



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES**

CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA Y ANTROPOLOGÍA

TESIS

PERFORMANCE: ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO

UNA APROXIMACIÓN AUTOETNOGRÁFICA AL ARTE-ACCIÓN EN AGUASCALIENTES

PRESENTA

Arely Stefany Becerra Poblano

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN INVESTIGACIONES SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

TUTORA

Dra. Silvia M. Bénard Calva

COMITÉ TUTORAL

Dra. Eva Marxen

Dr. Fernando Plascencia Martínez

Aguascalientes, junio 2020

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL


Maestra María Zapopan Tejeda Caldera
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTE

Por medio del presente como **TUTOR/ASESOR** designado del estudiante **ARELY STEFANY BECERRA POBLANO** con ID **152528** quien realizó la tesis titulada: **PERFORMANCE: ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO. UNA APROXIMACIÓN AUTOETNOGRÁFICA AL ARTE ACCIÓN EN AGUASCALIENTES**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 19 de junio de 2020


Dra. Silvia Marcela Bérnard Calva
Tutor de tesis

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DD-SEE-FO-07
Actualización: 01
Emisión: 17/05/19



Maestra María Zapopan Tejeda Caldera
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTE

Por medio de la presente como COTUTOR designado de la estudiante ARELY STEFANY BECERRA POBLANO con ID 152528, quien realizó la tesis titulada: PERFORMANCE: ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO. UNA APROXIMACIÓN AUTOETNOGRÁFICA AL ARTE ACCIÓN EN AGUASCALIENTES, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el VOTO APROBATORIO, para que ella pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 24 de junio de 2020

Dr. C. A. Fernando Plascencia Martínez
COTUTOR DE TESIS

c.c.p.- Interesada.
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Asesor al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/Depto. Asesor al Posgrado.

Código: DC-SEE-F0-07
Actualización: 01
Fecha: 05/2016

CARTA DE VOTO APROBATORIO
INDIVIDUAL

Maestra María Zapopan Tejada Caldera
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PRESENTE

Por medio del presente como **TUTOR** designado del estudiante **ARELY STEFANY BECERRA POBLANO** con ID 152528 quien realizó la tesis titulada: **PERFORMANCE: ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO. UNA APROXIMACIÓN AUTOETNOGRÁFICA AL ARTE ACCIÓN EN AGUASCALIENTES**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 19 de junio de 2020



Dra. Eva Marxen
Tutor de tesis

El nombre completo que aparece en el Voto Aprobatorio debe coincidir con el que aparece en el documento empastado. No se puede abreviar, ni omitir nombres

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión de Calidad.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 01
Emisión: 17/05/19



DICTAMEN DE LIBERACION ACADEMICA PARA INICIAR LOS TRAMITES DEL EXAMEN DE GRADO



Fecha de dictaminación dd/mm/aa: 30/06/20

NOMBRE: Arelly Stefany Becerra Poblano **ID** 152528

PROGRAMA: Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas **LGAC (del posgrado):** Estudios sociales, culturales y de comunicación

TIPO DE TRABAJO: () Tesis () Trabajo práctico

TITULO: PERFORMANCE: ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO. UNA APROXIMACIÓN AUTOETNOGRÁFICA AL ARTE-ACCIÓN EN AGUASCALIENTES

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): Generación de conocimiento y propuesta de resolución social de la problemática.

INDICAR SI/NO SEGÚN CORRESPONDA:

Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:

- Sí El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
- Sí La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
- Sí Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
- Sí Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
- Sí Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
- Sí El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
- Sí Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
- Sí Generó transferencia del conocimiento o tecnología
- Sí Cumpe con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)

El egresado cumple con lo siguiente:

- Sí Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
- Sí Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
- Sí Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el tutor
- NA Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario
- Sí Coincide con el título y objetivo registrado
- Sí Tiene congruencia con cuerpos académicos
- Sí Tiene el CVU del Conacyt actualizado
- NA Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)

En caso de Tesis por artículos científicos publicados

- NA Aceptación o Publicación de los artículos según el nivel del programa
- NA El estudiante es el primer autor
- NA El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
- NA En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
- NA Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
- NA La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado Sí No


FIRMAS

Elaboró: 
* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN: Dra. María Eugenia Patiño López

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO: Dr. Alfredo López Ferreira

* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano

Revisó: 
NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO: Dr. Alfredo López Ferreira

Autorizó: 
NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO: Mtra. María Zapopala Tejeda Caldera

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado

En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: ... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.



Emilia Verónica Herrera García <investigacionteatraluv@gmail.co...> jue., 16 abr. 15:58 ☆ ↶ ⋮
para mí ▾

Estimada Arely:

Confirmando recepción de su texto y documentos.

Se turnará al editor para una primera revisión, y si todo está bien, continuaremos con el dictamen de pares ciegos.

Le informaré si requerimos algo en este proceso.

Saludos cordiales

Verónica Herrera



Verónica Herrera

Revista de Investigación Teatral
Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes
Universidad Veracruzana



Agradecimientos

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la beca brindada para realizar la maestría. A la Universidad Autónoma de Aguascalientes, por la formación y el apoyo durante la licenciatura y el posgrado. A la comunidad de la maestría, especialmente a los coordinadores, al cuerpo administrativo y docente, por su apoyo y atención durante el proceso.

A la doctora Silvia Bénard Calva, por su guía constante y paciente, por su confianza y empatía, por escucharme y ampliar mi visión sobre el trabajo de investigación. A mi comité tutorial, a la doctora Eva Marxen, por su confianza y sus importantes consejos para este trabajo, al doctor Fernando Plascencia, por compartir sus conocimientos y por sus valiosos consejos. También agradezco al doctor Antonio Prieto Stambaugh, por sus aportaciones precisas, por el espacio para poder compartir y aprender con la comunidad del CECDA, de la Universidad Veracruzana. A Isis Pérez, por abrir y compartir espacios de diálogo, por su importante labor como organizadora del Festival Internacional de Performance Corpórea.

Este trabajo se nutrió de la participación y conocimientos de agentes del arte en Aguascalientes. Agradezco a Rolando López por su disposición y paciencia, por dialogar sobre aquello que lo (nos) impulsa y apasiona. A Berenice Cortés, por hacerme ver el arte, la investigación y la vida desde nuevos puntos de vista a través de su práctica. A La Agencia, por la crítica constructiva y el cuestionamiento reflexivo sobre el acontecer artístico reciente.

A mis profesores y compañeros de la maestría, de quienes he aprendido mucho. Al dream team y a Vicky, por las buenas pláticas. A los compañeros del taller de autoetnografía, por las reflexiones y sus comentarios, especialmente a Magda y a Estefanía.

A mis padres y herman@s por su apoyo y cariño.

Gracias Trino, por tu compañía y aliento.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Para mamá, Julia Poblano Díaz



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Índice

Introducción..... 8

Capítulo I. Performance, memoria, cuerpo..... 16

Aproximaciones y problemáticas del arte de performance 16

 Las problemáticas en la definición: performance o “una esponja mutante y nómada”..... 17

 Performance artístico 22

 Antecedentes del performance en México..... 25

 Algunas obras performáticas 34

 Archivo- documentación 55

Capítulo II. Espacios de memoria y olvido..... 59

 La memoria y el olvido en Paul Ricoeur..... 59

 Memoria y olvido en Marc Augé 68

 A manera de conclusión: Cuerpo, acción, memoria..... 71

Capítulo III. Proceso metodológico..... 75

 Introducción 75

 Autoetnografía..... 80

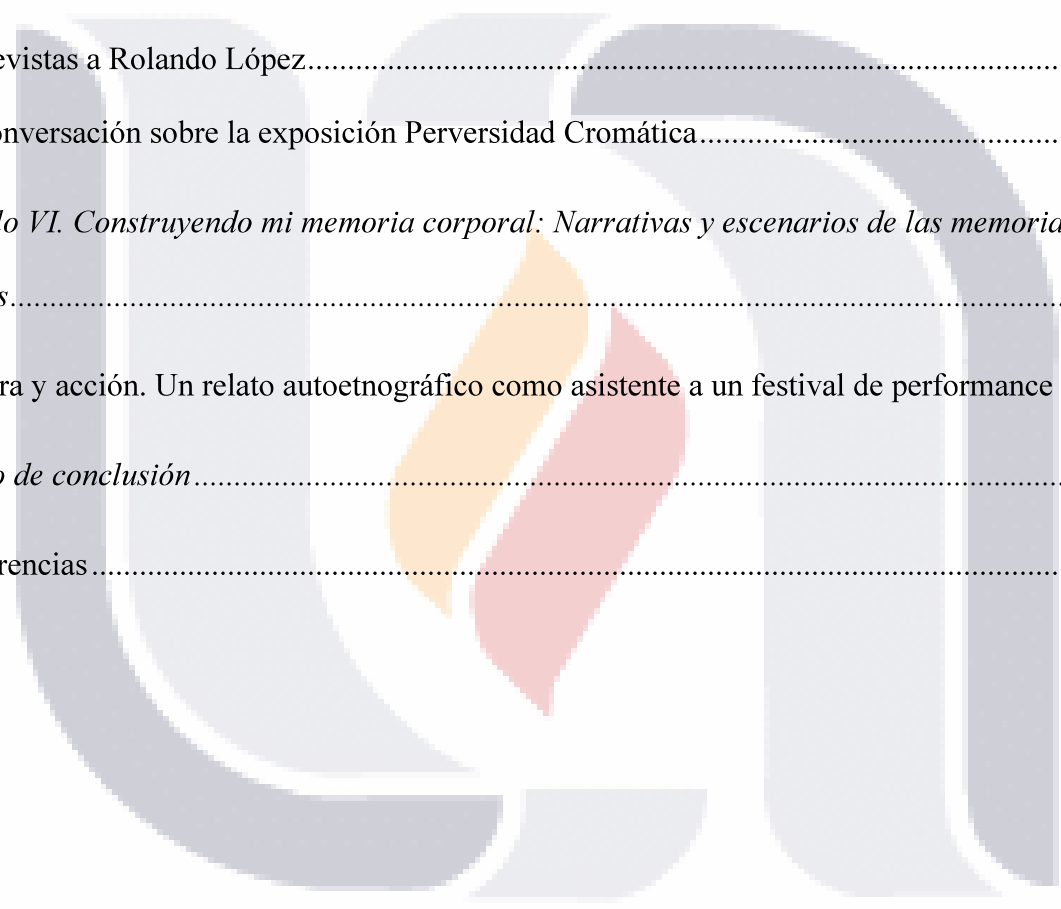
 Estudios de Performance 81

 Sociología de la imagen 82

 Conclusiones 83

Capítulo IV. Acercamiento a las obras de performance en Aguascalientes..... 85

Panorama artístico en Aguascalientes	85
<i>Capítulo V. Análisis de la obra de Rolando López</i>	92
Museo Guggenheim Aguascalientes	96
Rituales de memoria: análisis de las obras.....	98
Conclusiones	109
Entrevistas a Rolando López.....	111
Conversación sobre la exposición Perversidad Cromática.....	115
<i>Capítulo VI. Construyendo mi memoria corporal: Narrativas y escenarios de las memorias y los cuerpos</i>	130
Espera y acción. Un relato autoetnográfico como asistente a un festival de performance	130
<i>A modo de conclusión</i>	141
Referencias.....	146



Índice de figuras/imágenes

Imagen 1. Fotografía de mi bisabuela Julia..... 8

Imagen 2. Ciudad, mujer, ciudad, Pola Weiss, 1978..... 37

Imagen 3. Untitled (Facial Hair Transplant), 1972, Ana Mendieta..... 39

Imagen 4. Patente del taco, 1979, Maris Bustamante..... 41

Imagen 5. Mientras dormíamos (Las muertas de Juárez), Lorena Wolffer, 2002..... 47

Imagen 6. Estado de Emergencia, 2018. Fotografías: Arely Becerra..... 53

Imagen 7. Presentación del performance La justicia tiene cara en el evento Estado de Emergencia, 2018..... 55

Imagen 8. Archivo de Juan Castañeda, 1978..... 88

Imagen 9. Pintura y bicicletas, archivo de Juan Castañeda, 1978..... 89

Imagen 10. Archivo de Juan Castañeda, 1978..... 89

Imagen 11. Acción de Faustino Barba, el buitre, 1982. El “buitre” realizó esta acción en la Ciudad de Aguascalientes, en donde realiza un orificio a un bote de pintura y camina a lo largo de las calles dejando una huella detrás de él..... 91

Imagen 12. Imagen parte del derrumbe de las torres de ASARCO, Archivo del Museo Guggenheim Aguascalientes..... 102

Imagen 13. López Rolando y Camacho Argel. El derrumbe del “Monumento a la deshumanización y la barbarie”, 2014. Archivo del Museo Guggenheim Aguascalientes..... 103

Figure 14. Ramos Pilar, López Rolando, Porfiados, 2014 Archivo del Museo Guggenheim Aguascalientes..... 105

Imagen 15. Fraire Omar, López Rolando, Chapareke hidrocálido, 2014. Archivo del Museo Guggenheim Aguascalientes..... 109

Imagen 16. Cartel de la exposición Perversidad Cromática, 2018..... 116

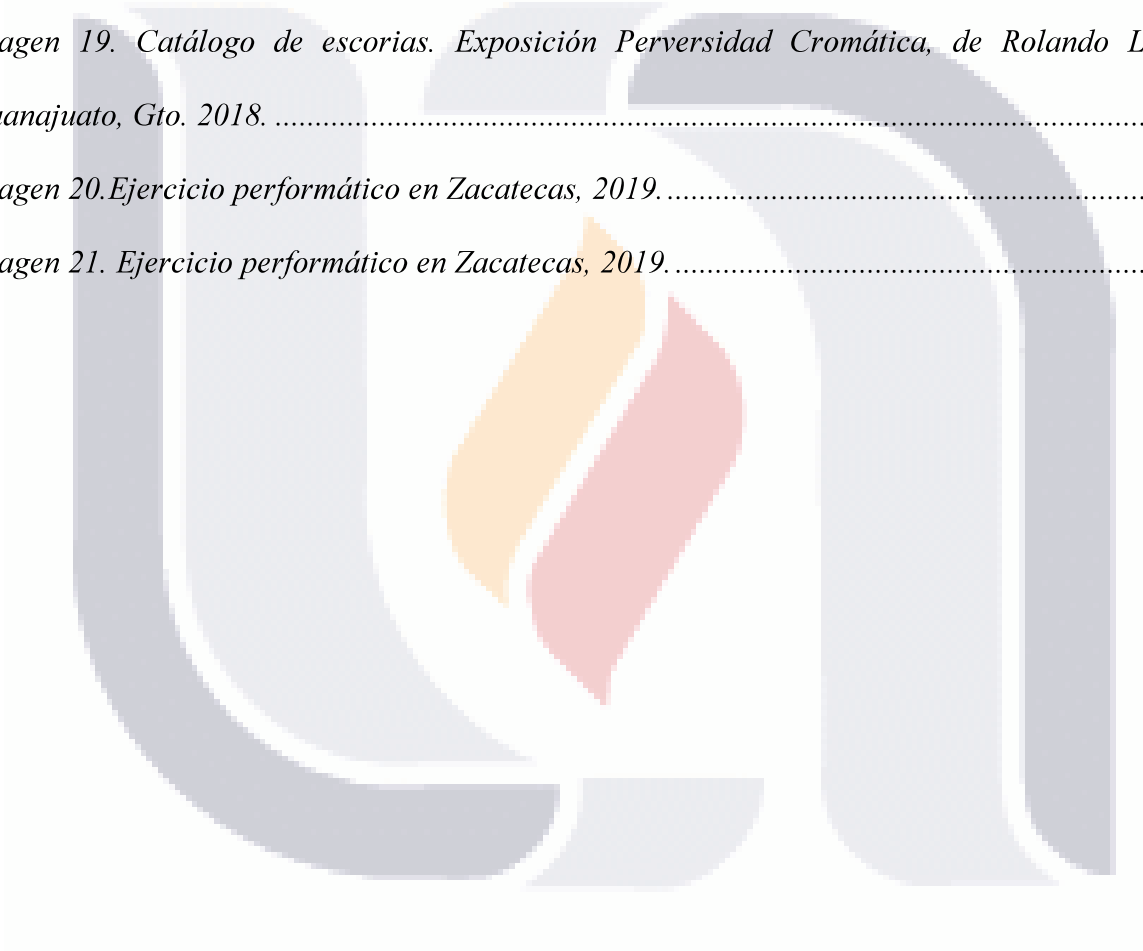
Imagen 17. Después de Robert Smithson desplazamiento de espejos-escorias, Anganguero, Mich, Méx. 2018. Exposición Perversidad Cromática, de Rolando López. 117

Imagen 18. Exposición Perversidad Cromática, de Rolando López. Guanajuato, Gto. 2018.. 120

Imagen 19. Catálogo de escorias. Exposición Perversidad Cromática, de Rolando López. Guanajuato, Gto. 2018. 121

Imagen 20. Ejercicio performático en Zacatecas, 2019..... 139

Imagen 21. Ejercicio performático en Zacatecas, 2019..... 140



Resumen

En esta tesis abordo las relaciones entre el arte de performance, la memoria y el olvido, a partir de diversas metodologías que me permitieron analizar el performance de una manera integral. Para realizar esto comienzo con algunos apartados dedicados a definir y delimitar dichos conceptos. En seguida, presento las características del método autoetnográfico y su aplicación dentro de este trabajo, igualmente relaciono la autoetnografía con la sociología de la imagen y los estudios de performance. Problematizo estos conceptos concentrándome en el caso específico del proyecto artístico Museo Guggenheim Aguascalientes, que se presenta como una serie de obras realizadas por Rolando López en colaboración con otros artistas. En los capítulos siguientes analizo obras performáticas específicas, contextualizando la práctica en Aguascalientes. Por último, ofrezco las conclusiones de esta investigación, donde observo las posibilidades del conocimiento de sí mismo que se pueden desarrollar en el performance y la autoetnografía, así como la posibilidad descolonizar la mirada, la sensación y el conocimiento.

Abstract

In this thesis, I address the relationships between performance art, memory and forgetting, based on various methodologies that allowed me to analyze performance in a comprehensive way. To do so, I start with some of sections dedicated to defining and delimiting these concepts. Next, I present the characteristics of the autoethnographic method and its application within this work, I also relate autoethnography to the sociology of the image and performance studies. I problematize these concepts using a specific case, the Guggenheim Aguascalientes Museum, which is presented as a series of works made by Rolando López in collaboration with other artists. In the following chapters I analyze specific works of performance, contextualizing the practice in Aguascalientes. Finally, I offer the conclusions of this research, where I observe the possibilities of self-knowledge that can be developed in performance and autoethnography, as well as the possibility of decolonizing gaze, sensation, and knowledge.

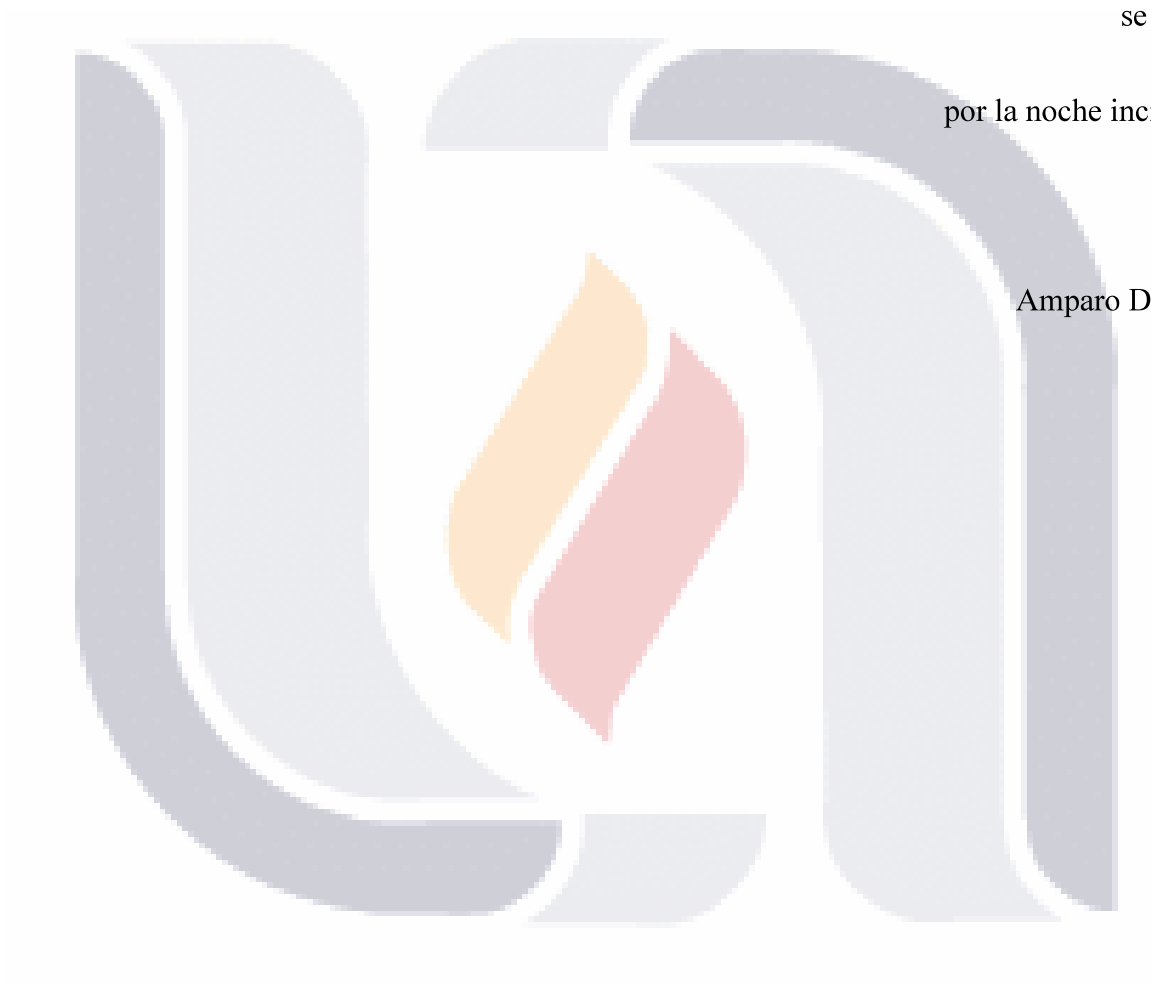
Sólo queda la memoria del tacto

el cuerpo de mi cuerpo

se fugó

por la noche incierta.

Amparo Dávila



Introducción



Imagen 1. Fotografía de mi bisabuela Julia.

Esta es una fotografía de mi bisabuela llamada Julia, igual que mi madre. La fotografía probablemente fue tomada en 1960 en ella puedo ver lo siguiente: Es una mujer de 65 a 70 años aproximadamente y presenta una serie de gestos que yo todavía reconozco en el rostro de mi madre y de mis hermanas. Ella, Julia fue la madre mi abuelita Coco, de esta última heredé los libros y fotografías que aun conservo, hace unos meses durante la realización de esta tesis me dediqué a examinar las otras fotografías de mi familia para realizar una especie de genealogía de los gestos, porque considero que los gestos, así como los archivos y las fotografías se heredan, pasan de una generación a otros a través de la memoria corporal. Ésta no tiene que ser entendida como un concepto abstracto, sino como el conjunto de comportamientos sociales adquiridos en un contexto específico, así como son también interiorizados, y se transmiten de una persona a otra, de un cuerpo a otro.

Yo sé que detrás del gesto de mi bisabuela está un conjunto de personas que se lo heredaron, así como sé que detrás de mis gestos están ellas. Aprendimos la implicación que algunos gestos tienen como la comunicación entre miradas, que emplea códigos de comunicación que solo compartíamos entre nosotras.

En mi experiencia el lenguaje de los gestos es distinto al lenguaje textual, oral o escrito, a lo que me refiero es a que a veces en mi familia había una comunicación más clara a partir de la interpretación de nuestros gestos que de nuestras palabras, así los mensajes estaban más claros en lo escenificado que en lo dicho. Esta investigación parte de la idea de que los cuerpos hablan a otro nivel más allá de la oralidad y que ese hablar puede ser interpretado (con todos los problemas que conlleva cualquier tipo de interpretación). Para pensar en cómo se vuelve posible este *hablar del cuerpo* me parece sumamente adecuado recurrir al análisis del arte de performance.

Durante varios años he tenido la inquietud por el tema del performance. Para graduarme de la licenciatura realicé una tesina sobre la obra de la artista Ana Mendieta. En dicha tesina me enfocaba en tres obras performáticas y para abordarlas utilicé un marco teórico basado en distintas interpretaciones del cuerpo. Por ejemplo, Ileana Diéguez argumenta que podemos pensar el cuerpo como un texto, como un sistema de significados susceptibles de ser leídos. Ella lo aterriza en los rituales de la santería afrocubana, donde el cuerpo funge como espacio de relación entre el oricha (la divinidad) y los humanos (2003, p. 33-45).

La apuesta de este proyecto es la de generar un análisis del arte de performance que tenga dichos conceptos, teorías e ideas como directrices (memoria, olvido y cuerpo). Haciendo esto se pueden ampliar las interpretaciones del performance, ampliar su marco hermenéutico. En este trabajo pretendo reflexionar y ahondar respecto al arte de performance y las narrativas y escenarios en que se desarrollan en el presente, en mi contexto más próximo, desde el objetivo que guía esta investigación: analizar las relaciones, referentes a las experiencias corporales, entre el arte de performance, la memoria y el olvido.

