentemente son una pendejada, como esa, hasta ya como la forma misma.

Te voy a poner ejemplos muy puntuales: O sea, yo... en algún momento se me planteó que por qué no le cambiaba el nombre al proyecto. Y era así como que "Estoy documentando el proyecto, no le puedo cambiar el nombre al proyecto que ya hice, o sea, de qué estamos hablando" ¿no? Entonces, por mantener el nombre, ni siquiera me peleé con el hecho de que en el MAM decidieron que el proyecto se iba a llamar *Lorena Wolffer. Expuestas: Registros públicos*. Y eso en sí mismo es una contradicción, porque, o soy yo, o son "expuestas", en plural, y somos muchas, y son registros públicos.

Entonces, por ejemplo, de ahí, ya había como un problema conceptual en la forma en que se estaba presentando. Una forma de registrar, por ejemplo, que fue *Fe de hechos...* en *Fe de hechos*. O sea cuando lo produje como parte de *Expuestas: Registros públicos*, *Fe de hechos* fue una pieza en la que yo lo que quería hacer era como separarme como de las historias de violencia de las mujeres. Porque en ese momento tenía conversaciones con mujeres semanales, o sea, cada semana iba a un refugio, y era brutal. Sí se convertía en una cosa como muy difícil de cargar, con todas estas cuestiones, estas historias.

Entonces, en el performance lo que yo hacía era que tenía una masa negra. El público entraba, y estaba yo con mi masa, iba haciendo bolitas, por cada historia que tenía presente en ese momento. O sea, no era una cosa como ensayada ni nada, y por cada... la envolvía en un cachito de fieltro y la amarraba y hacía como una especie de paquetito. Entonces la historia era como una manera de separarme de ella.

Y la forma de documentarla en el MAM fue poner ese dispositivo, pero a disposición del público. O sea, el público llegaba y había todas las mañanas una masa negra, y tu podías hacer tu historia y dejarla. En el performance original yo le pedía al público que se llevaran las historias [las bolitas], para que encontraran formas de repararlas o de sanarlas, y que eso dependía de cada quien. O sea, una persona podía decidir que una forma de repararla era tirarla a la basura, alguien más llevarla a una iglesia, ponerle, no sé, un altar, enterrarla en el cerro, lo que fuera.

Y en el MAM, era a la inversa, la gente dejaba sus historias de violencias, digamos, materializadas en estos cachitos de masa, con la promesa de que yo haría algo para repararlas después. Que era justo como invertir, que esa es otra forma de preservar. Y lo que queda es que ahora en el MAM, o sea, en el jardín, pues están todas esas historias que la gente dejó porque yo fui y las enterré en el Jardín del MAM ¿no?

Pero volviendo a la conversación del museo, es muy difícil, o sea, que estas piezas operen en el museo es muy difícil. Porque el museo por sí, desarticula buena parte de las premisas de lo que éstas piezas están haciendo. Entonces, producirlas adentro del museo o que el museo pretenda como documentar o registrarlas, es bien problemático. Tiene que haber procesos de traducción, que van en contra del museo, lo cual lo hace muy difícil.

JG: Aparte, los museos funcionan un poco como mausoleos, porque en el momento en que algo entra aquí, empieza a morir o se muere.

LW: Mhm.

JG: Ok. De verdad de agradezco mucho, mucho, el tiempo para platicar.

[...]

LW: Sale.

FIN DE LA ENTREVISTA.