Dada su naturaleza temporal y material, los conceptos de memoria, olvido y cuerpo cobran especial relevancia. La memoria y el olvido están sujetos al tiempo; el performance tiene un principio y un fin y sobrevive en el recuerdo. Las relaciones entre dichos conceptos serán analizadas desde la perspectiva de la autoetnografía. Intento establecer conexiones desde las vivencias y memorias que suscita el arte acción, desde una posición como audiencia o espectadora (ahora iniciada en la práctica). Me aproximaré de manera particular a las obras de Rolando López y trataré de esbozar un panorama artístico de la ciudad de la mano de artistas y académicos.

En la actualidad se puede hablar de un resurgimiento del performance en Aguascalientes, sin embargo, se desarrolla en un panorama que presenta importantes conflictos. Uno de ellos tiene

que ver con la escasa investigación sobre el tema, lo que deviene en una falta de información y reflexión crítica. Este vacío desde la teoría provoca un estado de tensión continuo frente a las dinámicas económicas, políticas y sociales en que se desarrolla el arte contemporáneo mexicano.

Escasas investigaciones se ocupan de estos ejercicios artísticos que van en aumento, y generalmente no se profundiza en las obras, sino que se las abarca de manera general. Por otro lado, una investigación académica que analice las relaciones entre las narrativas de la obra de Rolando López y algunos conceptos clave de los autores retomados, ayudaría a complementar y a consolidar los estudios del arte del performance.

Aunado a lo anterior, es importante decir que en Aguascalientes el performance artístico no es reconocido ni está legitimado en la mayoría de los espacios artísticos y académicos, y se encuentra en una situación marginal respecto a otras manifestaciones artísticas. Aunque existe un incremento de artistas que lo practican de manera marginal, cada vez se van generando más espacios e interés sobre esta expresión artística.¹

Pienso en esto dado que para Julieta González (2018) muchas de las estrategias de las teorías decoloniales, de las epistemologías del sur, o de las filosofías de la liberación: “[...] habían sido anticipadas en las artes plásticas, la arquitectura y el cine, en diversas localidades de América Latina, a partir de comienzos de la década de 1960” (p. 61). Lo que muestra que en el arte se incorporan una serie de postulados teóricos y que puede servir de punto paradigmático para el análisis de una sociedad.

La memoria tanto individual como colectiva tiene diversos soportes, uno de ellos es el cuerpo. A través del performance, el cuerpo se aborda desde enfoques multidisciplinares,

¹ Al término de esta investigación se llevó a cabo el Primer Encuentro Internacional de Performance, el cual es un esfuerzo de los artistas por visibilizar el arte de performance.

resignificando el lugar corporal. Para Andreas Huyseen (2002) las obras artísticas pueden ser consideradas como repositorios de memoria. Mi selección del artista Rolando López se basó en el interés de las temáticas que aborda en sus obras; atiende el problema de la memoria y el olvido, ubica conflictos socioculturales del pasado que se insertan en el presente, pero que escapan de los grandes relatos, crítica los discursos hegemónicos y apuesta por los relatos locales y microhistorias.

Este trabajo se apoya en las reflexiones de autoras y autores de la posmodernidad acerca de la problemática de la memoria y del arte. Desde sus propios campos de estudio generan diálogos, teniendo puntos de encuentro y delineando alternativas para el análisis de temas complejos como lo son memoria y olvido, performance y cuerpo.

Esta propuesta se basa sobre todo en una metodología autoetnográfica –que requiere de procesos de escritura y re-escritura continuos, conlleva reflexividad– pretende dar cuenta de cómo la experiencia personal influye en la investigación.

Esa perspectiva reta las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros, pues la considera como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente. El investigador usa principios de autobiografía y de etnografía para escribir autoetnografía. Por ello, como método, la autoetnografía es a la vez proceso y producto (Ellis, Adams y Bochner, 2019, p.17-18).

La acción de recordar tiene un papel relevante en el proceso de investigación autoetnográfica, donde la experiencia, mi experiencia es desde donde parto. Al acercarme al arte de performance observo que las acciones, los movimientos, los gestos, olores, miradas, seres vivos

como plantas y animales, objetos y lugares, conviven juntos, en un mismo tiempo de discontinuidades de las narrativas que los y me conforman.

Los capítulos

En el primer capítulo me pregunto sobre las problemáticas de los abordajes y concepciones sobre el performance, el archivo y la documentación para indagar sobre las relaciones que se tejen entre éstos, y cómo la narración cruza dichos conceptos. Problematizo el performance en México y realizo una aproximación a este tipo de arte a partir de una selección de obras de diversas artistas. Comienzo diciendo unas palabras al equívoco que existe con la palabra performance, se sabe que éste es un anglicismo y que en su lengua originaria es una palabra que tiene múltiples significados. Por eso es necesario definir y delimitar el sentido en el que utilizaré el término performance, así como su ámbito de aplicación.

En el segundo capítulo me dedico a reflexionar sobre la memoria y el olvido, a partir de las lecturas que Marc Augé y Paul Ricoeur realizan sobre el tema. Llego a la conclusión de que el cuerpo es el sustento y base de la memoria, por lo que el arte de performance ocupará para mí un punto central en la investigación de dichos conceptos, pues es precisamente en el performance en donde se reactualizan ciertos relatos a partir de la corporalidad del artista. De igual manera, encontré que el performance se inserta en una relación de memoria y olvido, pues al ser un acto efímero puede perderse en el tiempo, a la vez que es recuperado y reactivado a partir de su documentación. Esto último lo problematizo a partir de la discusión sobre los abusos de la memoria llevada a cabo por Ricoeur y Augé, en dicha discusión plantearé también los dilemas sobre los monumentos y sobre el papel del archivo.

En el tercer capítulo abordo las metodologías que ayudan a dar cuenta del acercamiento y del análisis del performance: la autoetnografía como un método que me permite la autorreflexión en torno a mis vivencias y lo sociocultural, los estudios de performance, para reflexionar en torno a la memoria y el cuerpo en el performance, la sociología de la imagen como una herramienta que apoya en el análisis del archivo y documentación de las imágenes producidas a partir de las acciones.

En el cuarto capítulo intento acercarme al panorama contemporáneo del arte-acción en Aguascalientes. Para esto realizo una breve recapitulación de la historia del performance en Aguascalientes a partir de algunas obras que considero paradigmáticas. En esta parte encontré que hay muy poca investigación sobre el performance de Aguascalientes.

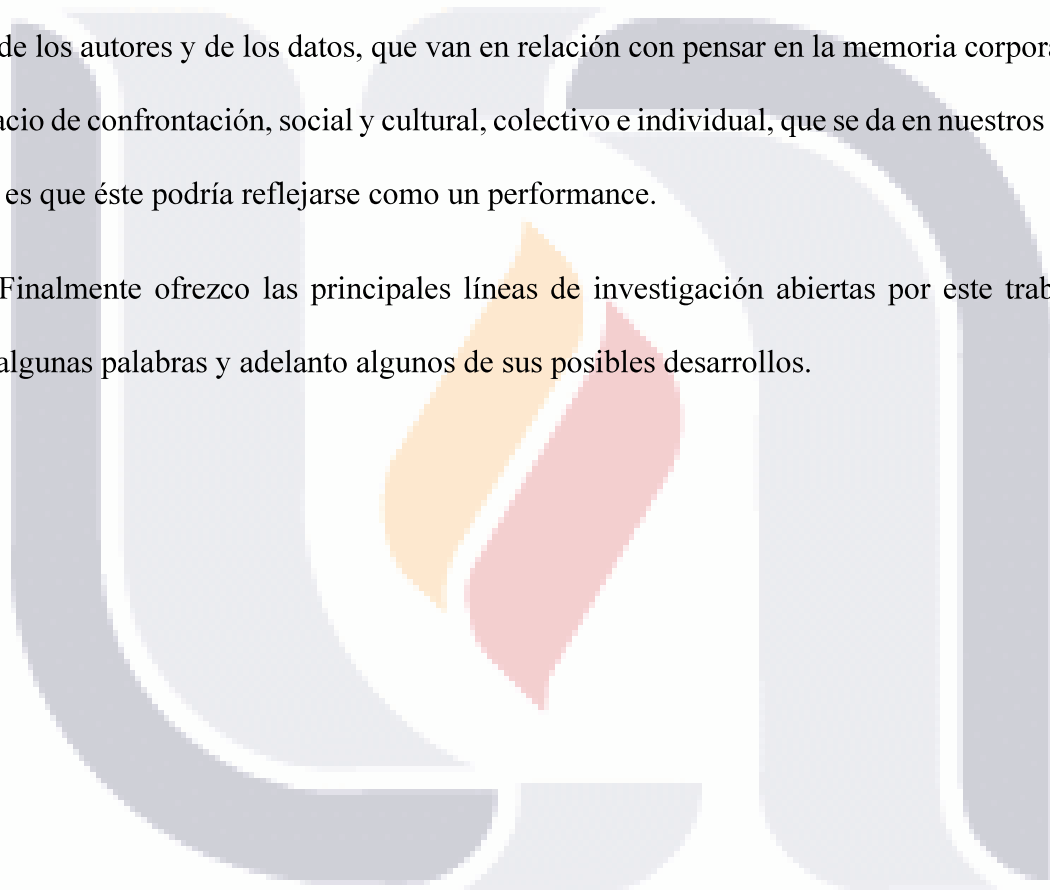
Después, en el quinto capítulo, hablo de las obras que forman parte del proyecto Museo Guggenheim Aguascalientes, en el que Rolando López al lado de otros artistas desarrollan múltiples piezas sobre la relación del espacio en que se desenvuelven y su quehacer artístico. Incluyo una entrevista a Rolando y la conversación sobre la exposición Perversidad Cromática, del mismo proyecto y curada por Edgar Hernández.

En el sexto capítulo, realizo un relato autoetnográfico como asistente a varios talleres de performance en el marco del Festival Internacional de Performance Corpórea, llevado a cabo en Zacatecas. En dichos talleres tuve la oportunidad de acercarme a la realización del performance, conocí a muchos artistas, gestores y teóricos de México. Aprendí a pensar el performance desde otro punto de vista, pues hasta ahora lo había visto como asistente.

En las conclusiones realizaré una recapitulación clara y crítica sobre el relato y la investigación aquí realizada. Como se verá concuerdo con Andrea Giunta al considerar al arte

como un laboratorio de investigación, en este caso mis principales motivos fueron el performance y la memoria. Considero que he podido demostrar que dichos conceptos están atravesados por muchas tensiones sociales que desarrollo a lo largo del trabajo y que se aterrizan sobre todo al cuerpo, como carne, como género y como identidad. Si bien considero que es muy amplio hablar de una definición de memoria corporal y aún más difícil extraer su evidencia en el performance, sí considero que es un punto importante de problematizar. Con esto solamente indico mi línea de lectura de los autores y de los datos, que van en relación con pensar en la memoria corporal como ese espacio de confrontación, social y cultural, colectivo e individual, que se da en nuestros cuerpos y cómo es que éste podría reflejarse como un performance.

Finalmente ofrezco las principales líneas de investigación abiertas por este trabajo, les dedico algunas palabras y adelanto algunos de sus posibles desarrollos.



Capítulo I. Performance, memoria, cuerpo

Aproximaciones y problemáticas del arte de performance

El performance tiene que ver tanto con olvidar
como recordar, desaparecer y reaparecer.

Diana Taylor

En este primer capítulo realizo una revisión y análisis de tres conceptos que serán fundamentales para la investigación, estos son: performance, cuerpo y memoria; para lo cual haré un recorrido por los diversos elementos del arte acción. Primero desde un acercamiento que nos sitúe en sus inicios y antecedentes, y posteriormente abordaré las relaciones con el *cuerpo*, el *archivo*, *repertorio* y la *documentación*.²

Para esto me apoyaré en varios teóricos e investigadores del performance, principalmente Diana Taylor y Antonio Prieto Stambaugh, con quien realicé una estancia de investigación en la

² Tratar en estos momentos el tema del performance me parece un reto. Mis primeros contactos con el arte contemporáneo y con el performance en Aguascalientes fueron principalmente por la comunicación oral y por mi presencia en algunos eventos performáticos. En general en el estado no se ejercita la crítica de arte o textos sobre las exposiciones, obras de los artistas jóvenes y consolidados (como medio de comunicación escrito sobre el arte reciente o actual de la ciudad), también leía algunos libros que encontraba en la biblioteca o artículos por internet. Más que aspirar a una definición fija sobre lo que llamamos arte de performance busco un acercamiento (exploratorio) que permita dar cuenta de un panorama (por esto parcial).

Universidad Veracruzana en la Ciudad de Xalapa. Para mí, Xalapa ha sido una ciudad importante y es también uno de los lugares que ha sido un referente académico.

En el año 2014 realicé un intercambio a la Universidad Veracruzana mientras yo estudiaba la licenciatura, me sorprendió ver la amplia conciencia social que la mayoría de estudiantes y profesores, digo esto porque estuve presente cuando se llevaron a cabo manifestaciones que ocurrían por parte de ciudadanos y estudiantes por su amplia solidarización con los estudiantes de Ayotzinapa.

Más tarde, siguiendo con mi investigación, me encontré con la figura del Dr. Antonio Prieto quien es uno de los académicos más importantes de México que se ha ocupado del performance, sus textos, sus ideas, sus consejos son muy importantes para mí. En el año 2019 volví a Xalapa, esta vez a realizar una estancia de investigación con Antonio Prieto Stambaugh. El contexto de esta ciudad me pareció sumamente interesante. Tuve la oportunidad de hablar con los estudiantes de la Maestría en Artes Escénicas, la mayoría de ellos provenían de ámbitos del teatro y la música, noté que para ellos las referencias teóricas y visuales del performance era algo distintas a las mías que son más cercanas a las artes visuales.

Considero que la aproximación conceptual desde los estudios de performance puede ser más valiosa para este proyecto que una revisión histórica desde la Historia del Arte del performance. A lo largo de los siguientes apartados discutiré esto.

Las problemáticas en la definición: performance o “una esponja mutante y nómada”

En este apartado revisaré diversas concepciones sobre el término performance, los lugares donde es comúnmente utilizado, cómo ha sido definido y redefinido desde sus primeras apariciones. Más

que definir al performance y encasillarlo en una concepción, intento mostrar diversas aproximaciones y los puntos en común.

La palabra *performance* está en constante debate y es una palabra que se utiliza en diversos ámbitos como en el arte, la sociología, la antropología, la mercadotecnia o en los deportes. Diana Taylor desde los Estudios de Performance lo observa como un campo que estudia comportamientos expresivos y prácticas corporales.

Uno de los desafíos al que nos enfrentamos es el de su traducción, en *¿Traducir performance? La representación subvertida* Antonio Prieto Stambaugh (2017) menciona al respecto:

“[...] Esto se debe no sólo a que la palabra performance carece de equivalente exacto en nuestro idioma, sino a que se trata de un fenómeno situado en cuerpos actuantes, afectivos, sexuados, políticos, lo que obliga a ponderar hasta qué punto es posible traducir el cuerpo a la palabra escrita” (p. 31).

Suele traducirse al español como desempeño, actuación, espectáculo, representación, ejecución, entre otros, sin embargo, queda algo de intraducibilidad. Antonio Prieto (2005) propuso la definición sobre performance como “una esponja mutante y nómada”:

Es una *esponja* porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, la ciencia de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y los estudios poscoloniales, entre otros. *Es mutante* gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: parte del latín *per-formare* (realizar) para, con el paso de los siglos, denotar en las lenguas francesas e inglesas desempeño, espectáculo, actuación, ejecución musical o dancística,

representación teatral, arte acción conceptual, etc. Incluso muta de género al realizar un “travestismo” en países como España y Argentina, donde se conoce como *la performance*. Nuestra esponja es también *nómada*, ya que se la ha visto viajar sin necesidad de pasaporte de una disciplina a otra, y también de un país a otro, aunque su desplazamiento transfronterizo no ha estado exento de dificultades al mudar de lengua (p. 56).

En *Los estudios de performance*, Schechner (2012) hace una diferenciación entre algo que es performance o algo que se estudia o se entiende como performance. En la misma línea, Diana Taylor (2011) menciona:

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o de lo que Richard Schechner llama “conducta realizada dos veces” (*twice-behaved behavior*). Performance en un nivel, constituye el objeto de análisis de los estudios de performance. Podemos decir que una danza es un performance o que un ritual o un deporte son un performance (p. 20).

El performance se trata como transmisor de memoria: a través de la acción reiterada (Schechner, 2011) en los performances se juega con la mirada del espectador que recibe la transmisión de conocimiento a través de los gestos corporales, que su vez, guardan memoria y que, al enfrentarse con un público, otorgan sentido de identidad. Con respecto a esto, Diana Taylor (2011) habla del término repertorio: “el repertorio, actúa como memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (p.14). El archivo y su memoria existe mediante textos, imágenes, mapas, cartas, edificios, (y diversos artefactos electrónicos). Archivo

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y repertorio no se contraponen, mantienen una relación compleja y ambos posibilitan diversas maneras de conocer el mundo.

Diana Taylor en el libro *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas* (2015) investiga cómo los cuerpos (como otros textos y otros objetos materiales) transmiten información y memoria que permanecen a través del tiempo. Sobre el término *performance* menciona:

Los diversos usos de la palabra *performance* apuntan a capas de referencialidad complejas y aparentemente contradictorias y, por momentos, mutuamente sostenidas. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa *parfournir*, que significa llevar a cabo por completo. El término emigró del francés al inglés como *performance* en los años 1500, y desde los siglos XVI y XVII ha sido utilizado tanto como hoy en día. Para Turner, que escribió en las décadas de los sesenta y setenta, las *performances* revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus *performances* (Taylor, 2003, locación 386).

También se puede citar la investigación de Tami Spry, en *Body, Paper, Stage. Writing and Performing Autoethnography* (2011), donde menciona que el *performance* es conceptualizado como constitutivo de la realidad sociocultural, como epistémica, lo concibe como un método crítico de corporización (*embodied*) en la escritura. Realiza una autoetnografía performativa como una intersección de la construcción del conocimiento y arte, en una articulación estética del cuerpo performativo.

Spry (2011) menciona que el cuerpo constituye tanto praxis, evidencia y análisis para un autoetnógrafo performativo: “if autoethnography is epistemic, then the evidence of how we know what we know must reside in the aesthetic crafting of critical reflection upon the body as evidence” (p.19) así, coincide también en que el cuerpo puede ser leído y escrito como un texto cultural.

Los términos performativo y performatividad comúnmente están cerca de la palabra que nos atañe, para aproximarnos a estas de manera muy breve, los menciono a continuación:

Performativo:

El lingüista J.L. Austin desarrolló este término en el que se refiere “a situaciones en las que el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella” (...) Por ejemplo, dentro del escenario oficial de un casamiento donde las palabras “sí quiero” conllevan peso legal” (Taylor, p. 23).

Performatividad:

Judith Butler se refiere a performatividad “no como un acto singular y deliberado, sino como la practica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, p. 58).

Butler habla de la diferencia sexual como indisociable de las demarcaciones discursivas, menciona que la categoría de sexo es normativa:

en este sentido, el sexo no solo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir (demarcar, circunscribir, diferenciar) los cuerpos que controla (p. 57).

Reunir varias concepciones sobre el performance me permite observar que plantear una definición fija de este término no es completamente adecuado por su condición mutante. Por esto he preferido manejarla desde distintas perspectivas y no restringirme solamente a una. Ahora bien, hay enfoques que nos sitúan en el terreno de performance artístico, y lo trataré en el siguiente apartado.

Performance artístico

La palabra *performance* es utilizada para designar *acciones* que se llevan a cabo en un momento y lugar determinado, con características efímeras, y transitorio. Abordaré al performance como una serie de manifestaciones artísticas diversas que implican la corporización (que incluyen gestos, movimientos, desplazamientos) que buscan romper límites y se reinventan constantemente. Su dimensión temporal irrumpe en el devenir habitual; parten del aquí y el ahora, de la presencia del performer y de la interacción con el público, así como de las huellas que quedan de la acción, como las fotografías, videos, textos.

Los performers exploran el espacio geográfico y el espacio corporal, evocan esquemas de los valores simbólicos que van desde lo personal y se expanden al plano de lo público. Estas características crean las condiciones de una memoria que se vincula íntimamente con el cuerpo, con las experiencias, con las vivencias, revelando tensiones y constituyendo lugares de memoria en tanto fenómenos que implican al cuerpo.

Desde algunas teorías del arte se sitúa el surgimiento del arte de performance con los movimientos de las vanguardias artísticas, que surgen en contextos de guerra y posguerra, de revoluciones y consolidaciones de nuevos sistemas económicos y políticos. Fueron grupos de

artistas provenientes de diversas disciplinas que cuestionaban los cánones estéticos de su época, y apostaban por formas de creación-producción propias, como las veladas dadaístas, el desdibujamiento de la línea entre la vida y el arte de los surrealistas, así como con el grupo Fluxus quienes realizaban acciones artísticas, que en alguna ocasión realizaron la acción de partir un piano a la mitad y ver eso como música. También se puede mencionar el trabajo de los artistas del *action painting*, los situacionistas, los accionistas vieneses y el grupo Gutai de Japón.

Al surgir de varias prácticas artísticas se les ha relacionado con de la vida cotidiana, alterando la continuidad de la misma al insertarse en un momento determinado. Las prácticas de performance incluyen distintas temáticas, que van desde representaciones que cuestionan lo artístico, lo político, lo social, y a menudo se les ha asociado con las representaciones rituales, pues al utilizar la tierra y el cuerpo como soporte se atiende la idea de la naturaleza, de la tierra como origen, del cuerpo que vive la cuestión del dolor de la creación, en el que se juega de alguna manera con los extremos de la existencia.

Algunos teóricos hablan de su origen desde el campo de la teatralidad (Antonin Artaud) otros desde las artes visuales. Aunque sus fronteras son porosas se desdibujan continuamente, algunos investigadores distinguen las características de ambas. Por ejemplo, para la preparación previa de un performance artístico no se necesita un guion, de un escenario o de un elenco, para que se pueda llevar cabo, sino que se vale de otros elementos expresivos, donde el escenario se inserta en cualquier lugar de la vida cotidiana que el propio artista elige para contextualizar su acción. Richard Schechner (2012) nos orienta para distinguir entre la dinámica del performance y la del teatro:

Uno de los temas y acciones recurrentes en el arte de performance es la construcción de identidad. La pregunta que con frecuencia formula el arte de performance, y que a veces

recibe respuesta, a veces es dejada en suspenso, es: “¿Quién es la persona que realiza estos actos?” esta pregunta es muy diferente de la que hace el teatro: “¿Quién es este personaje que realiza estos actos?” Insistir en que los espectadores ven, no a un personaje, sino a una persona real (incluso si el artista embellece a esa persona) ... le da actualidad al eslogan: “Lo personal es político” (p. 261).

Al respecto el performer Carlos Zerpa (2005) comenta:

El performance no es teatro, el *Performancista* no es un actor ni interpreta a un personaje como lo hace un actor, el accionista es él mismo y continuará siendo él mismo [...]. Puede existir un guion a seguir, pero también se puede improvisar de una manera muy espontánea, puede trabajarse solo pero también en grupo, utiliza un vestuario real y acorde con la acción a presentar, escogiendo tal cual como escoge su ropa día a día, no trabaja con escenografías sino con el espacio arquitectónico o natural, utilizando ambientaciones, ensamblajes, objetos e instalaciones, puede trabajar con gestos, movimientos, música, monólogos, diálogos, cantos, danzas y un largo etcétera... si tiene que vomitar pues vomita de verdad, si tiene que sangrar pues se corta y sangra (jamás utilizará ketchup como sangre) [...] el performance es una manifestación real ... el performance es como la vida misma (p. 46).

Los artistas de performance utilizan su cuerpo como el instrumento para ejecutar la acción, más allá de la representación, al presentarse frente a la mirada de otros, de la cámara incluso, el artista vindica su cuerpo. Guillermo Gómez Peña (2011) menciona sobre el cuerpo: “nuestra principal obra de arte es nuestro propio cuerpo, impregnado de implicaciones semióticas, políticas, cartográficas y mitológicas” (p. 496).

Estas prácticas incluyen distintas temáticas, que van desde representaciones que cuestionan lo artístico, lo político, lo social, y a menudo se les ha asociado con las representaciones rituales, pues al utilizar la tierra y el cuerpo como soporte se atiende la idea de la naturaleza, de la tierra como origen, del cuerpo que vive la cuestión del dolor de la creación, en el que se juega de alguna manera con los extremos de la existencia.

El performance se encuentra entre la memoria y el olvido, tendiendo un puente entre ambos, rescata del olvido microhistorias que dan sentido a la realidad que vivimos, destruye recuerdos que son venenosos, permitiendo el paso de un estado a otro, tendiendo puentes entre discontinuidades.

Antecedentes del performance en México

Los textos de Josefina Alcázar son de gran importancia, pues se ha convertido en un parámetro para el análisis del performance en nuestro país, sobre todo los libros *Performance, un arte del yo. Biografía, cuerpo, identidad*, (2014) y *Arte-acción y performance en los muchos Méxicos*, (2016). La socióloga analiza el performance “como un arte del yo, como un arte que se inserta en el espacio autobiográfico y que se emparenta con diversas formas de búsqueda de identidad y del autoconocimiento, como pueden ser la autobiografía, el autorretrato, el diario, el testimonio, el epistolario y las memorias” (p. 7). Observa que en la actualidad una de las formas de conocimiento de sí mismo se da a través del performance, al tratarse de una expresión artística que invita a la autorreflexión.

Alcázar (2014) analiza las semejanzas y diferencias entre el performance y otras formas autobiográficas como las memorias, los diarios o los testimonios. También menciona como:

En la actualidad hay una expansión del yo, una reconfiguración de la subjetividad contemporánea que va de la mano de la transformación de los espacios público y privado. En el performance lo público y lo privado están entreverados, lo individual y lo social se entrelazan. Los artistas del performance reflexionan sobre el arte, sus significados y sus límites, sobre el artista y su función, y todo ello a partir de la experiencia, de la vivencia. Por medio de una intensa reflexividad fusionan el proceso, el contexto social, la conciencia y la acción. El performance es un espacio que permite la expresión de los sujetos marginados por la modernidad, donde las identidades excluidas y negadas encuentran una zona de libertad para pronunciarse; es un lugar habitado por la pluralidad. (p. 8).

Asimismo, se pueden citar los análisis de Antonio Prieto Stambaugh quien aborda diversos performances en distintos textos. En uno de ellos, analiza el arte de acción de mediados de los noventa de la Ciudad de México tomando como punto de referencia las dimensiones políticas de la sexualidad y el cuerpo femenino. Stambaugh (2011) identifica y analiza la implicación que tiene la memoria y el cuerpo en el performance, para ello tomó el concepto de *hexis corporal* de Pierre Bourdieu, que es “el lugar donde la memoria histórica se materializa mediante un gesto” (p.616). Analiza las obras de Lorena Wolffer y Emma Villanueva, concluyendo que el performance mexicano propone nuevas formas de actuar frente a un poder amenazante para el sujeto.

Antonio Prieto se ha interesado en las intersecciones entre las artes escénicas, lo performativo y la memoria. Él desarrolló el término memorias inquietas:

Las que he denominado “memorias inquietas” (*unsettled memories*), son relatos del universo personal del creador que descolocan o sacan al espectador de su quietud, y a la vez *inquietan* o sacuden la amnesia institucional que se encarga de ocultar ciertos hechos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

que no caben el guión de la historia oficial, o de invisibilizar sujetos sociales inconvenientes al poder dominante, ya sea patriarcal o colonialista (2007, p. 218).

En las décadas de los sesenta y setenta el arte-acción figuraba como una de las expresiones artísticas que cambiaron la manera de percibir al arte, fue un fenómeno que se dio a la par en diversas partes del mundo. En Estados Unidos el performance inició junto al movimiento feminista, en México también ha mantenido una relación con el feminismo, y adoptó ciertas particularidades.

Josefina Alcázar (2005) relata que, en 1962, Alejandro Jodorowsky realizó el primer *Efímero pánico* en México, y en 1963 presentó *Canto al océano*, donde se destrozó un helicóptero y cayó en la alberca que era el escenario. Felipe Erembergh también destaca en sus participaciones, pues en 1967 realizó la anticonferencia *Porque pinto como pinto*, que fue pronunciada desde la punta de una escalera como parte de una exhibición presentada en La Galería de la Ciudad de México. José Luis Cuevas en el mismo año inauguró su *Mural Efímero*, como una crítica al muralismo mexicano (p. 151).

Mónica Mayer en su libro *Rosa Chillante* (2004) comparte experiencias que ha vivido a lo largo de su carrera profesional; reflexiona y analiza el desarrollo del performance en México, el panorama del arte contemporáneo, y sobre todo resalta la relación entre feminismo y arte. Narra como tuvo que enfrentarse a toda clase de prejuicios en su vida cotidiana como en la vida profesional (es también de las primeras artistas en estar a favor de una manera de hacer arte que diluya las fronteras entre la vida y el arte), por el hecho de ser catalogada en el grupo de artistas mujeres. Narra lo siguiente:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Casi en todos los grupos setenteros participaron mujeres artistas, aunque rara vez se las menciona, pero los planteamientos de ninguno de ellos incluían cuestiones de género. Sin embargo, ya había un grupito de nosotras en la ENAP interesadas en reunirnos a discutir estos asuntos. Posiblemente nos motivaba el hecho de que en nuestro trabajo empezaban a surgir planteamientos de género (p.17).

Igualmente relató que a inicios de los setenta se formaron colectivos de artistas, intelectuales y activistas, que luchaban por la libertad de expresión, Mayer declara:

A lo largo de la década de los setentas aparece una nueva generación de artistas influenciada por la lucha de Tlatelolco. Fue primordialmente un movimiento de artistas urbanos para y sobre una ciudad desbordada, que empezaba a enfermarse de individualismo y soledad. Ya se sentía el crecimiento desmedido de chilangolandia y la sobrepoblación, incluso de artistas (Mayer, 2004, p. 11).

Mónica Mayer al cabo de un tiempo, durante su estancia en Estados Unidos entra en contacto con el ámbito del performance. Entonces comienza a circular el término, que en América Latina se utiliza sobretodo para denominar el arte acción. Mayer escribe sobre su experiencia al ir a estudiar una maestría en E. U.:

Le entro de lleno a este tipo de propuesta cuando me voy al Woman's Building en Los Ángeles, California en 1978. Era un momento espectacular en el performance y en el arte feminista. Cuando no íbamos a ver a Allan Kaprow o a Chris Burden, Rachel Rosenthal o Linda Montano venían a platicarnos de su trabajo. Empezaban a publicarse las primeras antologías del performance y ya estaban encarreradas algunas revistas como High Performance. *The Waitresses*, *Mother Art* y *The Feminist Art Workers* eran algunos de los

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

grupos de artistas que estaban trabajando el performance y de maestras tuve espléndidas artistas como Nancy Angelo, Cherrie Gauke y Vanalyn Green. A las artistas feministas nos gustaba mucho el performance porque era un género artístico que no estaba viciado por los cánones estéticos impuestos por la cultura patriarcal y porque aunque uno no lo quisiera, en esta forma artística el género siempre es un tema implícito (p. 24-25).

En el 2014 Mónica Mayer visitó la Universidad Autónoma de Aguascalientes cuando yo estaba estudiando la licenciatura. Ahí fue donde por primera vez me enteré de su trabajo. Recuerdo que iba vestida con un overol de mezclilla y que se dedicó a platicarnos de su trayectoria. Nos contó relatos de su trayectoria, como que en 1978 ingresó al *Feminist Studio Workshop*, al curso de dos años en *The Woman's Building* en Los Ángeles, California.

En Xalapa, en el año 2019 fue cuando yo conocí personalmente a Mónica; ella fue invitada a un Congreso sobre archivo y memoria por parte de la Universidad Veracruzana, y me la presentó Antonio Prieto Stambaugh. En un vestíbulo, en uno de los descansos del coloquio, abordé al Dr. Antonio quien me presentó a Mónica Mayer. Me sentía nerviosa a pesar de que sabía que ella era muy accesible, lo sabía porque me habían platicado eso de ella y por su forma de comportarse frente a los demás. Cuando me presentó a Mónica, enseguida ella misma me presentó a Yuruen Lerma.

Los cuatro (Yuruen, Mónica, Antonio y yo) fuimos a comer a un pequeño restaurante vegetariano que estaba enfrente del lugar donde se estaba llevando a cabo el Coloquio. Yuruen me comentó que ella estaba realizando también un posgrado, un doctorado en estudios feministas y que su metodología incluía la investigación genealógica de su familia a partir de archivos que databan de la segunda guerra mundial. Ella al igual que Mónica, veían la importancia en el rescate de la memoria, por esto considero que pudimos congeniar.

En un texto que se encuentra en el archivo digital de Pinto mi Raya, Yuruen relata que uno de los ejercicios que desarrolló en el doctorado fue el de identificar las experiencias que han tenido con los archivos, narra:

[...] mi relación con el archivo –o los archivos– no sólo es reciente y académica, sino que es un eje transversal de mi historia y, por ende, ES personal, ES familiar y ES político. [...] en un acto casi terapéutico, me di la tarea de recordar cómo este archivo –y su construcción– se había entretejido a lo largo de mi infancia, adolescencia y juventud. Algo que me llamó mucho la atención fue darme cuenta de que esas memorias eran multisensoriales, es decir, era visuales, auditivas, táctiles e, incluso, olfativas. En este sentido, comencé a darle forma a lo que Julia explicó en clase sobre la relación personal que se tiene con los archivos y que ésta se debe senti-pensar desde el afecto ya que la autoafección está conectada con la propia sensibilidad o el hecho mismo de estar viva (Lerma párr. 1-4).

Al pedir la cuenta, Mónica me preguntó como estaba el panorama artístico en Aguascalientes, yo le comenté de la inauguración del Museo Espacio y de manera muy breve de los distintos apoyos que empiezan a existir para las artes visuales, en contraposición con el apoyo al arte de performance, claro con sus excepciones.

Mónica Mayer conoce la ciudad de Aguascalientes, fue invitada como mencione anteriormente en 2014 a la UAA por Rolando López y Berenice Cortés, como parte de una serie de talleres que dio para La Agencia. Ella me comentó que encontró ese proyecto (La Agencia) sumamente adecuado para el contexto de Aguascalientes (más adelante hablaremos de ello)

Retomando el contexto histórico del arte de performance en México me parece importante volver a la idea de proto-performance. En los setentas las acciones que realizaban no eran llamadas performance, sin embargo, eran especies de protoperformances. Hacia fines de la década de los setenta, surgió la llamada Generación de los Grupos.

Maris Bustamante, pionera e investigadora del performance en México, elabora una genealogía de lo que ha denominado “Formas PIAS” (performance, instalaciones y ambientaciones), donde sitúa los antecedentes del arte no objetual en México y observa algunas acciones como proto-performance. Entre estos se encuentran el estridentismo (1922-1927), ¡Grupo Salud y 30-30! (que lanzaron el Primer Manifiesto Treintratrentista para criticar la rancia academia artística) (1928), Los Hartos, Alejandro Jodorowsky (efímero pánico), Conchita Jurado, Felipe Erembergh, Helen Escobedo, así como la denominada generación de los grupos: *Tepito Arte Acá*, *Peyote y la Cía.*, *Grupo Proceso Pentágono*, *Grupo Colectivo*, *Taller de Arte e Ideología*, *No-Grupo*, *Grupo Germinal*, *Polvo de Gallina Negra*, entre otros (Bustamante, 1998).

Algunos de los integrantes de los grupos que se mencionan arriba tienen trayectorias en Aguascalientes. Ellos son: Salvador Gallardo y Manuel M. Ponce, integrantes del grupo de los estridentistas; Gabriel Fernández Ledesma de ¡Salud 30-30!; del grupo Germinal, Yolanda Hernández; y de Peyote y la Cía., Enrique Guzmán.

Durante esas décadas y hasta los ochenta, los artistas mexicanos y extranjeros resididos en el país buscaron romper los límites impuestos en el arte, operaban en grupo como estrategia de supervivencia, centraron su atención en el proceso de producción, en cuestionar el ser del arte, en fusionar el arte con la vida y permanecieron al margen de las instituciones. Durante los últimos veinte años han permanecido en un espacio intersticio entre la institución y los espacios

independientes, y aunque existen festivales y encuentros de performance, su posición como arte marginal o liminal sigue vigente.

Alcázar (2005) resalta que fue una generación que abandonó los museos y que optó por la apropiación de espacios públicos, calles, plazas, campos, y que se formaron grupos interdisciplinarios conformados por escritores, fotógrafos, pintores, escultores, activistas, etc., aparte de los ya mencionados, se formaron grupos como: *SUMA; La Perra Brava; El Colectivo, Mira, Marco; Fotógrafos Independientes; Poesía Visual; Tetraedro; H20/Haltos Olmos; Los pijamas a go go* (p.153).

Uno de los colectivos que para Mónica Mayer (2004) es de los más afortunados es el No-Grupo, así menciona:

Por divertido e incisivo, uno de los colectivos que más me interesó desde el principio fue el No-Grupo, integrado por Rubén Valencia, Melquiades Herrera, Maris Bustamante y Alfredo Núñez. En su grupo, aunque juntos, cada quien trabajaba lo suyo, sin liderazgos, ni jerarquías, pero con propuestas artísticas similares (p. 13).

El trabajo colectivo fue de relevancia para los artistas que realizaban obras fuera de lo convencional. En un taller de arte acción que tomé con Víctor Lerma, nos contó que esta forma de trabajo de operar en grupos como “estrategia de sobrevivencia”, tenía que ver en parte con la represión y criminalización que sufrían los jóvenes; a menudo, durante sus performances tenían que huir de la policía y era más fácil salir de esto si estaban acompañados.

Durante los ochenta esta manera de trabajar en grupo continuó y se formaron colectivos de mujeres influenciadas por los movimientos estudiantil y feminista. Los artistas jóvenes no buscaban exponer sus obras en museos y galerías oficiales, dado que sus obras eran de carácter

experimental o fuera de los parámetros establecidos, por lo que decidieron crear sus propios espacios alternativos, “se establecieron varias galerías y espacios independientes que abrieron sus puertas al performance; la historia de estos espacios forma parte de la historia del arte contemporáneo” (Alcázar 66). Se formaron espacios como la galería Pinto mi Raya de Víctor Lerma y Mónica Mayer, espacios expositivos como La Quiñonera, El Archivero, Salón des Aztecs, La Agencia, de Adolfo Patiño.

Mónica Mayer y Víctor Lerma pioneros del performance en México se han dedicado desde 1991 (entre múltiples trabajos) a recopilar documentos y archivos sobre el acontecer artístico de su contexto, mediante recortes de periódicos, notas, videos, etc., sobre todo del ámbito de la Ciudad de México, con lo que han constituido un archivo muy interesante nombrado Pinto mi Raya.

Considero que muchas de estas prácticas coinciden con una pregunta de Andrea Giunta (2018) presentada en Memorias del Subdesarrollo y que es a propósito de este tipo de expresiones en el contexto de las décadas de los setenta y ochenta:

¿Cómo llamar al ciudadano ordinario a abandonar su posición cómoda y complaciente y, armado de una nueva conciencia, acceder a dejar atrás el individualismo y unirse a la masa, juntarse con la multitud? Esta es la pregunta con la cual muchas obras buscaron responder con una necesidad de eficacia real. Fue un discurso que fusionó el llamado de Sartre para la responsabilidad, la rebelión descolonial de Fanon, el marxismo, maoísmo, trotskismo y otros cientos de agrupamientos que organizaban estrategias para transformar a la sociedad que incluían la lucha armada y los movimientos guerrilleros. Los artistas se cuestionaban insistentemente sobre cómo unificar a las masas, cómo contribuir a que el ciudadano ordinario dejara atrás su individualismo (p. 193).

Esto funciona para ampliar el panorama de la práctica del performance en México y lo que pretendo hacer ahora es describir y comentar algunas obras de performance en nuestro país, y algunas otras también relevantes.

Algunas obras performáticas

En este apartado repaso obras performáticas que considero relevantes para comprender como este tipo de manifestaciones fueron configurándose en el contexto tanto nacional como internacional. Para esto me baso en el comentario de Julieta González (2018) de que:

[...] los artistas movilizaban su compromiso por las causas ideológicas mediante el uso del lenguaje, la información, los medios (como el video, la televisión y la imprenta), así como el lenguaje técnico y la representación provenientes de las ciencias sociales—encuestas, mapas y estadísticas—para construir narrativas que enfatizaban el documento y los registros factuales de la realidad (p. 66).

Así considero que lo que se puede extraer de los análisis de dichas obras artísticas puede ser sumamente relevante para el análisis de los contextos sociales desde donde son producidas.

Pola Weiss

Pola Weiss nació en 1947 en México y se graduó de una licenciatura en comunicación, después trabajó para la televisión realizando videos. Generalmente es referida como la precursora del video arte en México, en *La era de la discrepancia* Olivier Debrouse (2014) habla de ella de la siguiente manera:

Desde mediados de los años setenta realizó diversos trabajos en la televisión pública y privada y creó el sello ar-t-v, como una convicción de que el arte puede tener como soporte la televisión. [...] Mostró su trabajo en diversos foros de México y el extranjero, siempre formulando una cierta relación performática con la cámara. algunos de sus trabajos tienen una cualidad casi psicodélica (*Flor cósmica*) mientras otros tienen un tono más bien documental (*Santa Cruz Tepexpan*). Una de las principales aportaciones fue el concepto de “videodanza”, acciones de baile frente a la cámara. La nota predominante de su obra, ya sea en torno a los orígenes, al cuerpo o a sus sentimientos (*Autovideato*, 1979; *Mi corazón*, 1986). Según la leyenda en 1990 se suicidó ante su cámara de video (p.304).

Algunas de sus obras más reconocidas fueron presentadas en el salón *Nuevas Tendencias* donde Weiss expuso dos video-performances de los cuales Mónica Mayer (2004) recuerda:

El primero era *Ciudad, Mujer, Ciudad*, que atacaba los estereotipos femeninos al darle una voz fuerte, personal e íntima a su personaje, una mujer que bailaba enérgicamente, sin ocultar estrías y otras imperfecciones físicas. Su mujer era real, ubicada en una ciudad violenta y caótica, muy distinta a la imagen ficticia promovida por los medios. El segundo fue *Somos Mujeres*. Cabe destacar que Pola desdibujó diversas fronteras artísticas, porque, aunque es más conocida como videoasta, muchas de sus obras son performances en los que interactúa la artista con su cámara que pasa a ser una extensión de su cuerpo (p. 18).

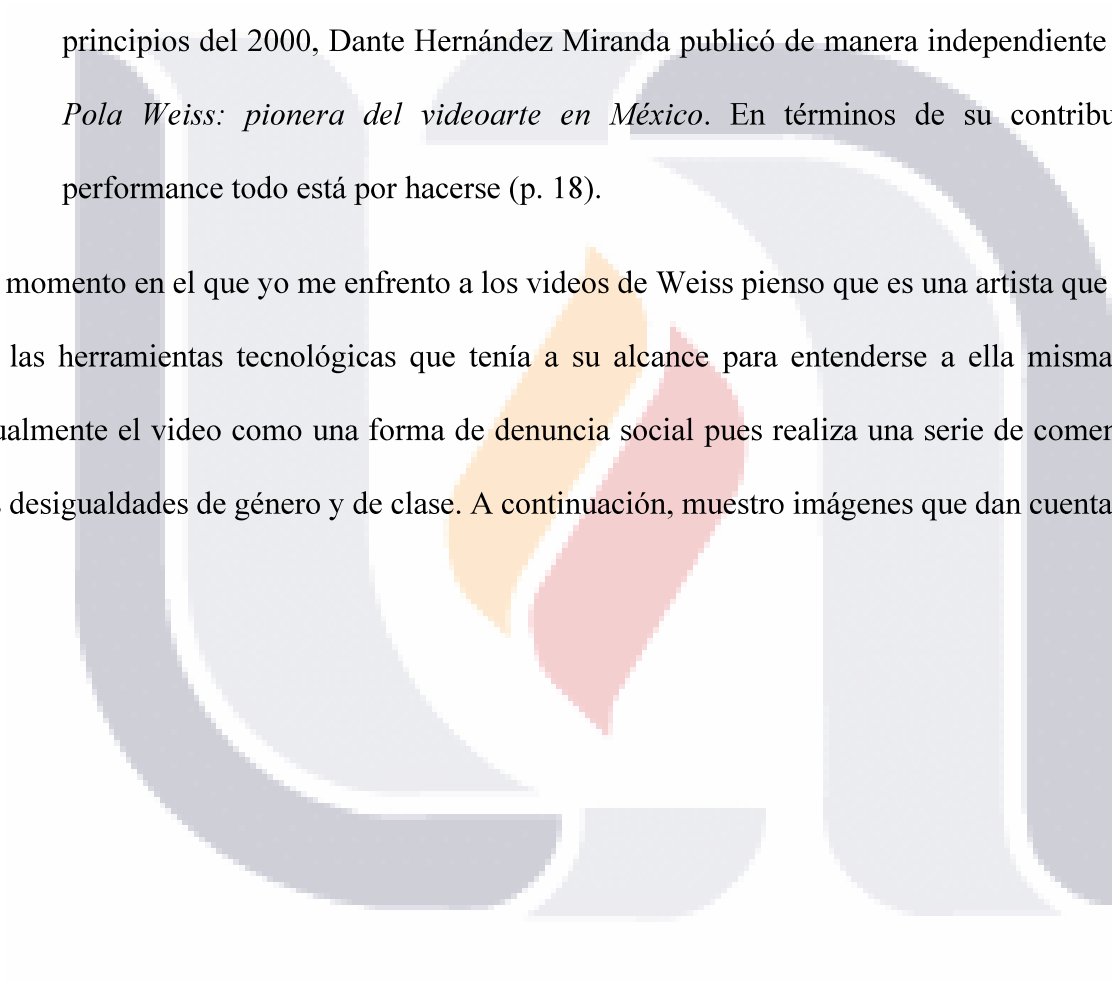
En mi opinión, mediante sus videos, Pola Weiss, presenta de manera personal su relación con la ciudad, la relación entre el cuerpo y la ciudad, en su video *Mujer, Ciudad, Mujer* aparece ella bailando desnuda, en donde se interponen tomas de la ciudad. Ahí parece cómo si ella fuera grande en contraposición a los edificios, ella habla del agua y de la sed, todo tiene un tono psicodélico que yo creo que funciona para explorar el lugar de su propio cuerpo de mujer en relación al

contexto donde habita. A lo largo de todo el video Weiss realiza una serie de posturas que remiten a imágenes religiosas, que cargan de significado la obra.

Pola Weiss se suicidó en 1990 en la Ciudad de México, múltiples rumores y relatos circulan sobre la causa de esto y para lo que su obra se refiere Mónica Mayer comenta:

Varios años después de su suicidio, el trabajo de Pola empieza a ser más estudiado. A principios del 2000, Dante Hernández Miranda publicó de manera independiente su libro *Pola Weiss: pionera del videoarte en México*. En términos de su contribución al performance todo está por hacerse (p. 18).

Al momento en el que yo me enfrento a los videos de Weiss pienso que es una artista que se valió de las herramientas tecnológicas que tenía a su alcance para entenderse a ella misma, utiliza igualmente el video como una forma de denuncia social pues realiza una serie de comentarios a las desigualdades de género y de clase. A continuación, muestro imágenes que dan cuenta de ello.



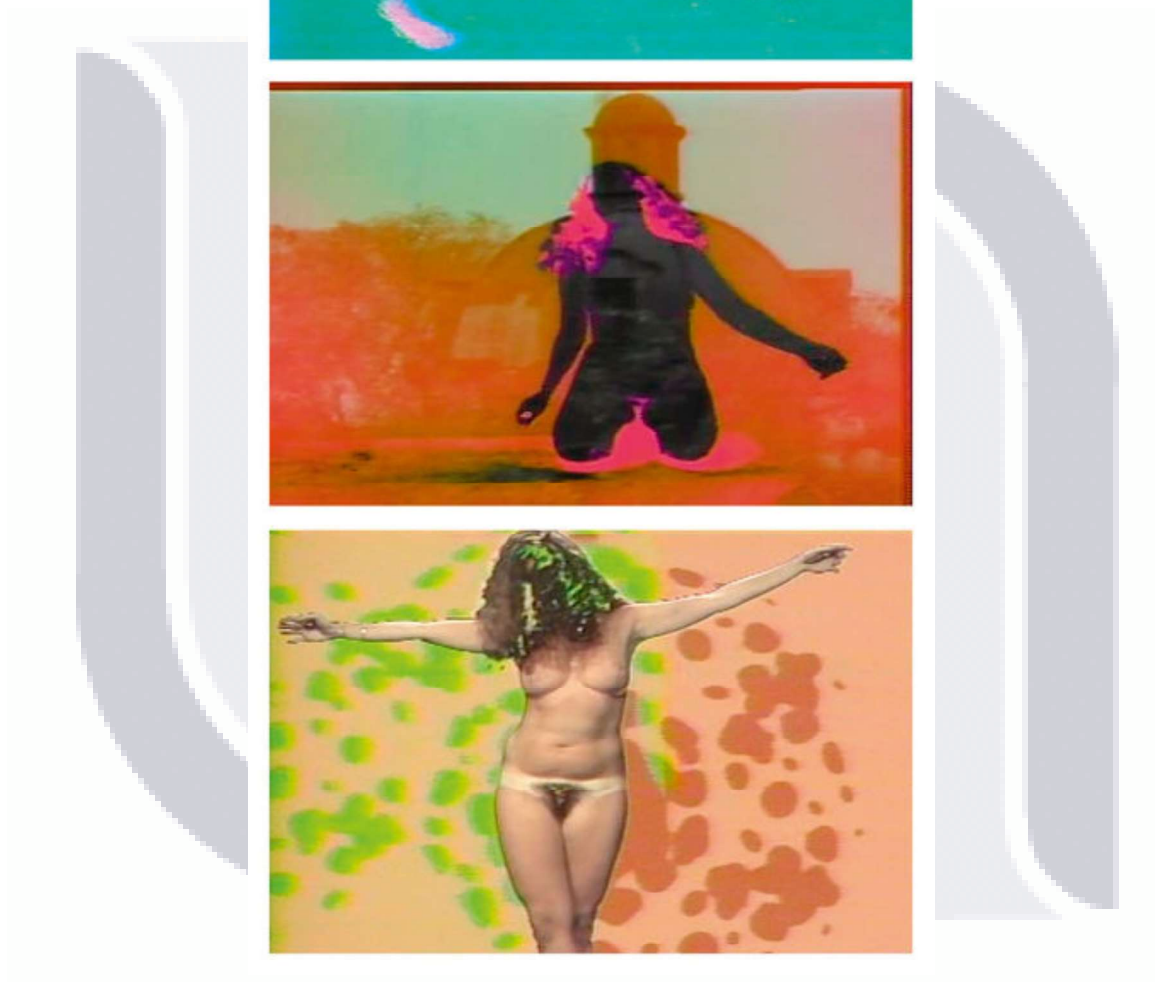


Imagen 2. Ciudad, mujer, ciudad, Pola Weiss, 1978.

Ana Mendieta

Hay muchas similitudes entre la vida y obra de Pola Weiss y la de Ana Mendieta, como por ejemplo el desarrollo del performance ante ya cámara, sus edades y sus trágicos fallecimientos. Me interesa hablar de ella porque ha sido una gran influencia para mí. Ana Mendieta nació en la Habana en 1948 y murió en Nueva York en 1985.

Mendieta desarrolló diversos tipos de trabajos artísticos que abarcan medios tales como el video, el performance, la escultura y el dibujo. En 1975 comenzó con la *Serie Siluetas*, en las cuales exploraba la relación de sus acciones con la forma de su cuerpo, valiéndose de diversos paisajes como el mar, ríos, pantanos, montañas, así como en las calles y galerías de las ciudades de Iowa, Nueva York, Oaxaca y la Ciudad de México. Hasta 1980 realizó obras de esta índole, en las que utilizaba materiales como fuego, pigmentos, barro, cenizas, tela, flores, tierra, agua, velas, ramas y raíces de arboles, para delimitar la silueta de su cuerpo, jugando con las formas cóncavas y convexas.

Para la graduación de su Master in Arts presentó la obra *Facial Hair Trasplant*, en 1972. Su compañero Morty Sklar se cortó su vello facial y Ana se lo fue pegando en la cara justo en los mismos sitios donde él se lo cortaba. En un texto de sus escritos personales, narra que tenía una fascinación por el cabello pues consideraba que es como un elemento muy fuerte que tenemos las personas de identificación, así como con las diversas leyendas que hay sobre él (como la de Sanzón por ejemplo). Según esto, este performance sería un ritual en el que ella adquiriría las características de su amigo al trasplantarse el vello facial. En sus palabras:

Me gusta la idea de transferir el pelo de una persona a otra porque creo que me da la fuerza de esa persona. Después de mirarme en el espejo, la barba se hizo real. No parecía un

disfraz. Se convirtió en parte de mí misma y no era en absoluto extraña a mi apariencia (Mendieta, 1996, p. 179).

Considero que, en este momento, ritual, ella genera una especie de nueva identidad que adquiere gracias a la transferencia del cabello. La obra tiene una clara relación entre el travestismo, y los roles de género. En el ritual si se lleva una transformación de la apariencia (simbólica) se lleva a cabo también una transformación en el mundo real.



Imagen 3. *Untitled (Facial Hair Transplant)*, 1972, Ana Mendieta.

Del performance *Untitled (Facial Hair Transplant)*, ella pretendía sacar una serie de autorretratos y toda su obra tiene este componente, son performances realizados por ella, pero todos están orquestados para la cámara fotográfica o de video. De esta manera se puede comprender que ella es muy consciente del papel que tiene la memoria y el archivo en este tipo de obras y en general su papel para nuestra cultura.

Mendieta murió en 1985 en un contexto que aún hoy no está definido, pues lo que se sabe es que estaba discutiendo muy fuerte con su esposo el artista conceptual norteamericano Carl André. Calló del piso 34 de su departamento en Nueva York y André fue acusado de homicidio, aunque nunca fue encarcelado, en el juicio él argumentó que fue un suicidio.

Maris Bustamante

En 1979 Maris Bustamante realizó la patente del taco, como una acción performática, cuyo registro, archivo y documento fue la propia cedula de registro de patente. Me parece que esta obra es significativa por el manejo del humor, me explico. Pienso primeramente en lo que es una patente: el registro legal de una idea que se le ha ocurrido a una persona y que les impide a otras utilizarla con fines de lucro. La idea misma de poder patentar un elemento cultural compartido por un contexto social desde épocas prehispánicas, como lo es el taco me parece muy irónico. Es como si Maris Bustamante al realizar esta acción estuviera tratando de generar un documento legal para lucrar con un rasgo identitario. Bustamante no comenzó a cobrar derechos de autor a las taquerías de la esquina ni nada por el estilo, sino que justamente lo que ella realiza es una crítica a la idea

misma de patente y a la manera en que se ha dado legitimidad y valor a las ideas en la época del capitalismo.

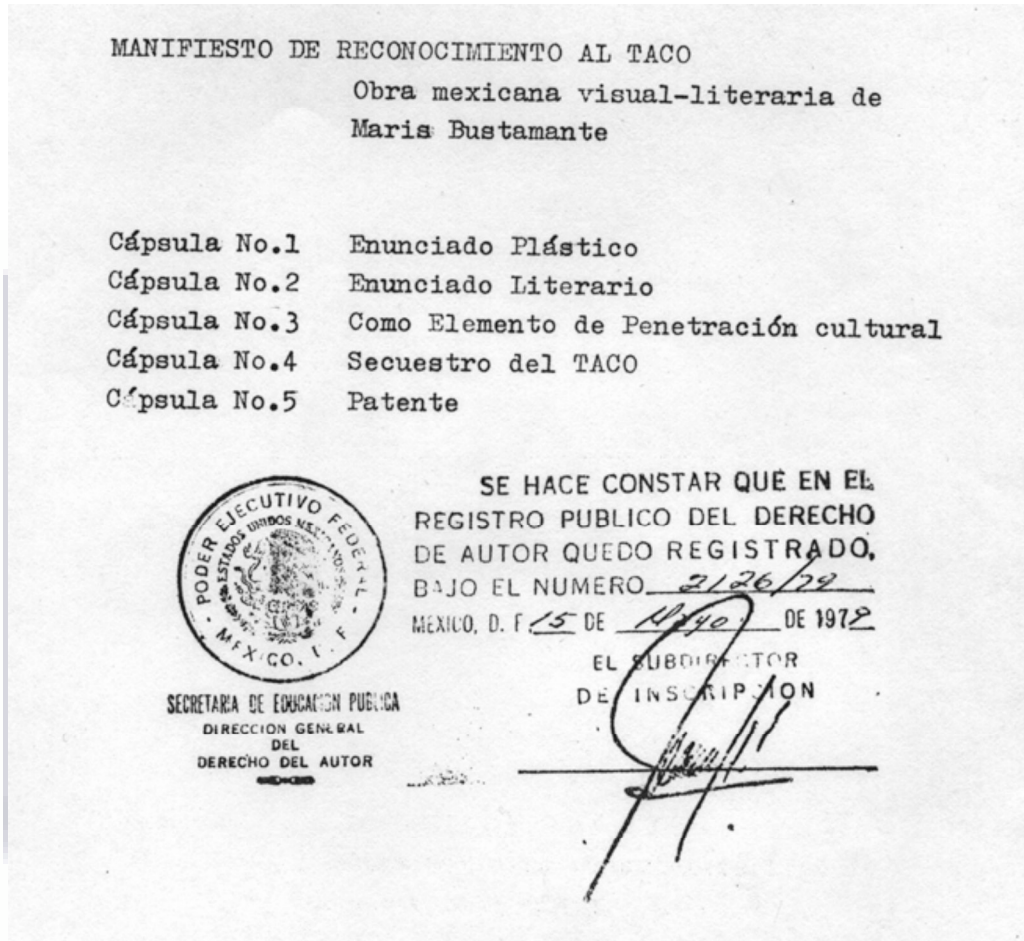


Imagen 4. Patente del taco, 1979, Maris Bustamante.

Polvo de Gallina Negra

En 1983 se formó el grupo Polvo de Gallina Negra, conformado por Maris Bustamante y Mónica Mayer. Desarrollaron diversas obras en las que hacían uso de herramientas como el humor y la ironía.

En su libro, Mónica relata los inicios del grupo:

Ante el evidente interés por trabajar en forma colectiva a Maris Bustamante y a mí nos pareció que el siguiente paso era conformar un grupo de arte feminista. Al plantearle la idea a varias de nuestras colegas, la mayoría huyó. Algunas argumentaron que era una propuesta demasiado radical. Otras temían ser identificadas como feministas o caer en esquemas setenteros. En el grupo quedamos Maris Bustamante, Herminia Dosal y yo. Herminia nos abandonó al poco tiempo por no compartir nuestras ideas artísticas. Maris y yo quedamos como únicas integrantes de Polvo de Gallina Negra, el primer grupo de arte feminista en México (p. 38).

La idea de llamar así al colectivo tenía que ver con las formulas de las pócimas que inventaban para ahuyentar y combatir a violadores. Esas acciones son especies de rituales que hacen un comentario a la tradición de las curanderas, hierberas, brujas, todas ellas mujeres que se apoyan entre sí, generando comunidad entre ellas.

Se trataba de recetas que ellas repartían, a la manera de manifiesto, en la escena pública. La cultura popular se convertía en la estrategia de intervención crítica, instalada bajo el formato de la parodia. Esta les permitía introducir ambigüedad en los códigos que ordenaban el repertorio del feminismo. La ironía y el distanciamiento eran los dispositivos desde los cuales provocaban una toma de conciencia activada por el humor. Con estos recursos, elaboraban repertorios que anticipaban las críticas del posfeminismo. Su intervención más radical consistió en desarmar la figura de la maternidad (Giunta, 2019, p.175).

El proyecto *Madres* esta conformado por diversas acciones que comprenden charlas, exposiciones, performances. Ambas artistas retoman y cuestionan el tema de la maternidad,

reflexionado la relación con sus propias madres, así como explorando el arquetipo de la madre en diversos contextos, llevándolo incluso a televisión nacional.

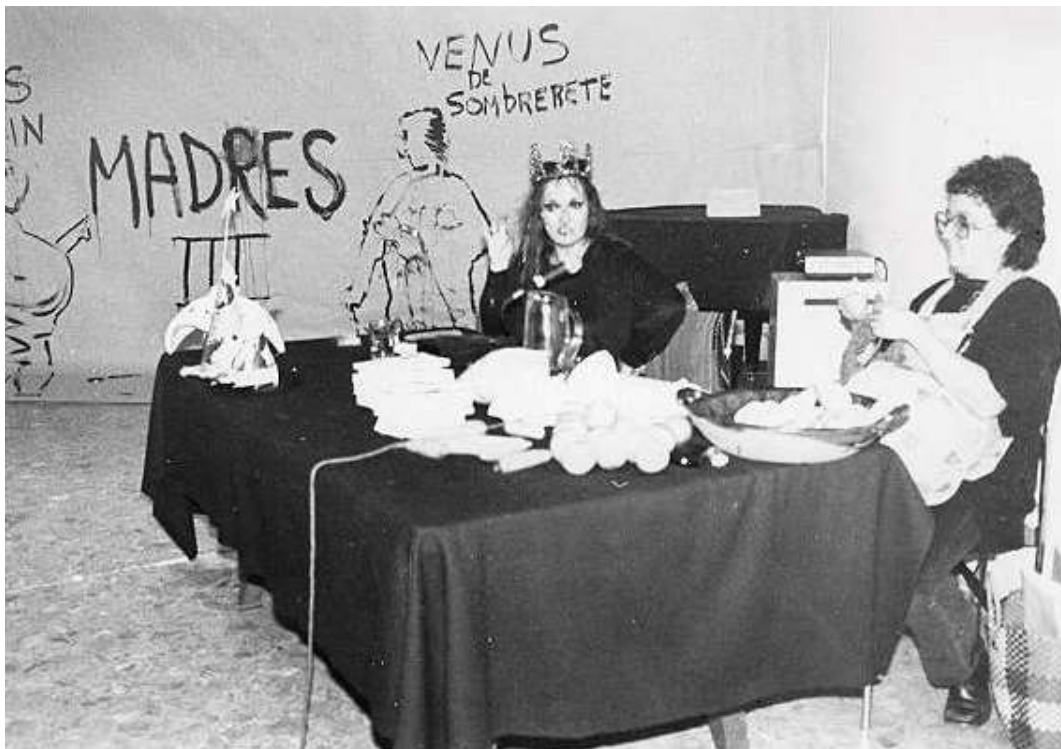


Imagen 5. Proyecto Madres, (Polvo de Gallina Negra) Maris Bustamante y Mónica Mayer.

Elvira Santamaría

Me gustaría tomarme un momento para hablar de Elvira Santamaría. Su presencia en este trabajo me parece importante no solamente por ser una artista destacada en el performance nacional e internacional, sino porque tuve la oportunidad de tomar un taller con ella en donde realicé algunas acciones performáticas. Por lo tanto, considero que hablar de ella abona a la discusión sobre la historia del performance en México y sobre mi propia experiencia a la hora comprender este tipo de acciones. Para Josefina Alcázar “Elvira Santamaría (1967), es una destacada performancera mexicana. En 1991 inició sus presentaciones de performances con la pieza *Trapequista o artista*,

presentada en la escuela Nacional de Pintura, Escultura, y Grabado La Esmeralda, donde estudió” (p.194). Me parece importante que muchas de las personas dedicadas al performance en México tienen una formación de artistas visuales, en ese sentido ocurría lo mismo en los ochenta en la ciudad de México, que, en Aguascalientes en la actualidad, es decir, son los artistas visuales lo que primariamente se acercan al arte de performance.

Alcázar sobre esto cita a Santamaría refiriéndose a su experiencia en la Esmeralda, en donde dice que:

No se impartía ninguna materia relacionada con las formas del arte acción. Ahí el encuentro con el performance fue a través de Eloy Tacizo y Alberto Gutiérrez Chong, quienes estaban interesados en aproximarnos a estas formas que estaban fuera del programa oficial. Esto detonó, no solo para mí, sino para varios de mis compañeros de escuela un gran interés en el performance. Ahí arrancó el movimiento de performance en los noventa en México” (Santamaría citado en Alcázar. p. 194).

Sobre este comentario realizado por Santa María yo puedo encontrar muchas similitudes con mi propia formación, en donde mi interés por el performance fue detonado y desarrollado por agentes externos al mapa curricular de mi licenciatura.

Como mencioné, hasta hace poco tuve oportunidad de tomar talleres de performance de manera práctica, en septiembre de 2019, fui invitada por Isis Pérez al taller de Santamaría. En este taller, *Corpología de la resiliencia* exploramos algunos conceptos claves en el performance, a partir de las acciones. Los conceptos fueron el espacio, el tiempo, la presencia, la voz, cuerpo, contexto, el objeto, y el otro.

En el taller con Santamaría una de las cosas que más llamaron mi atención fueron los momentos de *empatía corporal*, así nombra ella a esos momentos donde mediante los actos corporales se establece una relación entre el performer y la audiencia. Por ejemplo, Elvira nos pidió que realizáramos una serie de ejercicios con objetos que habíamos traído, los objetos fueron intercambiados de manera azarosa y a todos nos tocó algún objeto de otro compañero. En un ejercicio de tres minutos, a un compañero le tocaron unos googles para nadar. Lo que él decidió hacer durante esos tres minutos fue ponerse los googles y aguantar la respiración tanto como pudiera, mientras contaba, segundo a segundo su resistencia. Durante estos lapsos en los que le faltaba la respiración y se agitaba por no poder respirar, yo sentía que aguantaba la respiración junto con él, que me agitaba de la misma manera. Al hablar después con otros compañeros, todos acordamos haber hecho lo mismo, todos aguantábamos la respiración y nos angustiábamos ante la falta de respiración del compañero realizando la acción performática. Elvira nos dijo que esto era justamente la empatía corporal. Ver un cuerpo sufriendo, me hace a mi sentir también la angustia de ese sufrimiento, esta es una estrategia en el arte de performance y que apela a lo más hondo de nosotros, quiero decir, a nuestra parte más animal, pero también a nuestra parte más humana. Finalmente, el cuerpo, o la experiencia corporal es compartida por todos los seres humanos.

Pienso en esto y pienso en la memoria, ¿acaso habrá que escribir una historia del sufrimiento? y ¿de que manera podría ser escrita, sino en el cuerpo mismo? Durante el taller Elvira nos platicó varias experiencias en la realización de sus obras. Una de las que más recuerdo es la obra *Todo a ciegas*, que también está incluida en el libro de Alcázar y que me permito ahora citar:

Paso un espejo frente al rostro de la gente. Hago un agujero a una piedra con un taladro, jugando con el sonido. Me cubro con pieles de cordero. Corro para impactarme con un espejo de dos metros cuadrados; lo atravieso. Me meto bajo una manta de pasto de trigo y

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

voy hacia el espejo roto. Regreso al punto donde estaba originalmente la manta de paso, llevando sobre ésta varios fragmentos del espejo. Envuelvo cada pedazo en papel china de colores y los voy dando al público. Silencio total” (Santamaría, E. en Alcazar, J. p. 196).

Lorena Wolffer y *Estado de Emergencia*

Lorena Wolffer es una artista de la ciudad de México que nació en 1971. Dentro de su obra no solamente se ha dedicado a realizar diversas obras performáticas para ser vistas en contextos artísticos, sino que también ha realizado múltiples acciones que podrían ser clasificadas dentro del activismo. Su práctica se remonta a inicios de los noventa y a generado un gran número de obras en su trayectoria.

Una de las obras que me parece relevante discutir aquí lleva el título *Mientras dormíamos*. En esta obra Lorena Wolffer marcó con plumón diversas zonas en su cuerpo que eran señaladas en una grabación que narraba notas policiacas sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Pienso que con esto Lorena muestra en su cuerpo heridas simbólicas, que revelan aspectos de la violencia hacia las mujeres. Esta obra parte de la idea de que el cuerpo es un territorio político.



Imagen 5. Mientras dormíamos (Las muertas de Juárez), Lorena Wolffer, 2002.

A continuación, relataré un evento organizado por Lorena Wolffer y otras personas y colectivos llamado Estado de Emergencia, llevado a cabo en la Ciudad de México en 2018 y al que tuve oportunidad de asistir.

Estado de Emergencia

Relato de la visita al evento *Estado de emergencia* en la Ciudad de México.

El evento *Estado de emergencia, puntos de dolor y resiliencia en la Ciudad de México*, se llevó a cabo del 10 al 14 de noviembre de ese año. Consistió en talleres, escritorios públicos y proyecciones. El texto que acompaña la información del evento dice lo siguiente:

Es un proyecto coordinado por Lorena Wolffer, en colaboración con María Laura Rosa de Argentina y Jennifer Tiburci de Estados Unidos, para el Centro Nacional de las Artes y

para el Centro de cultura digital en torno a la violenta realidad que vivimos las mujeres *cis* y *trans* de la Ciudad de México y en el resto del país donde nuestras vidas y nuestros cuerpos ya son desechables.

Pensado desde y sobre una cartografía de feminicidios y transfeminicidios en la ciudad (que se extiende sobre dos instancias gubernamentales encargadas de atender y erradicar dichas violencias), *Estado de emergencia* se lleva a cabo en cuatro sitios que buscábamos resignificar como espacios de resiliencia y resistencia política. Cada uno será intervenido por un artista o colectiva y alojará una sala pública en la que dialogaremos sobre lo ocurrido allí para proponer acciones puntuales que transforman nuestra realidad Y garanticen la no repetición.

Desde el reconocimiento y la celebración de nuestras diferencias, juntxs buscamos desmontar las violencias todas –tanto al interior de nuestras instituciones, comunidades, movimientos, familias, escuelas e Iglesias Como dentro de nosotros mismxs–, a la vez que señalamos la impunidad la corrupción las inacciones y los silencios. Todxs tenemos derecho a una vida digna de ser vivida ayer hoy y mañana ni una menos ¡vivas nos queremos” (Texto obtenido del folleto informativo)

Llegué el domingo 11 de noviembre a las seis de la mañana a la Ciudad de México. Acompañada de mi pareja, nos dirigimos a desayunar y después al sitio O1 de Encuentro. Este día la primera acción de la cartografía fue en la sala pública del Puente de Alvarado, en memoria de Alessa y Paola. Ahí participaron Kenia Cuevas, Jessica Marjane, Alexandra de Ruiz, y como moderadora Lorena Wolffer. También habría proyecto performático llamado anti cumpleaños Lía García Y Natalia Lane.

Revisando las notas que hice sobre el evento, me encuentro con la siguiente descripción, donde menciono cómo se encontraba dispuesto el espacio, leo:

Llegamos media hora antes del evento porque no teníamos mucha idea de donde era, pero resultó estar más cerca de lo que pensábamos, y apenas se estaban instalando. Lorena platicaba con algunas personas. Llegó después una mujer trans quién fue la primera en saludarnos, luego nos acercamos, y me presenté con Lorena, me sentía emocionada de poder conocerla en persona finalmente, también por poder estar en el evento; sentía como que ella me imponía cierto respeto. Sin embargo, no sentí mucha atención de su parte. (Quizás porque iba acompañada de mi pareja hetero. Recuerdo también que nos besamos en algún momento en el transcurso del evento y eso me hizo sentir incomoda después, observada y extraña dentro de ese contexto). Esto me hizo pensar que esa sensación la pueden sentir las personas de la diversidad sexual al mostrar su afecto en público en un contexto heteronormativo.

El sitio consistía en una carpa pequeña donde había unos pocos sillones y una mesa con galletas y fruta, montaron tres banderas grandes, un grande de los colores de la bandera gay, dos más de tonos pastel azul y rosa, de la bandera trans. Las personas que acompañaban el evento (entre 8 y 10), figuraban en su mayoría jóvenes. Observé que se acercaban a ofrecerle folletos principalmente a mujeres mayores.

En lo que comenzaba el evento, nos sentamos en la parte de atrás para encontrar una sombra. Primero Kenya habla de su experiencia en el caso de Paola, habla de cómo la conoció, la

situación de su muerte y lo que pasó después. Menciona que recuerda esas situaciones como algo nublado, algo extraño, que está cansada de la violencia, sigue luchando por este caso.

Lorena dice que la idea es que todos charlen, que se presenten, que digan su nombre. Pregunta qué hacemos.

Una mujer habla de su experiencia cuando asesinaron a una de sus amigas violentamente (cuando ella tenía 13). Vio su foto en la portada de un periódico amarillista. Cansada, dice que es tiempo de decir basta, menciona que somos sobrevivientes de estas violencias. Menciona que estamos en Estado de Emergencia. Es un problema en todo el mundo, y es por eso que estamos hoy aquí. Menciona que es un espacio seguro (hablan de todes, todos, todas).

Otra mujer habla, se le quiebra la voz, habla de que la justicia no existe, sobre la violencia a las mujeres y les agradece a las mujeres transgénero y pide un minuto de silencio.

Kenya menciona que puede usar su voz, lo que otras compañeras no pueden usar. Habla de romper una barrera y compartir (reparte comida), dice que así se hace en nuestras casas, en nuestras familias. Menciona que somos parte de una transición y habla de Alessa Flores. Se escucha una grabación una voz que narra la impunidad que vive en el día a día se pregunta por las garantías que otorga el estado, se pregunta si algún día será ella el cuerpo que sus amigas fueran a reconocer. (Se le quiebra la voz al narrar todas las agresiones que encontró en el cuerpo de su amiga) uñas quebradas (luchó por su vida) heridas vivas, su cabello, su cuello (fue estrangulada).

Después habla de cómo la sociedad las discrimina, menciona cómo históricamente se les ha condicionado, como han sido borradas de la historia, sus cuerpos lastimados. Cita a Alessa: “A una puta, sólo la recuerda otra puta”. Menciona la mirada sobre la mujer trans, su voz se vuelve más calma y lanza la pregunta –¿quién se atreve amar, a vincularse con una mujer trans? tienen

historias vivas, historias dolorosas—. Menciona que celebra a sus hermanas, estar ahí como un acto de lucha y resistencia.

Todxs aplaudimos.

Una mujer trans dice que tiene una organización llamada *La casa de las Muñecas*, donde trabajan en el protocolo de actuación en caso de violencia hacia a la comunidad LGBTI. Comparte que trabaja con personas en situaciones vulnerables (situación de calle, drogas, etc.), y menciona que somos indiferentes ante ellos.

Lorena dice: –uno de los temas de los que hablábamos era eso, de cómo tejer redes dentro de las comunidades, para que las comunidades no se violenten. El propósito de la sala es salir con al menos algunas recomendaciones puntuales de qué hacer, ¿qué proponen ustedes para contravenir? en estos espacios siempre hablamos de que nos suceda esto, que no nos violentemos unas a otras, qué proponen para hacerlo—.

Martha menciona que el rango de vida de las personas trans es de 35 años. Relata que es privilegiada, pero que tiene miedo de salir a la calle, dice que es importante sensibilizar a la sociedad civil. Recomienda a las chicas que vengan a la CDMX para su transición, porque aquí existen más redes de apoyo. Menciona que le da gusto que se hagan este tipo de actividades y agradece también a la sociedad civil.

Una mujer habla de la violencia interna, narra su historia de la violencia que vivió dentro del trabajo sexual, menciona que las mismas mujeres ejercen la violencia, dice que es un círculo vicioso. Habla de que no es tan fácil poner una empresa propia, se necesita dinero, contactos, y expresa que no toda la mujer tiene esas redes de apoyo, como las que han ido construyendo ellas. Recuerda cuando estuvo 10 años presa en Santa Marta Acatlca, cuenta que allí vivió otro tipo de

violencia hacia las personas portadoras de VIH, habla que las trataban como conejillos de indias, dice que hizo una denuncia a la Secretaría de Salud. Comparte que tiene 24 años siendo portadora de VIH. Menciona que mataban a las personas con VIH, no todos trans, no todos gays. Menciona que están comprometidas y que no queda nada más en las palabras, habla que da servicios para que puedan salir adelante.

Alguien más menciona el encasillamiento de los trabajos, labores domésticas, trabajo sexual, show travesti, estilismo, habla de que son pocas las que se encuentran estudiando en universidades. Dice que ellas pueden desempeñar cualquier tipo de trabajo.

Hablan sobre sus testimonios, experiencias y recuerdos sobre los transfemicidios y feminicidio de Paola, Alessa y Lesvy.

Performance anti-cumpleaños

Dentro una pequeña carpa en la vía pública, Natalia habla con el micrófono, una chica está sentada al fondo de lado izquierdo. Llama la atención un pastel con los colores de la bandera trans. Frente al micrófono se encuentra un recipiente de plástico transparente que contiene perlas de fantasía, y un pizarrón con imágenes del movimiento trans. Después de unos minutos Lía se sienta en una silla al frente de lado derecho (se ve agitada).

Natalia habla del performance *Anticumpleaños* como propuesta política para celebrar a las personas que ya no están con ellas, como un ritual de celebración y denuncia frente a sus compañeras y frente a las personas cis género, para un proceso concientización y sensibilización, para construir otras narrativas, no solo las del dolor. Da un discurso corto y presenta a una chica de Tegucigalpa, Honduras, ella es una chica trans trabajadora sexual. Ella habla de su experiencia

al llegar a la Ciudad de México, habló que emigró de su país por la discriminación que vivía en su país natal (se muestra tímida). Posteriormente, Natalia le hace una serie de preguntas.

Después Lía entra a la acción y pide a las personas trans y de la comunidad que se acerquen a ella, y que a las personas cis genero, y la prensa se queden en la parte posterior. Pide que hagan un círculo, recita unos versos y posteriormente grita a todo pulmón: ¡estamos vivas!, ¡aquí está la resistencia trans! ¡después trae unas letras de cartón que dicen: ¡estamos vivas!



Imagen 6. Estado de Emergencia, 2018. Fotografías: Arely Becerra.

Lía habla de la calle y su memoria, que será testiga de su vida, de su vida en la calle. (Aplausos). Alza el recipiente con las perlas y grita: ¡Cuando a los moluscos les quitan sus perlas, les están quitando el dolor, las perlas son productos de dolor! ¡No despojen a las vidas del dolor, son cicatrices! Posteriormente deja caer en la cabeza de las personas algunas perlas.

Después grita hacia fuera (la avenida) el nombre de mujeres, pero comienza con Alessa, que no fueron asesinadas, que si llegaron a sus casas, después propone que quien quiera diga el nombre de alguien, se escucha ¡...esta viva! ¡...esta vivo!.

Finalmente, Lía guía a la gente hacia el pastel, insiste en que se acerquen. Entre Lía y Natalia cargan el pastel y lo acercan hacia las mujeres trans para que soplen las velas. Finalmente hay repartición del pastel. Entre ambas lo reparten, nos esperamos unos minutos y posteriormente nos retiramos en busca de bebidas pues pasamos varias horas bajo el sol.

Martes 13 de noviembre.

Punto 3: Suprema Corte de Justicia de la Nación

Proyecto: La justicia tiene cara.

En esta charla se habló sobre cómo la violencia es ejercida, incluso en el plano de lo simbólico. Argumentan que es importante hablar de la violencia de manera pública. Se cuestionan sobre lo que es un feminicidio. En la conversación se tocó el tema de las prácticas artísticas y como estas posibilitan alianzas y tienen la posibilidad de generar contradiscursos. Algunas mujeres mencionan que es potente: como un puente, redención y respuesta al sistema del arte viciado. Se presentó el proyecto Invasorix, que son un grupo que se dedica a la realización de canciones, videoclips y publicaciones como una forma de protesta cuir-feminista.



Imagen 7. Presentación del performance La justicia tiene cara en el evento Estado de Emergencia, 2018.

Archivo- documentación

Los archivos y documentos son partes importantes como conformadores de la memoria colectiva, funcionan, así como transmisores de conocimiento. Ha sido una práctica privilegiada en Occidente, que ha tendido a desestimar otras fuentes y soportes de memoria. La pregunta que introduce Diana Taylor (2013) es interesante para esta indagación, formula: ¿Cómo transmiten la memoria y la identidad cultural los comportamientos expresivos (performance)? Para Taylor hay diferentes sistemas de transmisión de conocimiento, distingue entre repertorio y archivo. El primero se relaciona con la “cognición corporalizada”, mientras que el archivo se relaciona con aquello que perdura en forma de documentos, imágenes, mapas, cartas, películas, etc., Más allá de una oposición entre estos conceptos, los plantea “como sistemas interrelacionados y colindantes que

participan continuamente en la creación, almacenamiento y transmisión de conocimiento” (Taylor, 2013).

El concepto de documento con el tiempo se ha ampliado hasta incluir artefactos, monumentos y ciudades (pensemos en la labor de instituciones como la Unesco), hasta tal punto que ahora existe una enorme brecha entre el espacio neuronal de la memoria y su ubicación social. [...] Con Foucault se puso en entre dicho la neutralidad del archivo y la idea de que era una herramienta para preservar lo contingente, los rastros de la memoria colectiva (Guash, 2016, p. 340).

La documentación de las prácticas performáticas a través de fotografías y videos es de gran relevancia, pues forman materiales de archivo que conforman parte de la memoria y de la historia. El performance en tanto arte efímero, se beneficia del archivo, pues este último se muestra a manera de testimonio: gracias a la documentación es posible acercarse a nuevas aproximaciones e interpretaciones del acto del performance.

Las prácticas contemporáneas basadas en la investigación, como los archivos, contemplan formas más personales de explicar la historia que van más allá de ofrecer una presentación objetiva de esta en cuanto hecho, testimonio, o documento. Lejos de exponer las verdades absolutas que sustenta la historiografía oficial, se tejen historias imaginadas, antropologías creativas que, en pleno cuestionamiento de los conceptos de representación, autoría y subjetividad, despliegan distintas estrategias en el marco de una deconstrucción de las historias oficiales (Guash, 2016 p. 340).

Diana Taylor menciona que mientras muchos artistas usan el video como parte del performance, algunos otros desarrollan el performance para la cámara. “Las fotos serán el performance que ven los espectadores”.

El uso de la fotografía y del video para reproducir documentalmente los performances en el que participan mujeres es de gran relevancia, pues reivindican su propia mirada: “la mujer vista desde sí misma”, contra la mirada exterior que a lo largo de la historia ha estado presente: la mujer bajo la mirada del hombre o la mirada ajena. Gracias a la documentación es posible acercarse a nuevas aproximaciones e interpretaciones del acto del performance.

La teórica Amelia Jones ha articulado una contra narrativa con respecto a la supuesta dificultad de estudiar performance no vivida “en directo”. Jones defiende la capacidad de estudiar y escribir sobre performance a través de la documentación, valorando ese enfoque como incluso más pertinente que la propia experiencia de quien los ha presenciado. Enumera diversos motivos para sostener su postura, entre ellos, afirma que se puede presenciar una performance y no entender ninguna de las intenciones del artista, ni su trabajo en general; o por el contrario, se puede entender el trabajo, pero al estar viviéndolo en el presente, la falta de distancia anularía la perspectiva y la capacidad necesarias para analizar las historias/narraciones/procesos (Hinojosa, 2016, p.33).

Por su carácter efímero y transitorio su sobrevivencia en el tiempo dependerá del tipo de documentación que se realice: podemos tener constancia de que una acción se llevó a cabo gracias a fotografías, videos, textos, etc. La documentación es importante también porque además de cumplir con la función de registro, cumple con otras funciones, como la de respaldar el trabajo de un artista, así podrá recopilar un archivo artístico que dé cuenta de la producción a lo largo del tiempo. El registro también permite que las dinámicas de movilización de las obras continúen

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

(pienso la documentación como huella del performance, que permite, por ejemplo, el acceso a apoyos económicos).

También es necesario mencionar los peligros y problemáticas de los archivos. En el texto *For a Common Archival Policy: A Call for a Best Practices Agreement*, se reconoce una tendencia de privatización y fragmentación de los archivos de arte, específicamente sobre aquellos que documentan a las artes efímeras, debido a una falta de reglamentación y regulación sobre el acceso y circulación del archivo. Los integrantes de la Red de Conceptualismos del Sur, presentan una serie de propuestas para sostener “una política de archivo comprometida con la promoción de la justicia cognitiva y la solidaridad epistemológica, y así ampliar el alcance de su imaginación política e institucional” (Cristia M., Manzi J. y Carvajal F., 2019). Algunos de los peligros que enfrentan los archivos de performance son las descontextualizaciones, las posibles neutralizaciones, las instrumentalizaciones y las mercantilizaciones. Podríamos pensar que dichas malas prácticas podrían ser pensadas como manipulaciones de la memoria.

Es así que en el siguiente capítulo me dedico a pensar en dichas manipulaciones a partir de la dicotomía de memoria y olvido, esto lo haré a partir de Paul Ricoeur y de Marc Augé, también aparecerán argumentos de Andreas Huyssen referentes a los monumentos. Todo esto podrá dar una perspectiva más amplia de las políticas de la memoria y su relación con la práctica del performance.

Capítulo II. Espacios de memoria y olvido

La memoria y el olvido en Paul Ricoeur

Recordar. Del latín re-cordis, volver a pasar por el corazón.

Eduardo Galeano

La obra de Ricoeur es sumamente basta y prolífica, por esto intentaré delimitar mi lectura solamente al libro *La historia, la memoria y el olvido* (2010). El tema de la memoria y el olvido tiene una larga tradición que se remonta a los antiguos griegos y va más atrás, como herencia de culturas más antiguas. Numerosos estudios han abordado este tema, pero a pesar de ello hace falta aún desarrollar teóricamente su problematización, pues la memoria tiene relaciones rizomáticas con diversas esferas la vida, por ejemplo, con la identidad y con los modos en que se vive la vida. Si bien se podría considerar que todo objeto y vivencia pueden funcionar como detonadores de memoria, y que la memoria y los recuerdos están tan *presentes* en cada momento que deberíamos conocer su funcionamiento y sus implicaciones simbólicas en nuestra vida, sin embargo, aún existen umbrales respecto a la manera en que opera y se relaciona con el inseparable olvido.

Por otro lado, las contribuciones de las ciencias humanas y sociales que proponen teorías y conceptos para mostrar estas operaciones a partir de preguntas concretas son muy importantes (algunas se retomarán a lo largo del texto). Los aportes de la filosofía, de la sociología, de la psicología, de la neurociencia, etc., han nutrido y ayudado a la comprensión de los fenómenos

mnemónicos. En este sentido, el filósofo francés Paul Ricoeur elabora una fenomenología hermenéutica de la memoria, en la que retoma a otras áreas de conocimiento. A partir de sus diversos trabajos sobre el tiempo, la narración, la justicia, y la identidad, se configura una importante reflexión en torno a las implicaciones que tiene la memoria a lo largo de la historia, como sus ramificaciones sociopolíticas e identitarias, como nociones que dan *sentido*, o que buscan *sentido*.

En este apartado se desarrollarán los conceptos de memoria (principalmente) y de olvido a partir del texto de Ricoeur titulado *La historia, la memoria y el olvido*. Se revisarán los aportes de “la herencia griega”, las relaciones entre la memoria y la imaginación, memoria e identidad, así como un acercamiento a la memoria corporal. En años pasados y en la actualidad el debate sobre la memoria y el olvido ha arrojado importantes discusiones, el mismo Ricoeur enfrenta a algunos autores que recurren a él para desarrollar sus propias teorías sobre los fenómenos de la memoria. Marc Augé, Pierre Nora, son algunos de ellos. No ahondaré en los debates entre los diversos autores, sólo se mencionará brevemente cuáles son sus objeciones.

Memoria e imaginación

Comencemos con la propuesta de Ricoeur, empecemos con la explicación que realiza sobre el eje de su trabajo sobre la memoria. Su investigación y reflexión se estructura principalmente en torno a dos preguntas: *¿de qué hay recuerdo?* y *¿de quién es la memoria?* La primera de ellas se planteó a partir de Aristóteles y Platón. Los filósofos griegos no se preguntaban por el quién de la acción de recordar, sino por los mecanismos propios de la memoria. La pregunta por el quién surge con el nacimiento de las ciencias humanas y sociales que retornan la atención hacia el ser humano, hacia los sujetos que componen la sociedad, hacia lo que nos constituye. En el camino para responder a las cuestiones mencionadas se pasará también por el *¿cómo?*

Ricoeur hace referencia a la tradición filosófica en la que se hace de la memoria una región de la imaginación, entre ellas la influencia del empirismo y el racionalismo (cartesiano), así como Spinoza. Resalta que es sorprendente que nunca se ponga a la memoria en relación con la aprehensión del tiempo. Hace una diferencia entre imaginación y memoria, la primera dirigida hacia lo fantástico, lo irreal, lo posible, lo utópico, etc.; y la segunda dirigida hacia una realidad anterior. Por su parte, la herencia griega deja un legado importante para este estudio; “la teoría platónica de la *eikon* subraya principalmente la presencia de una cosa ausente, quedando implícita la referencia al pasado” (Ricoeur, 2003, p.22); sin embargo, argumenta: “pudo constituir un obstáculo al reconocimiento de la especificidad de la función propiamente temporizadora de la memoria”, por lo que se dirige a Aristóteles “para obtener la declaración de esta especificidad” la confesión, en el texto de los Parva Naturalia “De la memoria y de la reminiscencia” la memoria es del pasado.

Nuestro autor menciona que la filosofía socrática nos legó dos *topoi* rivales y complementarios: el platónico y el aristotélico, sobre el tema de la imaginación y la memoria. La primera que como ya se mencionó tiene que ver con la representación de lo ausente, y la segunda con la representación de lo percibido, adquirido o aprendido anteriormente. Así, *eikon* se relaciona con la impronta, (huella), enseguida hace una distinción de tres usos del término “huella”

1. Huella escrita sobre soporte material: el trabajo del historiador, huellas escritas y archivos.
2. Impresión-afección en el alma; resulta de un choque con un acontecimiento destacado.
3. Impronta o huella corporal, cerebral, cortical. Atañe a las neurociencias.

Ricoeur (2003) menciona que el problema de las relaciones “entre impronta cerebral e impresión vivida, entre conservación-almacenamiento y persistencia de la afección inicial” (p. 33) ya no puede ser eludido, también refiere a cómo puede plantearse en términos distintos de los que

enfrentan a materialismo y espiritualismo, heredado del viejo debate entre el alma y el cuerpo. A partir de esta distinción se plantea la siguiente cuestión: “¿No tiene esto que ver con dos lecturas del cuerpo, de la corporeidad cuerpo-objeto frente a cuerpo-vivencia-, desplazándose el paralelismo del plano ontológico al lingüístico o semántico?” (p. 33).

Ricoeur vuelve a Aristóteles con la frase clave “la memoria es del pasado”, en donde resalta la importancia de la relación entre tiempo y memoria. Menciona que “hay memoria cuando transcurre el tiempo, o, más precisamente, con tiempo” (p. 34) y que los humanos y algunos animales comparten la simple memoria, pero que no todos disponen de la sensación (percepción) del tiempo. Esta sensación, continúa, consiste en que la marca de anterioridad implica una distinción entre el antes y el después, que existen en el tiempo, por lo que, en un punto, análisis del tiempo y análisis de la memoria se superponen.

Sobre la presencia de lo ausente, Ricoeur (2003) apunta la siguiente aporía: “se podría preguntar uno cómo, cuando la afección está presente y la cosa ausente, uno se acuerda de lo que no está presente” (p.35) a la que Aristóteles elabora una tipología los efectos de las improntas, que asocia el cuerpo al alma, surge una nueva aporía:

¿De qué se acuerda uno entonces? ¿De la afección o de la cosa de la que ésta procede? Si es de la afección, no es de una cosa ausente de la que uno se acuerda; si es de la cosa, ¿Cómo, percibiendo la impresión, podríamos acordarnos de la cosa ausente que no estamos percibiendo? Con otras palabras: ¿cómo, al percibir una imagen, puede uno acordarse de algo distinto de ella? La manera de solucionar esta aporía reside en la introducción de la categoría de alteridad, heredada de la dialéctica platónica (p. 35).

Más adelante, menciona que “corresponde a la noción de inscripción implicar una referencia al otro; el otro distinto de la afección como tal, ¡la ausencia, como el otro de la presencia!” (p. 35), (heredado de la dialéctica platónica). Para explicar la inscripción menciona un ejemplo citando a Aristóteles, donde se toma como referencia la figura pintada de un animal. De él, –continúa– se pueden hacer dos lecturas: una considerarlo en sí mismo, como un dibujo sobre un soporte, o como una *eikon* (copia). La inscripción se conforma de ambas; es ella misma y la representación de otra cosa. Esta doble lectura “implica un desdoblamiento interno a la imagen mental, hoy diríamos una doble intencionalidad” (p. 35). La impronta (huella), (de la que la inscripción quiere ser una variante) (p. 36), recurre a un movimiento (*kinesis*), este remite a una causa exterior (alguien o algo marcó la impronta).

En esta problemática de la memoria, hace una distinción entre *mneme* y *anamnesis*, y a continuación se tratan de explicar:

- Mneme: Memoria, recuerdo que sobreviene como afección. Está bajo la influencia del agente de la impronta. Sus movimientos tienen su principio en nosotros.
 - Anamnesis: Rememoración. Búsqueda activa. Esfuerzo de la búsqueda de los recuerdos.
- (p. 36).

La rememoración recorre un intervalo de tiempo entre la impresión primera y su retorno, por lo que el tiempo es un factor muy importante para el reconocimiento de magnitudes, (como distancias o dimensiones), el conocimiento del tiempo “se refiere a la medida de los intervalos recorridos [...], la estimación del más y del menos forma parte integrante de este conocimiento” (p.36). Con esto, se confirma la tesis de que

La noción de distancia temporal es inherente a la esencia de la memoria y garantiza su distinción de principio entre memoria e imaginación. Además, el rol desempeñado por la estimación de los lapsos de tiempo subraya el aspecto racional de la rememoración: la “búsqueda” constituye “una especie de razonamiento (sillogismos)”. Lo que no es un obstáculo para que el cuerpo sea implicado en el lado de la afección que la caza de la imagen presenta (p.36).

Así, a continuación, hablaremos de las fallas de dicha búsqueda o dicho razonamiento. Es decir, de la relación entre memoria y olvido.

Memoria y olvido

En el apartado que se refiere al esbozo fenomenológico de la memoria, Ricoeur menciona que muchos autores han abordado el tema de la memoria desde sus deficiencias, pero él considera más importante abordar la descripción de los fenómenos de la memoria a partir de sus *capacidades*. Esta capacidad se relaciona con el poder, al considerarse un acto. La acción de rememoración no considera al olvido como una disfunción o como una patología, sino como un reverso de la región de la memoria.

Como se ha mencionado la relación de la memoria con el tiempo es intrínseca, este funciona como hilo conductor. Al tratar la palabra memoria enseguida se vincula con la palabra recuerdo; de la implicación entre ambas nuestro autor menciona: “un primer rasgo caracteriza el régimen del recuerdo: la multiplicidad y los grados variables de distinción de recuerdos. La memoria está en singular, como capacidad y como efectuación; los recuerdos están en plural” (p. 42). Estos recuerdos, variados y múltiples se relacionan en secuencias más o menos favorables para su configuración en relato. Habla de las características más importantes concierne al

privilegio otorgado a los acontecimientos. Ricoeur (2011) menciona que un acontecimiento es lo que simplemente tiene lugar, lo que pasa y sucede, que adviene y sobreviene (p. 52).

El filósofo francés rescata la distinción propuesta por Bergson entre la memoria-hábito y la memoria-recuerdo. Distingue la memoria-hábito como aquella que está incorporada a la vivencia del presente, pero no con la marca del pasado, es aquella que se despliega cuando, por ejemplo, se repite una lección de memoria, que no precisa de la evocación. A esta memoria que repite se opone una memoria que imagina; siguiendo a Bergson: “Para evocar el pasado en formas de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción del presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar. Quizás, sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de este tipo” (p. 46). La distinción entre los dos tipos de memoria consiste más en una polaridad que una dicotomía.

Otra pareja está constituida por el binomio evocación-búsqueda. Por evocación se entiende el advenimiento actual de un recuerdo. Aristóteles se refiere a los términos *mneme* y *anamnesis* para designar la rememoración, la búsqueda. Platón mitificó el término griego *anamnesis* al vincularlo a un saber antes del nacimiento, este saber se olvidaría al momento del alumbramiento, de esta manera se haría una búsqueda de lo olvidado, un reaprender a lo largo de la vida.

Ricoeur (2003) menciona que el esfuerzo de rememoración puede ser exitoso o fracasar, la memoria lograda es una de las figuras que él llama la “memoria feliz”. También dice que hay “afección” en la búsqueda, así se cruzan de nuevo la dimensión intelectual y la dimensión afectiva del esfuerzo de rememoración, como en cualquier otra forma de esfuerzo intelectual.

La memoria se presenta, así como en una lucha contra el olvido.

para la memoria que medita –el *Gedächtnis* –, el olvido sigue siendo a la vez una paradoja y un enigma. Una paradoja, tal como la presenta Agustín retórico: ¿cómo hablar de olvido

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

sino bajo el signo del recuerdo del olvido, tal como lo avalan y autorizan el retorno y el reconocimiento de la cosa olvidada? si no, no sabríamos qué olvidamos. Un enigma, porque no sabemos, de saber fenomenológico, si el olvido es sólo un impedimento para evocar y reencontrar por el “tiempo perdido”, o si proviene del ineluctable desgaste por las huellas que dejaron en nosotros (p. 51).

Ricoeur, siguiendo a Husserl nos dice la diferencia entre la imaginación y el recuerdo es la siguiente: lo que crea la diferencia es la dimensión posicional de la rememoración: “el recuerdo, por el contrario, presenta lo que es reproducido y, con tal presentación, le confiere una situación relativa del ahora actual y a la esfera del campo temporal originario al que pertenece el recuerdo mismo” (p. 57).

La memoria actúa como un ahora que se recubre de un ahora pasado. Existe una segunda intencionalidad que autores como Bergson y Ricoeur llamaron *reconocimiento*. El momento del reconocimiento es el momento en que se da la memoria feliz, es decir, el reencuentro con el recuerdo buscado. El fenómeno del reconocimiento nos remite al enigma del recuerdo en cuanto presencia de lo ausente encontrado anteriormente.

Posteriormente, Ricoeur habla de la polaridad entre reflexividad y mundaneidad:

Uno no se acuerda sólo de sí, que ve, que siente, que aprende, sino también de las situaciones mundanas en las que se vio, se sintió, se aprendió. Estas situaciones implican el cuerpo propio y el cuerpo de los otros, el espacio vivido, en fin, el horizonte del mundo y de los mundos, bajo el cual algo aconteció (p. 58).

En este sentido, la memoria se posiciona como un sitio privilegiado en los modos de escalas de conocimiento, al configurarse como un soporte y modelador de la identidad. Siguiendo al

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

filósofo, la reflexividad llega a su punto máximo en el esfuerzo de rememoración, es en este punto donde al buscar el recuerdo, se acuerda de sí.

A continuación, nuestro autor habla del concepto *Reminiscing*, del que menciona “consiste en hacer revivir el pasado evocándolo a varios, ayudándose mutuamente en hacer memoria de acontecimientos o saberes compartidos” (p. 60). Conforme avanza se introduce en la cuestión de la memoria individual y de la memoria colectiva. Menciona que la construcción de ambos conceptos deviene de la tradición de la mirada interior, en la que la subjetividad introduce nuevas problemáticas. En los saberes compartidos y la manera de caracterizar a la memoria colectiva se apela a que en los recuerdos personales figuran los recuerdos de los otros y viceversa, los recuerdos de los otros sirven para los recuerdos personales.

Sobre los abusos de la memoria y del olvido

En el apartado titulado los *abusos de la memoria*, Paul Ricoeur (2003) habla de las desviaciones de ésta, cómo una memoria manipulada y una memoria obligada. La memoria manipulada tiene que ver concretamente con la manipulación de la memoria y el olvido por parte de quienes ostentan el poder. Se trata de una memoria instrumentalizada (según la categoría weberiana de racionalidad con un fin específico). Aquí los abusos de la memoria serían también abusos del olvido.

En este punto sale a flote la problemática de la identidad personal y colectiva. Menciona “el centro del problema es la movilización de la memoria al servicio de la búsqueda, del requerimiento, de la reivindicación de la identidad” (p. 111). Algunos de los síntomas que presenta Ricoeur son, por ejemplo, demasiada memoria en cierto territorio, o demasiado olvido en otro, observa en esto una memoria frágil, debido a su manipulación, añade que esta fragilidad proviene de la proximidad entre memoria e imaginación.

Así, se muestra también una identidad frágil, una de las causas tiene que ver con el tiempo, pues el recuerdo del tiempo es la unión entre el pasado, el presente y el futuro. Otra causa tiene que ver con la confrontación con el otro, sentida como una amenaza, pues este llega a percibirse como una amenaza para la propia identidad. Nuestro autor atribuye una tercera causa a la herencia de la violencia fundadora. Esta herencia deviene de la fundación de las comunidades históricas, en las cuales lo que se considera como acontecimientos fundadores no son otra cosa que actos de violencia legitimada, en los que la gloria fue para unos, mientras que la humillación fue para los otros. “Así se archivan en la memoria colectiva heridas reales y simbólicas” (p.112).

Memoria y olvido en Marc Augé

Una mala memoria es algo que se cuida, que se cultiva

Marc Augé

El antropólogo francés Marc Augé comienza el libro titulado *Las formas del olvido* encabezando la discusión en torno a las relaciones entre la memoria y el olvido, y la huella mnémica. Después, discute con antropólogos y filósofos sobre la hipótesis de que la vida se vive como relato. Uno de los autores con los que dialoga es Paul Ricoeur y su modelo de la triple mimesis. Posteriormente, Augé plantea tres figuras del olvido, como rituales destinados a administrar el tiempo: el retorno, el suspenso y el reinicio. El autor plantea una metodología basada en lo que llama una etnología a la inversa, en la que los sujetos aportan respuestas sin preguntas propiamente planteadas, así como la recurrencia a la literatura sobre la etnología.

Augé comienza argumentando que entre la memoria y el olvido existe una relación intrínseca, tan cercana como la relación entre la vida y la muerte. Esta relación tiene que ver con las expresiones y simbolismos que hallamos en todos los lugares. Menciona que tanto en concepciones paganas como cristianas la idea del tiempo se construyó ante la incertidumbre. Menciona que en diccionario *Littre* se define al olvido como “la pérdida del recuerdo” siendo este último una impresión que permanece en la memoria, define impresión como “...el efecto que los objetos exteriores provocan en los órganos de los sentidos” (Augé, 1998, p. 26).

Posteriormente, habla de las huellas mnémicas como recuerdos que aparecen esporádicamente pero que se encuentran envejecidos, desvanecidos y que no siempre pueden atribuirse a un tiempo determinado. Más adelante, Augé explica cómo es imposible que nuestra memoria retenga todo, como las imágenes de nuestra primera infancia, sin embargo, éstas no desaparecen del todo, quedan las huellas, los recuerdos. Estos recuerdos “son modelados por el olvido como el mar moldea el contorno de la orilla” (p. 27). ¿Pero que es una huella mnémica? Pontalis, siguiendo a Freud argumenta que la memoria es plural y que es importante pensar la noción de huella como algo inconsciente. La represión no se encontraría en el acontecimiento, sino sobre las conexiones de los recuerdos, de las huellas. El olvido, en suma, es la fuerza viva de la memoria y el recuerdo es el producto de ésta” (p. 28).

Al terminar el primer bloque, Augé (1998) propone que los ejemplos del olvido poseen una virtud narrativa, “en términos de Paul Ricoeur, *configuraciones* del tiempo” (p. 33). Así da paso al segundo capítulo que lleva por título “La vida como relato”. En este espacio acude a Geertz y Ricoeur para problematizar la relación entre lo simbólico y la narración, entre la acción y el relato. De estos autores se queja de que dejan de lado el campo práctico, sin embargo, Augé aclara la importancia del pensamiento de Paul Ricoeur, menciona:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Ricoeur [...] subraya además que la comprensión de la acción no se limita a la exploración del entramado conceptual y de las mediaciones simbólicas de la acción, sino que llega <hasta reconocer en la acción las estructuras temporales que exigen la narración> (p. 123). Pero su objetivo es el relato como tal y, más concretamente, el juego, el rol y la posición del tiempo en este relato (p. 40).

Así llega a la noción de que la vida es vivida como un relato, que se inserta dentro de una serie de especies de ficciones.

Marc Augé aclara que la vida como ficción no se trata de algo opuesto a la verdad, sino como un tipo de guion, que se configura dentro de unas reglas. Concibe al olvido como la principal operación de plasmación en la “ficción” de la vida individual y colectiva. Los relatos se presentan, así como frutos de la memoria y el olvido, reflejando tensiones entre relatos y las maneras de vivir el pasado, el presente y el futuro.

En el tercer capítulo “las tres figuras del olvido”, o las formas del olvido, Augé las aterriza en los ritos africanos, dispositivos destinados a administrar el tiempo. La primera figura es la del *retorno* que tiene que ver con la recuperación del pasado perdido; la segunda figura es la del *suspense*, cuya intensión es recuperar el presente, esto, por ejemplo, en la inversión de roles; y la tercera figura es la de el *comienzo o recomienzo*, donde se pretende recuperar el futuro olvidando el pasado, por ejemplo, la iniciación. Finalmente, Marc Augé nos habla de un deber de olvido, que se inclina a una postura en la que el olvido se vuelve necesario para no quedarnos en melancolías inmovilistas.

A manera de conclusión: Cuerpo, acción, memoria.

Surge entonces la cuestión: ¿Cómo se relaciona la memoria y el performance? La respuesta a la anterior pregunta es el cuerpo. El lugar desde donde se detona la memoria es el propio cuerpo, como argumenta Ricoeur. A continuación, me dedicaré a rastrear algunas ideas sobre la memoria corporal. Para esto será necesaria la lectura de Paul Ricoeur y sus argumentos sobre la misma. La memoria corporal es tratada en nuestro autor en diversas ocasiones, en primera instancia se refiere a esta memoria del cuerpo como aquella localizada en una zona del cuerpo, en áreas corticales del cerebro. Luego, deja esta instancia y se centra en una memoria corporal, como una memoria encarnada que se aleja de la concepción del cuerpo-objeto.

La memoria corporal puede actuarse a partir del hábito (como andar en bicicleta), se adapta según todas las variantes del sentimiento de familiaridad o de extrañeza. Pero las pruebas, las enfermedades, las heridas, los traumatismos del pasado invitan a la memoria corporal a fijarse en incidentes precisos que apelan fundamentalmente a la memoria secundaria, a la rememoración, e invitan a crear su relato (Ricoeur, 2003, p. 62).

La relación entre la memoria del cuerpo y la memoria de los lugares es muy estrecha pues se da en actos tan importantes como el orientarse, desplazarse de un sitio a otro, vivir en determinado lugar. Sin embargo, en el desenlace del análisis de la memoria de los lugares, de alguna manera se tiene que recurrir a la memoria del cuerpo. De este modo, “el cuerpo constituye, a este respecto, el lugar primordial, el aquí, respecto del cual todos los otros lugares están allí” (2003, p.65). Esto es evidente en diversos grados y en diversas formas, una de ellas es la de los rituales, en los que nuestro autor observa que son formas para contrarrestar el olvido.

En efecto, espacio y tiempo están estrechamente ligados en la experiencia viva. El espacio interesa por dos razones a la fenomenología. El espacio vivido es, por una parte, el cuerpo propio, como extensión de los órganos, puesto a prueba en las posturas, los movimientos, los desplazamientos y también en la profundidad corporal del gozo o del sufrimiento; por otra parte, es el espacio circundante que se despliega hasta el horizonte; en relación a este espacio exterior al cuerpo (Ricoeur, 2001, p. 142).

En este sentido, la memoria, el olvido y las obras de performance comparten en común el encuentro y la necesidad del otro para la conformación de los acontecimientos, para el aprendizaje de otras corporalidades, de identidades alternas y la conformación de nuevos recuerdos.

[...]los acontecimientos se producen en el mundo, ligados a lugares –los famosos “lugares de memoria” analizados por Pierre Nora: para los señalados, son lugares “marcados” por la memoria colectiva que hacen memorables los acontecimientos ligados a ellos; estos lugares quedan inscritos en el espacio geográfico como los acontecimientos conmemorables que están inscritos en el tiempo histórico, en suma, en el gran mundo. La transición entre reflexividad y espontaneidad queda asegurada por la memoria corporal, que a su vez, puede ser ella misma inmediata o diferida, “actuada” o representada; nos acordamos de un sí mismo, de carne y hueso, con sus momentos de gozo y de sufrimiento, sus estados, sus disposiciones, sus actos, sus pruebas-, los cuales, a su vez, están situados en un medio y en particular en lugares que hemos estado presentes con otros y de los que nos acordamos en conjunto (Ricoeur, 2002, p 149).

Por otro lado, Ileana Diéguez (2003) habla de la memoria vinculada al cuerpo, como una textualidad corporal de la que menciona: “un texto corporal es un concepto que se inscribe en la dimensión del cuerpo humano. Existe como enunciación de un discurso cuya escritura está

determinada por el modo en que el cuerpo interviene o es afectado en ese proceso de operaciones [...]” como nociones que no se inscriben en el discurso literario, narrativo, sino mediante la transmisión oral y corporal” (p.34).

Como se ha mencionado, algunas de las características del performance artístico como la temporalidad, plantea cuestiones que atienden al proceso creativo del artista y a la recepción de este, al tomar en cuenta la duración de los performances y su carácter efímero, la presencia del público en el momento en el que se llevan las acciones y su continuidad a partir de diversas fuentes de documentación, como fotografías, grabaciones, videos, conversaciones, diarios, entrevistas, exposiciones, etcétera. Así, una investigación que ahonde sobre la memoria y el olvido podría ser aplicable para diversas áreas del conocimiento. Es decir, memoria y olvido podrían ser conceptos operativos que funcionan como herramientas teóricas.

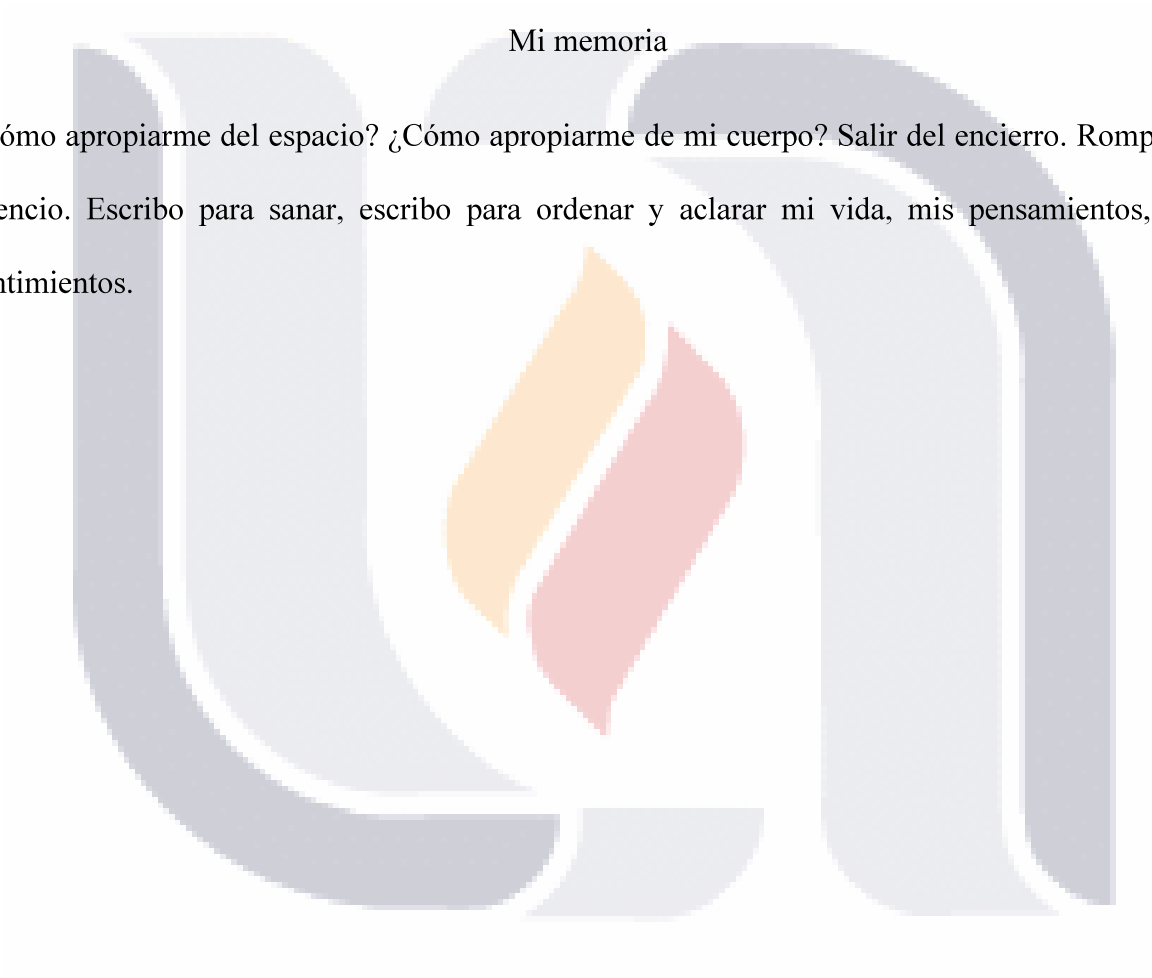
Una de nuestras propuestas podría plantear la aplicación de dicho concepto de memoria para llevarlo al problema del arte. En primer término, el arte es un producto humano que está en constante relación entre lo individual y lo colectivo. Podría realizarse una lectura de la producción de la obra de arte en relación con la memoria individual y colectiva, así como han señalado autores como Andreas Huyssen que argumenta que las obras artísticas pueden considerarse como depósitos de memoria, conforman lugares de memoria.

En el mismo ánimo, se podría exponer la relación entre memoria y olvido, en referencia con la construcción de la individualidad y con el otro en la interpretación de la obra de arte. Por ejemplo, el espectador se acerca a la obra como viendo otras visiones acerca del mundo, asimismo plantea un encuentro con los otros, en cuanto espacio de búsqueda e intercambio.

Estas características crean las condiciones de una memoria que se vincula íntimamente con el cuerpo, constituyendo un acercamiento hacia la memoria corporal que se vincula con la memoria personal y la memoria colectiva, pues como se revisó, los artistas utilizan su cuerpo como el instrumento para ejecutar la acción.

Mi memoria

¿Cómo apropiarme del espacio? ¿Cómo apropiarme de mi cuerpo? Salir del encierro. Romper el silencio. Escribo para sanar, escribo para ordenar y aclarar mi vida, mis pensamientos, mis sentimientos.



Capítulo III. Proceso metodológico

Introducción

Dada la naturaleza del tema a desarrollar en esta investigación utilicé el enfoque cualitativo, tomé como apoyo el uso de la metodología autoetnográfica, para lo cual identifiqué las narrativas de los conceptos de performance, memoria y cuerpo. Me interesa analizar aspectos contextuales en los que se desarrolla el performance en la actualidad. Es un enfoque que considero pertinente pues me permite reconocer de mejor manera aquellas situaciones en el performance que me interpelan directamente y cómo el performance es también una herramienta que como receptora me permite resignificar mis propias experiencias. La autoetnografía es una metodología que me puede ayudar a plantear un análisis del performance desde mi experiencia, como se mostrará, toda experiencia es corporal.

Esto se debe a que bajo la metodología autoetnográfica puede unirse la información y los datos de las ciencias sociales para generar una interpretación desde un enfoque estético y social, lo cual consideramos es lo adecuado al tratar un fenómeno tan complejo como el performance.

También tomé en cuenta los estudios de performance y la sociología de la imagen para rescatar aspectos artísticos, visuales, teóricos y contextuales que pueden aportarme una perspectiva que se asocia con memorias no escritas (memoria oral) y que se relacionan con la producción de arte. Aunada a mi experiencia personal integraré referencias biográficas de los artistas destacando experiencias relacionadas con el tema en cuestión.

Realicé entrevistas y tuve pláticas con ciertos actores clave en la investigación, como son artistas y académicos. Principalmente busqué un enfoque que preste atención a las experiencias de los artistas en relación con su biografía, su experiencia corporal. Esto con la idea de que las entrevistas proporcionan información para llenar los vacíos teóricos y para generar un diálogo entre el documento académico y la obra de arte pensando en entrevistas dialógicas siguiendo a Carolyn Ellis (2004).

Para analizar la obra de Rolando López consideré necesario realizar entrevistas que funcionaran para completar esos huecos de información. Considero que las entrevistas dialógicas presentan un medio para la obtención de relatos, no el instrumento principal para la producción de dichos relatos.

Se hicieron preguntas abiertas, no estructuradas y consideré manejar el tono como una conversación, en una relación horizontal. Para el desarrollo de las entrevistas tomé en cuenta los siguientes temas: la trayectoria profesional; sus primeros acercamientos al arte, y específicamente al arte de acción, las dificultades, sus procesos creativos, sus proyectos, etc. Posteriormente, la discusión de los significados de conceptos claves como el propio performance, la narración, la fragmentación, el cuerpo, la memoria, la presentación, la representación, entre otros. Se abordaron también momentos decisivos en la vida de los artistas y otros elementos que ayudan a dar cuenta del contexto en que se desarrolla el performance, así como para identificar los significados de las vivencias de los performers que se reflejan en sus obras.

Consideré cuatro aspectos para el estudio de las interrelaciones de las narrativas y escenarios de la memoria, el cuerpo y el performance:

1. El acto en vivo (la presencia en el momento del performance)

2. Documentación y archivo (todos aquellos documentos que quedan como huella para dar cuenta de que el performance ocurrió, como fotografías, notas, videos, objetos, cicatrices, anécdotas, etc.).
3. Performers y académicos: entrevistas y charlas.
4. Recepción: mi experiencia.

A continuación, desarrollo un esquema en el que incluyo las dimensiones mencionados arriba, a manera de mapa conceptual, considero que pudieron guiarme en torno al pilotaje de los instrumentos del proyecto.

Aspectos		Metodologías, técnicas	Elementos a considerar
Aproximaciones al tema de estudio y a los participantes		Autoetnográfico, Estudios de performance y Sociología de la imagen. Técnicas: entrevistas, revisión de documentos, diario de campo autorreflexivo.	Debates en torno a la interpretación del performance.
1	Performance en vivo (la importancia de la presencia en el momento del performance).	-Estudios de performance -Enfoque autoetnográfico.	Peggy Phelan (2011), argumenta que una adecuada interpretación requiere del investigador en el acto en vivo.

<p>2</p>	<p>Archivos y documentación de performance (todos aquellos documentos que quedan como huella para dar cuenta de que el performance ocurrió).</p>	<p>-Estudios de performance y sociología de la imagen. Revisión de documentos literarios y audiovisuales. Memorias, diarios, periódicos, sitios web, fanzines, fotografías, videos, textos académicos, relatos, anécdotas, cintas, objetos diversos, etc.</p>	<p>Amelia Jones y Alcázar (2011) mencionan que no es necesario estar presente en las acciones y que se puede hacer interpretación a partir de los archivos de performance.</p>
<p>3</p>	<p>Performers y académicos</p>	<p>-Biográfico Entrevistas dialógicas, resaltando sus vivencias y experiencias en relación al arte y específicamente al performance.</p>	<p>Situaciones no previstas. Manejo de sentimientos.</p>
<p>4</p>	<p>Recepción: mi experiencia.</p>	<p>-Autoetnografía: auto-observación, diario autorreflexivo.</p>	<p>La cuestión de la audiencia. Traducir las experiencias del performance al lenguaje escrito.</p>

En cada una de las dimensiones se despliegan más detalles, pero me avocaré a la 2 y 3: los archivos de performance y a los artistas de performance. Se menciona en la tabla el método biográfico, esto debido a la consideración de la referencia autobiográfica en las acciones performáticas como lo menciona Josefina Alcázar (2014), el performance como un arte que se inserta en el espacio autobiográfico. Asimismo, porque existen pocos datos que relacionen la producción artística de Rolando López con su propia biografía. Esto es observable, sin embargo, no es común que se encuentre articulado en un texto académico.

Para analizar las relaciones de los axiomas del trabajo busqué un acercamiento directo con los artistas, así como con otras nociones clave en la estructura del trabajo, como textualidad corporal, memoria corporal, corporización.

La idea es prestar atención a aquellos elementos que confluyen a nivel corporal (sexo, género, identidad, memorias, cicatrices, mapa de símbolos diversos), como a los elementos referentes al espacio-tiempo en el que se desenvuelven las situaciones (exposiciones, performances, intervenciones, conversaciones, entrevistas) y a las interacciones entre el público, los artistas y objetos diversos. La consideración del tiempo, como ha sido reiterado es importante, dado el carácter efímero de los performances, la cuestión del registro y su crítica se vuelve muy importante.

Así la recopilación y la lectura de documentos y de registros de los performances, las entrevistas e incluyendo mi experiencia busqué una articulación y mediación de varias voces. Mediante la evocación intenté identificar las narrativas que se producen desde la subjetividad, hablamos sobre nuestros procesos, nuestras ideas, sobre las dudas e inquietudes que a lo largo del tiempo nos han motivado a continuar indagando en pos del autoconocimiento (mediante acciones diversas, desde la rememoración, el desplazamiento o la escritura).

Autoetnografía

Considero que tendría que hablar de mi travesía en lo que respecta al proceso de mi formación académica, quiero decir, en esta maestría y cómo fue mi acercamiento a la autoetnografía. Creo que el acercamiento con este tipo de análisis metodológico fue para mí una revelación. Cuando conocí la autoetnografía y conforme me familiaricé con sus características me di cuenta de los supuestos de la investigación cualitativa y cuantitativa dentro de las ciencias sociales y humanidades. Los supuestos en lo cuantitativo son la objetividad y la veracidad, justamente de lo que me di cuenta es de que son supuestos, no se pueden alcanzar, son metas que no se pueden cumplir del todo. La objetividad siempre es hipotética y utópica, pues el mundo nos rebaza y solamente tenemos nuestra perspectiva de él.

Sobre esta perspectiva es sobre lo que voy a hablar, pues dicha perspectiva es solamente lo que tenemos para abordar el mundo. Solamente tenemos nuestra experiencia propia, no tenemos la verdad del mundo sino sólo el relato de cómo lo vivimos, de cómo lo he vivido.

La autoetnografía es un método que puede ayudar a la investigación en las artes, es una metodología flexible que permite la autoexploración y autoconocimiento; asimismo, la presentación de los resultados se extiende más allá del texto escrito y se abre a diversos tipos de expresiones, como performance, fotografía, cine, obras de teatro, etc. Dado que es un método que busca interpelar a la audiencia, la investigación no se vuelve un archivo frío, sino que busca un acercamiento personal y humano con su receptor. En la autoetnografía se profundiza en el proceso de reflexión sobre cómo nos relacionamos con la investigación.

La acción de recordar tiene un papel relevante en el proceso de investigación autoetnográfica, donde la experiencia, mi experiencia es desde donde parto. Al acercarme al arte de performance observo que las acciones, los movimientos, los gestos, olores, miradas, seres vivos

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

como plantas y animales, objetos y los lugares conviven en un mismo tiempo de discontinuidades de las narrativas que los y me conforman.

En el arte de acción, una de las características es que el artista o performer tiene su cuerpo como punto de partida de la obra. Tanto la autoetnografía como el performance toman la experiencia personal como una manera de explicar la experiencia social. De esta manera performance, cuerpo, memoria, y autoetnografía se ven implicados.

La autoetnografía no se queda en la narración de la experiencia personal, sino que llega a su análisis, a través de las memorias y los afectos. Las pretensiones de objetividad de las ciencias exactas no son aplicables a la experiencia individual, no se parte de la premisa de que las investigaciones serán unívocas, sino que cada investigador tiene una voz y una experiencia propia que afectará el resultado de la investigación. Así puedo decir que la autoetnografía es indisciplinaria porque, al menos en algunos rincones de la academia se tiene cierto rechazo por la pretendida objetividad científica. A través del performance y la autoetnografía se puede dar cuenta de una metodología que está en construcción y reconstrucción, que cuestionan sus procesos.

Estudios de Performance

En los estudios de performance se tienen en cuenta dos aspectos del performance: el archivo y el repertorio. Como se revisó, el archivo tiene que ver con las formas documentales en que se queda como registro un performance, ya sea como huellas o restos de algo que *ocurrió allí*. Por otra parte, (pero no contrapuesto), se encuentra el repertorio, que tiene que ver con la forma en que el conocimiento es “archivado” en la memoria corporal y se transmite mediante la gestualidad corporal, y la oralidad.

Parte de lo que la performance y los Estudios de Performance nos permiten hacer, entonces, es tomarnos en serio el repertorio de las prácticas corporalizadas como un sistema importante de conocimiento y transmisión de saber. El repertorio, en un nivel muy práctico, amplía el archivo tradicional, usado por los departamentos académicos en las Humanidades (Taylor, 2013).

Para Antonio Prieto (2017) el performance como campo de estudios analiza fenómenos de la presentación o representación de estética y social, pero cuyo interés va más allá pues también se interesa en cómo se (de)construyen identidades y la capacidad de transformación que pueda tener.

Sociología de la imagen

Silvia Rivera Cusicanqui propone a partir de la sociología de la imagen, una práctica que comprende a la descolonización de la mirada que “consistiría en liberar la visualización a las ataduras del lenguaje, y reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales” (Rivera, 2015, p.23), y continúa:

Se trataría empero de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propias. Resulta de ello que entonces tal memoria no sería solamente acción, sino también ideación, imaginación y pensamiento (*amuyt'aña*). Siguiendo este razonamiento, el *amayt'aña*, en tanto gesto colectivo, permitiría la reactualización/reinvención de la memoria colectiva en ciertos espacios/tiempos del ciclo histórico en que se ve venir un cambio o conmoción de la sociedad (p. 28).

En su libro, Rivera Cusicanqui hace una investigación y reflexión sobre diversas imágenes, entre estas el álbum de acuarelas de Melchor María Mercado, en donde las asociaciones entre las imágenes de Melchor y la escritura de Silvia Rivera se encuentran en una narrativa visual que dan cuenta, a manera de testimonio de los procesos que se vivieron durante el siglo XIX en Bolivia. Cusicanqui menciona “lo más importante que hacemos es el trabajo de reflexión sobre y desde las prácticas de la mirada. Ver y mirar, mirar y representar, son trayectos que deben recorrerse con una conciencia del *self* –en el sí mismo del investigador– que la mayoría de las materias académicas soslaya” (Rivera, 2015, p. 296).

Como se ha revisado, los materiales de archivo son medios de conocimiento sobre el pasado como detonadores de memorias alternas frente a la memoria oficial, y como se vio, ni estos (como objeto), ni nuestra mirada son neutrales, de hecho, se encuentran inmersos en un campo político. Mediante la imagen podemos acceder también a otras lecturas del cuerpo, de las gestualidades, del espacio y de las tradiciones.

Conclusiones

Según Diana Taylor, el propio performance puede funcionar como una herramienta metodológica de investigación en las ciencias sociales, en donde a partir de éste se generan dinámicas artísticas en cierta comunidad que funcionan para extraer datos, o en donde se analiza cierto fenómeno social como si fuera un performance artístico (sobre todo los fenómenos en los que las acciones simbólicas son importantes: como las manifestaciones o las acciones políticas). Sin embargo, dado que mi proyecto surge de artistas del performance ya localizados y que se asimilan a sí mismos dentro de la práctica artística no consideré necesario generar nuevas prácticas performáticas ni

forzar sus propias producciones artísticas ya realizadas. Por esto lo importante es el análisis de su quehacer en sí mismo.

Una parte del estudio implica identificar las narrativas en que se desarrollan los performances, para lo cual analizaré aspectos teóricos y características contextuales para poder vislumbrar las conexiones que se establecen en torno a la experiencia corporal. Además, el contacto con la metodología autoetnográfica me ha permitido situar mi experiencia personal (a partir de la rememoración, la escritura, la reflexión).

Vale la pena mencionar que el análisis de los performances de Rolando lo realizaré a partir del archivo (imágenes y videos), pues mi acercamiento a su obra ha estado marcado por la cuestión de la documentación y por la comunicación oral (conversatorios, charlas, etc.). Me centraré en ello, pues una de sus piezas más recientes que realizó en Angangueo, Michoacán implica una acción performática, pero cuya relación con el público-receptor se establece mediante la imagen de esa acción. Me concentro también en la narrativa que el propio Rolando López hace de sí mismo, su información tiene un carácter autobiográfico, lo cual, según Josefina Alcázar, es sumamente importante para el arte del performance. Por todo esto, me parece importante establecer una relación entre esta autobiografía que él hace de sí mismo y su obra.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Capítulo IV. Acercamiento a las obras de performance en Aguascalientes

Panorama artístico en Aguascalientes

No hay nada más bello y humanizante en una obra de arte que aquello que agudiza las sensibilidades y abre nuevos mundos.

Ana Mendieta

Son escasas las investigaciones académicas sobre el arte contemporáneo en Aguascalientes. Recientemente la tesis doctoral de Jorge Terrones (2018) trata sobre esta noción y cuestiona la circulación del término en el contexto de la ciudad a partir de una lectura del maestro Juan Castañeda. Sin embargo, no profundiza sobre el arte acción.

También se puede mencionar la tesis de maestría de Berenice Cortés (2017) quien introduce términos alternativos para nombrar su quehacer artístico como artivismo, o arte experiencial, que yo relaciono con el performance.

Asimismo, se encuentra el libro *Bugambilias, 100 años de arte y cultura en Aguascalientes*, de Salvador Camacho Sandoval (2010) que reúne gran material del estudio del arte y cultura de la ciudad, pero de igual manera el arte acción no es tratado.

Quiero hacer un espacio para mencionar a varios artistas del performance de Aguascalientes que me parece que realizan un trabajo relevante y a quienes agradezco por compartir su trabajo conmigo. Con ellos estoy en deuda y considero que merecen una investigación específica que aborde sus obras de manera crítica. Estas investigaciones no han sido realizadas y esta tesis puede considerarse como una revisión panorámica sobre el tema, pues aquí me concentro en algunos casos específicos.

Los análisis que faltan por realizar son los de los siguientes artistas: Pilar Ramos, Sandra Durán, Leonardo Barrera, Lucero Medina (Dush), Alicia Cruz, integrantes de la Autodefensa Artística de Aguascalatlán, Mayte Esparza y las integrantes de Cartografías del Deseo, Andrea Alba (Runaway), Edgar Palacios (Paxon), Colectivo La Vaga, Trino Guerrero, Tanía Reza, Argel Camacho, Berenice Cortés, Omar Fraire, y muchos otros de cuyas prácticas no estoy enterada o participan con algunos de los colectivos mencionados. De todos ellos esta tesis es deudora.

El 1978 una serie de jóvenes liderados por Juan Castañeda (quien fue director del Centro de Artes Visuales) se reunieron a las afueras de la ciudad a realizar lo que se puede considerar el primer performance en Aguascalientes. Lo que ellos hicieron fue lo siguiente: se juntaron en un estacionamiento y le pusieron pintura de distintos colores a diversas bicicletas para formar una pintura abstracta en el suelo.

Esta acción me recuerda al expresionismo abstracto, al *action painting* con el que trabajaron diversos artistas norteamericanos. En la técnica del *action painting* el cuadro o imagen resultante tiene que ser visto como el documento de una serie de acciones ejecutadas sobre él. Por ejemplo, Jackson Pollock había estado ocho horas continuas realizando una obra de grandes dimensiones

mientras estaba alcoholizado, lo que demuestra esa pintura es el propio proceso de producción más que una imagen simbólica o representativa de algo más, como un retrato de su conciencia durante ese tiempo.

Veo las imágenes como resultado de la obra realizada por Juan Castañeda y sus alumnos y pienso en el proceso mismo en que el valor de esas imágenes recae en el tiempo que les tomó llegar ahí, en las bicicletas, en la pintura, en el juego, en las decisiones tomadas sobre donde podían transitar, en la decisión sobre quien(es) dibujarían en el suelo desde sus bicicletas; esas son decisiones que tiene que ser tomadas en el acto en vivo, que no están escritas en ningún guion de dramaturgia. Quizá como Elvira Santamaría nos comentaba, resulta un cliché al considerar el performance como una presentación y no como una representación, pero no puedo evitar pensar que es así, estas son acciones encarnadas, corporizadas, que se vuelven discurso ahí en ese lugar.

Las fotografías aquí presentadas sobre las acciones señaladas pertenecen al archivo de Juan Castañeda y son los únicos documentos con los que podríamos probar que esto ocurrió, que el performance fue llevado a cabo. Sin embargo, para dar cuenta de estos actos se encuentra la memoria oral, Juan Castañeda, Moisés Díaz, Faustino Barba, son personas que estuvieron presentes ese día y que cuentan las anécdotas tras la realización del primer performance en Aguascalientes. Me parece muy significativo ya que la tesis de doctorado de Jorge Terrones les dedica unas palabras a estas imágenes, así como un fanzine de La Agencia todo gracias a la memoria oral y al puñado del archivo de fotografías de Castañeda, porque lo demás fue efímero, pues en el sitio se erige un centro comercial.

Con ello, pienso en las políticas de la memoria, en como en ocasiones hay ciertos archivos que por pequeños que sean son más importantes que muchos monumentos, que hay gestos tan breves que pueden impactar de una manera muy grande a una sociedad y en su contraposición hay

acciones de imposición de administración de memoria que ciertos contextos no logran absorber. Tal como Andreas Huyssen (2002) menciona no hay nada más invisible que un monumento. El esta pensando en los monumentos sobre las víctimas del holocausto en Alemania, pero creo que aquí que podemos pensar de la misma manera, como un abuso de memoria, y recordar que Huyssen dice que las obras artísticas pueden ser consideradas repositorios de memoria.

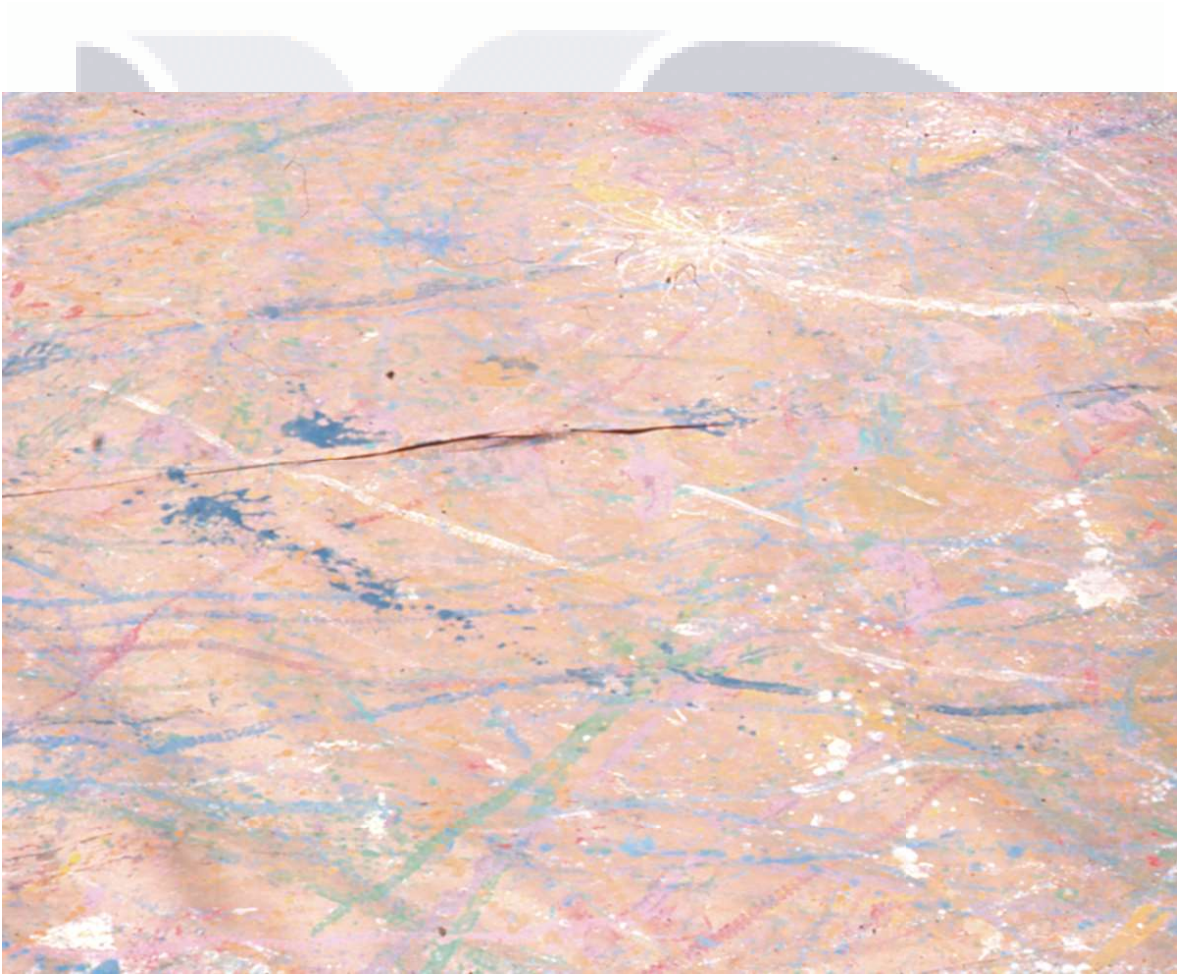


Imagen 8. Archivo de Juan Castañeda, 1978.



Imagen 9. Pintura y bicicletas, archivo de Juan Castañeda, 1978.



Imagen 10. Archivo de Juan Castañeda, 1978.

Performance de Faustino Barba

En 1982 Faustino Barba apodado el buitre tomó una lata de pintura y la colgó a su mochila para que al transitar por la ciudad se pudiera ver el rastro de pintura dejado tras de él. Esto generaría un camino hacia el buitre directamente. La acción parece sumamente sencilla incluso parece ser un acto de vandalismo, un grafiti que recorre por el suelo por toda la ciudad, que al igual que los grafitos dejan un rastro de quien los hizo, con rastros que solo ellos pueden entender. Sin embargo, desde mi perspectiva esta obra hace referencia a los situacionistas, que intentaban reapropiarse de una ciudad (de una ciudad donde se sentían exiliados), a partir de diversas acciones. Los situacionistas generaron derivas que eran especies de recorridos guiados por distintas zonas de la ciudad con el objetivo de conocerla más a fondo, igualmente realizaron mapas, que repartían y que permitían a distintas personas acceder a otros tipos de lugares que no eran visibles.

En 2005 en una acción homologa a ésta el artista Francis Alys toma de igual manera una lata de pintura y le hace un orificio, por el cual deja un rastro a su paso al transitar a lo largo de las calles de Jerusalén. Camina alrededor de los sitios militarizados dejando el rastro de su paso tras de sí. Esto es nuevamente el intento de un artista de reapropiarse de una ciudad, se presenta el tono lúdico e irónico que caracteriza las acciones, sin embargo, en el performance de 2005 son muy claras las intenciones políticas de un lugar tan simbólicamente cargado.

Pienso nuevamente en Faustino Barba y me pregunto si no habrá todavía un rastro de pintura que sea visible de su paso por la ciudad. Me parece significativo como el tiempo se ha encargado de borrar las huellas que ellos dejaron para apropiarse de este lugar.



Imagen 11. Acción de Faustino Barba, el buitre, 1982. El “buitre” realizó esta acción en la Ciudad de Aguascalientes, en donde realiza un orificio a un bote de pintura y camina a lo largo de las calles dejando una huella detrás de él.

A continuación, me propongo realizar un análisis de la obra de Rolando López, particularmente del proyecto Museo Guggenheim Aguascalientes, el cual realiza en colaboración con muchos otros artistas mexicanos (entre ellos Pilar Ramos, Omar Fraire y Argel Camacho).

Capítulo V. Análisis de la obra de Rolando López

En el año 2011 conocí a Rolando López en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Entonces, presentó algunas de sus obras frente al grupo, por invitación de otro profesor. Esas obras me sorprendieron, pues eran piezas conceptuales; algunas tenían que ver con la imaginación o con situaciones hipotéticas (en ese tiempo ni mis compañeros ni yo teníamos mucha idea del “arte conceptual”). En ese momento no lo comprendí, pues aún nos cuestionábamos si eso era arte. Conforme pasaron los años, ya superada la cuestión de si esas manifestaciones eran arte o no, cada vez me sentí más atraída e identificada por manifestaciones artísticas que incluían en sus formas de representación cuestionamientos políticos y sociales, a través de instalaciones, performances, videos, fotografías.

En 2016 escribí un ensayo sobre la artista cubano-americana Ana Mendieta, lo cual me llevó a preguntarme por mi propia situación como mujer, en la periferia respecto al esquema del arte occidental, en un mundo en el que crece la violencia patriarcal, desde la guerra, hasta la violencia doméstica. Las escuelas y universidades no quedan exentas de que se ejerzan diferentes tipos de violencia entre los agentes que las conforman (Becerra, pp. 144-161). A través de sus obras (esculturas, performances, videos, etc.) Mendieta trajo de vuelta los mitos de los antiguos taínos, y de la cultura afrocubana, de quien se consideraba heredera. Para ella el cuerpo, su cuerpo, era el medio para establecer una conexión con la naturaleza, como un discurso en pos del cuidado de la tierra y no de su depredación.

En el mismo año, hubo una exposición donde Rolando López presentó “escorias” distribuidas en el suelo de la galería de mi universidad. Las escorias, como las nombra Rolando,

son especies de rocas de color negro profundo. Son residuos de procesos industriales de la fundidora que se estableció en Aguascalientes en 1894, propiedad de Solomon Guggenheim, quién ha tenido una influencia sumamente relevante en la historia del arte internacional, a partir de la formación de su colección privada y de su cadena de museos.

Las rocas-escorias están conformadas por materiales tóxicos, como plomo, y han estado confinadas desde hace más de cien años en un sitio que se convirtió en un cerro de desechos tóxicos, los vecinos de la ciudad lo han nombrado el Cerro de la Grasa. Estas rocas tóxicas también han sido utilizadas para hacer banquetas, paredes, suelos, etc. A la fecha, la escoria sigue ahí, aunque quizá desaparezca porque este material sigue siendo utilizado para la construcción.

En otros sitios donde hay escorias, las mega empresas mineras responsables de los desechos tóxicos se han visto obligadas a realizar procesos de remediación ambiental (en Estados Unidos, pues en México no ha sucedido), ante la polución a la que someten a la tierra, al aire y al agua, así como a los trabajadores y las personas que viven en los alrededores, afectando incluso ciudades enteras.

Tiempo después de la inauguración de dicha exposición me enteré de todos los detalles de la obra que presentó Rolando ahí. Las rocas-escorias habían sido parte de un performance realizado por Rolando y por Pilar Ramos. Quizá por la propia organización de la exposición yo no alcancé a notar las piedras como la huella del performance, sino que en ese momento las entendí como una instalación visual. La mayoría de las obras de Rolando López tienen ese enfoque, lo que se ve es el resultado de diversas acciones que son realizadas por él o por más personas. Esa obra forma parte del proyecto Museo Guggenheim Aguascalientes, que Rolando López concibe como un museo hipotético que podría ser realizable. La construcción podría ser hecha con la propia escoria que ha quedado de la fundidora instalada en la ciudad. Las instalaciones del museo hipotético de

Rolando no solamente se dedicarían al arte, sino que intentaría formar un museo de la historia industrial de Aguascalientes.

El papel del archivo y del documento es muy relevante en el Museo Guggenheim Aguascalientes pues Rolando se ha dedicado a la recopilación de documentos históricos, de narraciones personales y ha documentado sus propios procesos de autoconocimiento³. Rolando enmarca estos procesos dentro del campo del arte, como lo señaló el curador del proyecto Edgar Hernández.⁴

Aguascalientes tóxico: el contexto del performance

Durante la época novohispana, lo que actualmente es Aguascalientes era un sitio de paso. En la época colonial formó parte de la ruta de la plata conectando los pueblos mineros de Guanajuato y Zacatecas con el centro y norte de México. La condición de la ciudad, entonces, por su localización en el centro del país fue estratégica pues permitía conectar todo México.

Durante el porfiriato se introdujeron los ferrocarriles en Aguascalientes y en el resto del país, trazando caminos que atendían principalmente a los intereses de los inversionistas extranjeros, que los utilizaban para trasladar los minerales y metales que extraían de diversos puntos de la república. El destino final de las líneas del tren terminaba en los puertos de la frontera norte y de ahí, lo que transportaban seguía su destino hacia Estados Unidos o Canadá. En 1897 se instaló en Aguascalientes el Taller General de Construcción y Reparación de Máquinas del

³ En una entrevista Rolando López me comentó que la mayoría de sus procesos artísticos tienen como fin el generar autoconocimiento, por ejemplo, en el colectivo de La Agencia ellos emprendieron un trabajo de documentación sobre el arte de Aguascalientes principalmente porque se dieron cuenta que no lo conocían.

⁴ En una charla sobre la inauguración de la exposición *Perversidad Cromática*, de Rolando López, el 10 de octubre de 2018.

ferrocarril, que ha conformado parte del paisaje de la ciudad y tuvo un papel relevante en la conformación de la misma.

Asimismo, a finales de 1894, se inauguró la Gran Fundición Central Mexicana en el periodo de gobierno de Alejandro Vázquez del Mercado. Su gobierno otorgó a los inversionistas el terreno, el uso de agua, el suelo y la posibilidad de explotar las minas de Tepezalá y Asientos libremente. El mismo gobierno también exentó a esta empresa del pago de impuestos durante tres décadas, con la promesa de que sus operaciones traerían progreso y bienestar a la región. La gran empresa antes descrita perteneció a Solomon Guggenheim, uno de los coleccionistas más importantes de arte moderno. Solomon eligió varios poblados ricos en minerales en México, entre estos un sitio entonces llamado Villa de Nuestra Señora de la Asunción de las Aguas Calientes.

La familia Guggenheim se estableció en Estados Unidos y desde ahí Meyer Guggenheim y sus hijos Solomon, Issac y Daniel comenzaron a expandir la empresa familiar; buscaban el monopolio. Formaron la *American Smelting and Refining Co.* (ASARCO), dedicada a la fundición de diversos metales y a la minería. Instalaron plantas metalúrgicas en varios lugares del país, en lo que hoy son los estados de Chihuahua, Nuevo León, San Luis Potosí y Oaxaca, bajo términos muy similares a los que pactaron en ese entonces el gobierno de Aguascalientes y los Guggenheim. Estos últimos también se extendieron además a lugares como Alaska, Nuevo México, el Congo, Bolivia y Chile, donde compraron minas, construyeron ferrocarriles, y fundaron compañías marítimas. En el Congo, los belgas que estaban en el poder político en ese momento, favorecieron a la empresa pues crearon campos de concentración para la fuerza de trabajo (Canudas 131-133).

Para entonces, la Gran Fundición Central Mexicana en Aguascalientes tenía dentro de sus lindes tiendas de raya, los trabajadores solo podían comprar ahí lo que necesitaban para la vida

diaria (comida, ropa, calzado, etc.,) a un alto costo, provocando endeudamientos que pasaban de generación en generación.

Desde esa fecha los trabajadores de la fundición sufrían graves problemas de salud, esto aunado a los bajos salarios que recibían y a la escasez del agua (dado que la fundición termino sistemáticamente con el flujo de ríos y manantiales completos). Creó múltiples toxicidades que inclusive continúan hasta la fecha. Es sabido que el contacto con el plomo, el azufre y el arsénico producen graves enfermedades, dentro de los daños de estas sustancias se encuentran enfermedades respiratorias y neurológicas que ocasionan trastornos graves, llegando incluso a la muerte.

Posteriormente, hacia 1925 la fundidora anunció su traslado hacia San Luis Potosí, dos años después vendió la fabrica y entonces Solomon Guggenheim comenzó su colección de arte, compró Kandinskys, Chagalls, Klees, Mirós, Picassos y Dalis y fundó la Solomon Guggenheim Foundation, que fundó a su vez, el museo Guggenheim de Arte Moderno (Canudas 133).

Museo Guggenheim Aguascalientes

Desde el año 2013 hasta la fecha, Rolando López y artistas colaboradores han desarrollado un proyecto artístico conformado por diversas piezas que van desde performance, instalaciones, videos, arte sonoro, talleres, etc. Dicho proyecto aborda directamente el contexto de Aguascalientes y las relaciones que se establecen entre lo local y lo global a partir de la visibilización de una parte de la historia de la ciudad como una ciudad industrial. Rolando realiza

un rescate de un pasado olvidado por la mayoría, lo trae al presente y teje relaciones entre las narrativas personales y las grandes narrativas.

El Museo Guggenheim Aguascalientes cuenta con una colección de “ayeres” que está formada por las rocas (desechos tóxicos), que se han acumulado en el cerro de la grasa. Entre sus varias actividades desarrollaron talleres de microhistoria, donde se reunieron con personas que viven alrededor del cerro, y de otros sitios como Anganguero, Michoacán. En el taller los participantes relataron y escribieron sus experiencias de vida, que fueron marcadas y transformadas por el hecho de que la *Smelting* llegó a sus pueblos. Estos relatos se materializaron en fanzines titulados *Cómo estás tanto*⁵.

Rolando López mencionó⁶ que una de las partes que le atraen del proyecto son las superficies vidriosas que quedan del proceso de fundición y de minería en la tierra. Lo relaciona con la idea de reflejo-reflexión que le hace pensar en la relación de su producción artística y el arte oficial. Rolando relata que una de sus influencias es el artista Robert Smithson, recuerda la obra *Desplazamiento de espejos*, donde Smithson distribuyó espejos en distintos puntos del paisaje de la ciudad de Yucatán. Smithson tenía una gran atracción por México, donde desarrolló su trabajo durante mucho tiempo. Elaboró una teoría sobre el no-sitio, en un texto escribió: “Estoy convencido de que el futuro está perdido en algún sitio en los basureros del pasado no histórico” (Smithson p. 114).

⁵ Berenice Cortés, integrante de La Agencia, nos comentó que esta expresión es utilizada en Los Campos, Zacatecas (de donde es originaria) a manera de buenos deseos.

⁶ En una charla sobre la inauguración de la exposición *Perversidad Cromática*, de Rolando López, el 10 de octubre de 2018.

Rituales de memoria: análisis de las obras

Titulo a esta parte Rituales de memoria, porque ciertas características de los rituales míticos y religiosos son compartidas con el arte de performance, muchos teóricos han hablado de esto y me detendré en explicarlos cuando lo considere necesario a lo largo del análisis de las obras. En el ritual hay un tiempo-espacio determinado para llevarse a cabo y sus integrantes realizan una actualización de los mitos y de los relatos de una comunidad. Considero que el performance hace lo mismo al actualizar los relatos de un contexto específico pero que las del performance serían narrativas de resistencia, las cuales son rescatadas por los artistas y habían sido relegadas por las dinámicas de poder imperantes.

De esta manera he elegido tres obras concretas del proyecto Museo Guggenheim Aguascalientes en donde analizaré las narrativas y las implicaciones de sus acciones. Las obras seleccionadas son *El derrumbe del “Monumento a la deshumanización y la barbarie”* (realizada en 2014), *Porfiados* (realizada en 2014) y *Chapareke hidrocálido* (también realizada en 2014).

Aproximarme al performance, al cuerpo, a la memoria y al olvido desde la autoetnografía me permite indagar sobre mi propia construcción corporal, desde mi memoria, y con esto de mi identidad, y así, darme cuenta de los vacíos que observo en la historia del arte de Aguascalientes y de México, que concibo como parte de un abuso de olvido, que son también abusos de la memoria. Siguiendo a Paul Ricoeur, esto sucede cuando la memoria es manipulada por parte de quienes tienen el poder, “esto deviene del cruce entre la problemática de la memoria y de la identidad, tanto colectiva como personal” (Ricoeur, 2010, p.111).

Derrumbe

En el sitio web del proyecto Museo Guggenheim Aguascalientes, hay una amplia documentación de las intervenciones y performances llevados a cabo a lo largo de más de seis años, en lo que, me cuenta Rolando López, se ha convertido en un tipo de investigación que toca diversas aristas como la memoria, la historia, la economía, pero, sobre todo, que es una investigación desde lo artístico. En un texto de Argel Camacho que se encuentra en la página del proyecto, narra que esta obra tiene como antecedente la movilización de algunos habitantes de Ciudad Juárez y El Paso, donde los vecinos de la zona de la fundidora de ASARCO declararon a las chimeneas de la planta fundidora como el “*Monumento a la Deshumanización y la a Barbarie*”. Argel menciona:

[...] la imagen de estas dos torres (que en su momento fueron las más altas del mundo) resultaba incómodo para la empresa perteneciente al Grupo México. El derribe de las chimeneas el 6 de abril de 2013 se convirtió en un espectáculo que pretendía acallar las voces que recordaban la siniestra historia de ASARCO (*American Smelting and Refining Company*) a los dos lados de la frontera, el acontecimiento de la explosión, en el lado mexicano, hizo voltear la mirada a las colonias aledañas a las torres (Camacho, A. 2014).

Los activistas presentaron su preocupación ante la falta de transparencia de un estudio de impacto ambiental que validara la demolición. Ese día una nube gigante de polvo tóxico cubrió las colonias aledañas, impidiendo la visibilidad en la frontera entre Ciudad Juárez y El Paso.

La familia Larrea, dueña del Grupo México es responsable del derrumbe. No se dieron grandes informes por parte de la empresa a los medios de comunicación ni a los pobladores. Estos últimos estaban inconformes por el derrumbe, pues no confiaban en la limpieza de la demolición y creían que sería una nube tóxica. La nube alcanzó a las casas de los pobladores, sus habitaciones

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y sus alimentos, tiempo después se demostró que dicha nube contenía aún restos de arsénico, plomo y otras sustancias tóxicas.

El derrumbe ocurrió en El Paso, Texas, donde el gobierno de Estados Unidos ordenó a la empresa trabajos de limpieza ambiental de dicha ciudad, al encontrar altos niveles de contaminantes en el ambiente: “El Informe Suplementario de Investigación Remedial de noviembre de 2013 y consultado por Apro, reportó altas concentraciones de antimonio, arsénico, plomo, mercurio, cadmio, cobre, selenio, cromo, molibdeno, níquel y talio, cloro, hierro, magnesio, manganeso y nitrato en el aire, suelo y agua subterránea y superficial del sitio” (Godoy, E, 2014) . Sin embargo, el sitio de Asarco se encuentra a tan sólo 300 metros de Ciudad Juárez, en donde el gobierno mexicano no hizo ningún tipo de remediación para sus habitantes.

Los vecinos de Ciudad Juárez antes habían llamado a estas torres *Monumento a la deshumanización y la barbarie*, por lo que la fama de estas torres era ya una molestia para los empresarios dueños de la construcción. Para evitar esta mala fama decidieron derrumbar las torres.

Las torres, antes de ser propiedad de ASARCO, fueron construidas por los Guggenheim y después vendidas a dicho grupo empresarial, lo mismo que pasó con la fundidora de Aguascalientes.

En 1999 la empresa cierra por problemas y demandas de los trabajadores (las cuales habían iniciado 30 años antes), dichos problemas eran de carácter ambiental y de salud de sus propios empleados. En 2002 hay una propuesta para reabrirla, sin embargo, la sociedad ya estaba organizada y pidió que no se re-abriera. Del lado de Estados Unidos se realizaron estudios que demostraban la contaminación del suelo y se realizaron trabajos de remediación, cosa que no

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

ocurrió en México, en donde hasta la fecha hay un vacío de respuestas frente a lo sucedido con la empresa.

Esta investigación me ha hecho pensar en la presencia de las mineras en Aguascalientes y su poca popularidad. Me dediqué a buscar qué empresa minera estaba instalada en mi estado y encontré que era el Grupo FRISCO, cuyo dueño es Carlos Slim. No puedo evitar pensar en las similitudes que existen entre Slim y Solomon R. Guggenheim, ambos judíos, dedicados a la explotación minera y sobre todo dueños de importantes colecciones de arte. Basta tan sólo observar la suntuosidad del Museo Soumaya que, al igual que el Guggenheim en su tiempo, es percibido como un acto de filantropía por parte de Slim al decidir abrir la colección al público.

En 2014 Argel Camacho junto con Rolando López realizaron un video titulado *El derrumbe del “Monumento a la deshumanización y la barbarie”*, en el video se observa a Rolando cubierto con un pañuelo con las líneas rojas (que era una especie de bandera que hicieron los ciudadanos que protestaban contra el grupo ASARCO), Rolando con el torso desnudo, en un performance realizado en el propio Cerro de la Grasa. A medida que avanza el video vemos cómo Rolando se cubre de un polvo gris, no alcanzamos a ver (por la perspectiva del video) quién o qué le echa el polvo, pareciese ser que es una mano invisible quien lo hace. Aquí me interesa pensar en la *mano invisible* que yo podría relacionar con Adam Smith que explicaba así al capitalismo ¿Es, entonces, el capitalismo lo que ha provocado la nube tóxica? De igual manera pienso en otra figura para explicar la misma *mano invisible*: Dios. El video no lo deja claro y eso es justamente lo interesante y que es una metáfora del funcionamiento de la ideología capitalista institucional,

en donde los responsables quedan ocultos bajo la figura de abstracciones y no de personas concretas.⁷

Sigo pensando en la acción de Rolando y de Argel y para mí representa la muerte, un entierro, él vive en carne propia el ser enterrado en polvo tóxico. Alusión directa a los propios pobladores de El Paso y de Ciudad Juárez. Busqué el video del derrumbe de las torres y el polvo gris es también una relación formal con las torres y el video.

La acción de Rolando, registrada en video, muestra la vulnerabilidad de un cuerpo frente a distintas condiciones, hay muy poca protección y su cuerpo yace sin oponer resistencia. El ritmo de su respiración aparece como angustiante e hipnótica.



Imagen 12. Imagen parte del derrumbe de las torres de ASARCO, Archivo del Museo Guggenheim Aguascalientes.

⁷ Liga del video Monumento a la deshumanización y la barbarie:
<http://www.guggenheimaguascalientes.com/elderrumbe.php>



*Imagen 13. López Rolando y Camacho Argel. El derrumbe del “Monumento a la deshumanización y la barbarie”,
2014. Archivo del Museo Guggenheim Aguascalientes.*

Porfiados

La siguiente pieza de la que me interesa hablar se titula Porfiados y fue realizada en una colaboración, como lo son muchas de las piezas del Museo Guggenheim Aguascalientes. Esta vez fue una colaboración entre Rolando López y Pilar Ramos.

Pilar Ramos es una artista de Aguascalientes que ha obtenido múltiples reconocimientos a nivel nacional en el ámbito de las artes visuales; el propio Rolando me refirió que su producción artística ha estado influenciada a su vez por el trabajo de Pilar. Porfiados es ser terco, aferrado a un lugar por muy difíciles que sean sus condiciones. La metáfora de los porfiados son las plantas que crecen en el propio cerro de la grasa, en ese ambiente tóxico, en un texto en la página web del proyecto Berenice Cortés menciona:

Una frase que me ha impulsado a seguir trabajando es la que varias veces me ha repetido un amigo: “En nuestro contexto, producir arte es casi un milagro”. Y es que nuestras circunstancias no favorecen la creación del arte; y sin embargo, nos aferramos a producir. ¿Por qué insistimos? ¿Por qué nos desgastamos luchando por lograr algo que muchas veces parece imposible?

Tal vez la respuesta a esas preguntas es la resistencia, la locura o hasta el instinto de supervivencia. No lo sé, pero me gusta pensar que somos como esa plantita (Pega ropa) que aparece en el video Porfiados (Guggenheim Aguascalientes 2014), esa que se pega a la ropa y por tal circunstancia la considero aferrada, pero que me parece más terca (más porfiada) por crecer en condiciones adversas, en un medio ambiente contaminado con residuos industriales tóxicos (Cortés, párr. 1-2).

De esta manera, el término les funciona como una metáfora para hablar de la situación de todas las terquedades a las que nos hemos aferrado en un ambiente tóxico, la terquedad de dedicarse al arte contemporáneo y la de crecer en un ambiente contaminado.

Las obras realizadas por Rolando y por Pilar implican un gran número de actividades y de procesos que después fueron sintetizadas de manera visual en una serie de fotografías registradas en la página del Guggenheim Aguascalientes.



Figure 14. Ramos Pilar, López Rolando, Porfiados, 2014 Archivo del Museo Guggenheim Aguascalientes.

Chapareke hidrocálido

Omar Fraire es un músico y artista sonoro que colaboró junto con Rolando para realizar una serie de piezas bajo la idea del Chapareke. Como todas las piezas del Museo Guggenheim Aguascalientes, el Chapareke fue trabajado de manera procesual y colaborativa de donde emergieron múltiples acciones y videos. Ya he hablado de esta forma de trabajar de Rolando y de los integrantes-colaboradores del Museo.

Quiero comenzar hablando propiamente del instrumento, para después hablar de la historia de la relación con sus colaboradores y finalmente realizar una interpretación de las piezas obtenidas. En palabras de Fraire: “[El Chapareke es] considerado como un instrumento procedente de la Sierra Tarahumara, su origen se remonta a los indígenas Rarámuri” (Fraire párr.1). De la misma manera el propio Omar Fraire menciona:

Su construcción consta de una vara de madera cuya longitud es directamente proporcional al registro y amplitud resultante, es inexistente una medida estándar. Se puede deducir que a partir de 50 centímetros en adelante su potencia acústica se eleva, el límite sería entonces la técnica interpretativa. De extremo a extremo de esta vara se tensan una o más cuerdas de metal, en un lado del tronco se insertan clavijas para determinar la afinación de aquéllas. Como muchos instrumentos de procedencia indígena, el Chapareke no ha desarrollado una evolución acústica prominente debido en parte a factores socio-culturales (Fraire párr. 2).

La razón por la cual los integrantes del Museo Guggenheim Aguascalientes se interesaron en este instrumento fue por el hallazgo que hizo Rolando al encontrar un texto en el archivo histórico de Aguascalientes, que describe un instrumento musical que era utilizado por la gente de clase popular, hecho de cañas, raíces y cuerdas, que se tocan con la boca y las manos. Rolando

López obtiene una referencia de un amigo de él de un instrumento similar utilizado por los tarahumaras. Rolando y Omar establecen la relación entre el instrumento rarámuri y el descrito en el documento y se proponen recrearlo para utilizarlo como otro medio expresivo que parte del comentario de la desigualdad de esa época.

La apropiación es una estrategia del Museo Guggenheim Aguascalientes, se apropian del terreno (el cerro de la grasa), se apropian del propio nombre de los Guggenheim, y se apropian de estos relatos del archivo histórico y del propio instrumento.

Omar Fraire se ha interesado por los procesos de arte sonoro, aquí el rescate del instrumento musical, su construcción y su interpretación forma parte del campo de la etnomusicología, campo en el que Fraire está muy interesado y que parte de la idea de abordar los procesos de la música no-occidental. Para ello se distancian de los postulados de la música occidental tales como la melodía, la armonía, la composición y la notación musical tradicional.

Por todo esto el resultado de las piezas musicales puede aparecernos como extrañas, dado que nuestra idea musical sigue siendo el resultado de la evolución de la música occidental. El instrumento fue fabricado por ellos mismos a partir de raíces de un mezquite que fue extraído de las inmediaciones del cerro de la grasa con intenciones de ampliar un tramo de carretera aledaña al lugar.

En la pieza titulada el *Himno de los durmientes*, los intérpretes musicales realizan una pieza musical utilizando el chapareke, el título de la pieza hace alusión a todos los árboles talados para construir las vías de los ferrocarriles que formaron parte de la industria minera. En palabras de Omar Fraire y de Rolando López:

Los árboles son talados y cortados de forma que pudieran servir a sus propósitos. Esto bajo la premisa de la razón como instrumento central para el progreso de la humanidad que definen a las matemáticas y con ellas a la geometría como la forma más pura donde la razón se demuestra. Los árboles con sus formas azarosas y orgánicas no son adecuados a los propósitos prácticos que la industria requiere. Es por ello que se decide hacer con ellos rectángulos rectos que soportarán las pesadas vías necesarias para el transporte ferroviario.

Los ahora rectángulos de madera son denominados “durmientes”, por su parecido en tamaño y forma a una persona en reposo, y porque son colocados sobre el suelo en posición horizontal, enterrados y cubiertos de residuos industriales tóxicos, que la empresa generaba regularmente. Material que tal y como se hizo con los árboles talados, no constituyen basura, sino un material que representa una oportunidad para el desarrollo de su empresa (López, párr. 6).

Igualmente, esto es importante dado un fragmento del contrato de los Guggenheim en el cual se les otorga el derecho de derribar cuantos árboles quieran para realizar la fundición.



Imagen 15. Fraire Omar, López Rolando, Chapareke hidrocálido, 2014. Archivo del Museo Guggenheim Aguascalientes.

Conclusiones

Me permito interrumpir aquí esta investigación para mostrar algunas de las conclusiones que he obtenido. En el comienzo de este texto hablé sobre la metodología específica utilizada para llevar a cabo esta investigación la cual es la autoetnografía, que, como dije, tiene que verse como un proceso y como un producto simultáneamente. Una de sus características más importantes y que me interesaba rescatar aquí fue precisamente la importancia de la memoria, ya sea como archivo o como acto de rememoración. Esto me hace emparentar al propio proceso autoetnográfico con el arte del performance descrito por los *Estudios Avanzados de Performance*, aquí la propia escritura sería el registro de un conjunto de acciones que generan la obra.

Como segunda conclusión puedo decir que las obras producidas por Rolando López tienen siempre un componente performático. Aunque no siempre son piezas presentadas en vivo, llevan detrás de ellas un conjunto de acciones que es lo más importante de las obras. Su análisis desde un punto puramente visual, como el mío cuando vi la instalación de las escorias sin saber su proceso de producción, resulta ser muy reducido. Por todo esto las obras se tienen que ver en sí mismas como archivos que operan a varios niveles: son archivos que rescatan una memoria histórica de Aguascalientes y son archivos que dan cuenta de las acciones realizadas por los propios colaboradores del Museo Guggenheim Aguascalientes.

La idea de colaboración es sumamente importante para todas las piezas aquí realizadas. La figura de Rolando López es la de alguien que ayuda a generar acciones que no siempre son realizadas por él. Así la idea misma de artista-autor se ve problematizada. Las obras realizadas por el Museo Guggenheim Aguascalientes presentan un componente utópico e irónico, esto permite generar estrategias que realizan una denuncia social de formas no tradicionales.

La idea de abrir un Museo Guggenheim en Aguascalientes, de generar los planos y las propuestas de exposiciones (que pueden ser visitadas en la página), son una forma de realizar un comentario que funciona a distintos niveles, por ejemplo: pone en conflicto la misma idea de museo y de arte contemporáneo en Aguascalientes, nos hace preguntarnos por quienes lo patrocinan, y quienes lo consumen; pone en conflicto las acciones supuestamente filantrópicas de los inversionistas en arte, pues se revelan los sistemas de explotación que los hicieron generar su riqueza. Esto último me quedó a mí muy claro cuando pude relacionar a Guggenheim con Slim y sus mineras actualmente activas en Aguascalientes.

Entrevistas a Rolando López

En este apartado revisaré los encuentros más significativos que he observado alrededor de la entrevista realizada a Rolando López, así como algunas notas de campo en torno a la exposición *Perversidad Cromática*, que se llevó a cabo en octubre de 2018 en la ciudad de Guanajuato. Todos estos datos me darán pie para relacionar la memoria y el olvido con el performance.

La entrevista

El día 2 de octubre de 2018 me reuní con Rolando López en Casa Refugio Reyes, institución en la que actualmente él se desempeña como docente de artes para niños. Me reuní con el cometido de hacerle una entrevista, él se mostró interesado y me pidió que le diera más detalles y me preguntó si necesitaba preparar algo. Dado que mi interés fue realizar una entrevista dialógica y horizontal no le pedí nada de preparación y solamente le informé que la entrevista se trataría de su formación profesional. Esto lo hice para acercarme de una manera más familiar a él y me pareció buena idea proponerle un tema abierto para que la conversación nos fuera llevando a sus áreas de interés. Sobre esas áreas trata lo que desarrollo a continuación.

En la entrevista Rolando me comentó la importancia que tenía el pensamiento de Pierre Bourdieu para él, dentro de sus procesos de investigación y de sus prácticas artísticas. Me pareció significativo pensar en que Rolando y yo compartimos algunos profesores en la Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas. Por esto me parece importante reconsiderar ciertos cuestionamientos que se nos han mencionado sobre Bourdieu.

Bourdieu nos habla del cuerpo como una construcción y lo observa desde sus cualidades objetivas y subjetivas. Observa también un cuerpo social conformado por el *habitus* y el campo, parte de la premisa de que el *habitus* se presenta encarnado, como la “historia hecha cuerpo”. Surge de la práctica, en la que se internalizan las estructuras externas. Wacquant (2007) hace referencia al *habitus* como el sistema durable de disposiciones a través de las cuales percibimos, juzgamos y actuamos en el mundo.

La concepción de Bourdieu de la acción social es anti-dualista, lo que intenta hacer es disolver las dicotomías existentes como objetivismo y subjetivismo, explicación y comprensión, etc. Las relaciones entre las estructuras sociales (objetivas) y las estructuras mentales (subjetivas) están interconectadas por una relación doble de mutua constitución y correspondencia (Wacquant, 2007, p. 267). Para Bourdieu la acción social está determinada por el encuentro entre el *habitus* y el campo.

De esta forma considero que Rolando comparte estas mismas nociones de cuerpo y de acción social, pero cuya puesta en práctica todavía no me parece clara. A partir de esta información quiero realizar una nueva entrevista para preguntar sobre cómo se aterrizan ciertos contenidos concretos en su práctica artística.

Pensando en esto, desarrollaré ciertos puntos que me parecen importantes de discutir. Considero conveniente comenzar con lo anteriormente dicho por Bourdieu, pues como se verá para Rolando López ni el cuerpo ni la acción social, mucho menos el arte, están fuera del campo de análisis social. Considero importante mencionar esto porque muchas veces los artistas pueden considerarse fuera del campo de la acción social y política, esto es una influencia de la tradición del arte moderno y romántico a la cual Rolando escapa.

Proceso de producción artística

Continuando con lo anterior, Rolando me comenta sobre su proyecto Guggenheim Aguascalientes (a la que haré una referencia detallada más adelante):

Si sé que hay una empresa como Guggenheim tan pesada, entiendo que esas cosas están insertas en mí, está interiorizado, y sé que esas cosas son también para decisiones estéticas y políticas, de mi vida cotidiana, que son las cosas que creo no se reflexionan del todo, creo que nos vamos por cosas de estilo o de gusto. Pienso en las fotografías, alguien las tomó, alguien decidió como iba a quedar su composición. Imagínate eso, cada vez que tomo una foto tengo eso en mente, ¿cómo va a ser el resultado? (Rolando L.)

Así, aparece el argumento de Pierre Bourdieu (2017) de que el gusto es una construcción social, que no es algo natural ni inherente al ser humano. Rolando parece admitir este argumento al reconocer que ciertas instituciones importantes del arte interiorizan sus cánones del gusto en él, según lo dicho por él mismo. Este es un proceso de reflexividad que considero es un patrón en su obra que siempre estará surgiendo, es decir, él siempre se ubica entre la tensión de saberse constituido socialmente pero también intenta resistir desde ciertos puntos. De tal modo que su proceso de producción artística se relaciona con la reflexividad.

Otra cosa que me llama la atención es que si se admite al gusto como una construcción social, que se realiza desde instituciones e imposiciones de poder, entonces todas las decisiones estéticas son decisiones políticas. Para Rolando es claro que así es y que incluso dicho terreno político está presente en las decisiones cotidianas.

Proceso de autoconocimiento

Lo anterior se relaciona con el siguiente comentario:

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Hay un ejercicio de poder que oculta *ex profeso* y eso es lo acaba siendo relevante en torno a las posibilidades de comprensión de uno mismo. Hay factores que entendemos de manera global, como el arte, que implicarían que llevarse al cabo también da una posibilidad de comprensión de sí mismo, y eso para mí ha sido muy chingón, porque comprender una situación y la totalidad, me involucra de antemano también a mí, es decir, de dónde vengo, qué condiciones determinan mis decisiones estéticas (Rolando López).

Nuevamente del comentario anterior podemos inferir la noción de *habitus* y de campo de Bourdieu. Rolando se considera como determinado socialmente por ciertos ejercicios de poder y para él el arte funciona como una posibilidad de generar conocimiento y de comprenderse a sí mismo, comprender cómo es que ha sido determinado. Asimismo, se asocia la idea del proceso de producción de arte con el ejercicio de resistencia. (Al pensar y discutirlo, yo relaciono esto con la idea de autoconocimiento en la autoetnografía).

La serie de obras contenidas en el proyecto Museo Guggenheim Aguascalientes y presentadas en la exposición Perversidad Cromática, se dedican a realizar un estudio del pasado que asocian con el presente tóxico de Aguascalientes y con la larga tradición del arte moderno. Aquí Rolando se sitúa como un sujeto que critica las narrativas del progreso, del arte moderno y del funcionamiento de las instituciones, con acciones concretas de rescate y conocimiento. Dichas acciones son precisamente formar el hipotético Museo Guggenheim Aguascalientes y todo lo que ello conlleva.

Conclusiones

Pienso nuevamente en Rolando y en lo que él y yo tenemos en común, ser de Aguascalientes, relacionarnos con el arte y estudiar la Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas en la

UAA. Considero que él realiza su obra a partir de un proceso de reflexividad similar al mío, su proceso de producción artística está documentado en las propias obras y lo que ellas llevan son partes de su biografía. Considero que mi proceso de acercamiento al performance de manera autoetnográfica puede revelar cosas de mí misma, como Rolando lo dice, pensar al arte como un proceso de autoconocimiento, la diferencia es que yo me ubico desde el punto de vista de la audiencia.

Conversación sobre la exposición Perversidad Cromática

Fecha: 10 de octubre, 2018.

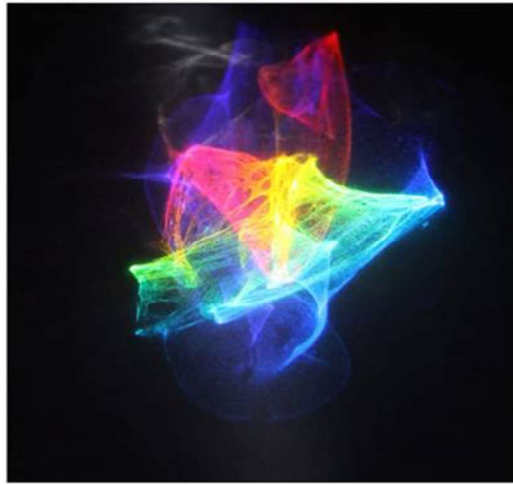
Participantes: Rolando López (artista), Edgar Hernández (curador del proyecto), Trino Guerrero (artista), Enrique López Llamas (artista) Coza Rapozo (artista y profesora) y yo.

Notas: Creo que Trino y yo provocamos la charla, es decir, no la tenían del todo contemplada: varios de nosotros antes del evento empezamos a preguntar por la hora de charla. De algún lado salió que a las dos de la tarde. Entonces Trino y yo viajamos de Aguascalientes a Guanajuato para ver la exposición, escuchar la conversación y quedamos con otros amigos que viven allá.

Ya en el lugar, el curador Edgar Hernández señala la primera pieza y menciona: –Más que piezas son como módulos de información.

GUGGENHEIM

MEDIA PREVIEW



PERVERSIDAD CROMÁTICA

UNA APROXIMACIÓN A LA COLECCIÓN DEL MUSEO GUGGENHEIM AGUASCALIENTES
 CURADURÍA: EDGAR HERNÁNDEZ.

DENTRO DEL MARCO DE LA EDICIÓN 46 DEL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO
 DEL 10 AL 29 DE OCTUBRE DEL 2018

EX - CONVENTO DIEGUINO
 Calle Sopeña, Bajos del Templo de San Diego
 Zona Centro, 36172
 Guanajuato, Gto. Méx.

www.guggenheimaguascalientes.com
 E-mail: info@guggenheimaguascalientes.com
 Facebook: Guggenheim Aguascalientes

Imagen 16. Cartel de la exposición Perversidad Cromática, 2018.

Arely: -Me platicabas que te fuiste rastreando a la fundidora ¿no?

Rolando: -A la minería, este es un texto de Angangueo en Michoacán, una nota del periódico, y pues va narrando estas cosas. Los elementos que implica, por ejemplo, la relación de obreros, pero como te comentaba iba entendiendo la totalidad del fenómeno, ya no solamente en Aguascalientes, es decir, ¿de dónde venía el material? ¿cómo se transportaba?, ¿qué interacciones o en que otros lugares de la República pasa algo? Mucho del trabajo está centrado en aquella pieza (la señala haciendo una indicación con la mano).



Imagen 17. Después de Robert Smithson desplazamiento de espejos-escorias, Angangueo, Mich, Méx. 2018.

Exposición Perversidad Cromática, de Rolando López.

Ésta, de antemano, es un ejercicio performático, porque implica un desplazamiento. El cuerpo establece una relación con el territorio, esto es en Angangueo, Michoacán. Lo que está de fondo es, digamos, como su Cerro de Grasa; a diferencia de nosotros, por ser una minería, el material es primero polvo que transportaban en unos canales. Es azufre. Esto establece relación con Robert Smithson, con la pieza de *Emplazamientos de espejos* (Yucatán) que son espejos en sí mismos. Aquí la característica de las escorias es que están seleccionadas, tienen la cualidad de ser un espejo; al irse secando la escoria va generando la posibilidad de tener capas vidriadas, queda como un fenómeno del material.

Me parecía interesante establecer la relación con Robert Smithson y ver la escoria como un espejo, esto se relaciona con la pieza final que precisamente permite entender que al ser espejo tiene cualidades de reflexión, y es lo que se ve allá.

[Rolando menciona sobre otra pieza que es la imagen que esta en el cartel publicitario de la exposición].

Rolando: –La imagen es el resultado del proceso de reflexión que tiene las escorias, al ser como un vidrio, tiene esa cualidad, pero no es tan fácil poder observar lo que se refleja y para ello, lo que fuimos haciendo fue encontrar una manera para que se vieran esos reflejos. Y esa manera fue por medio de una casa de campaña, se tapaba con una lona y dejábamos un orificio por donde entrara la luz. Al chocar con la cara vidriada de la escoria, genera estas circunstancias (imágenes). Las capas vidriadas se hacen por los distintos niveles de enfriamiento que van generando estas formas, y se exploran a partir de la foto, el video y la escultura.

Enrique López Llamas: –¿Y cómo lo haces, con imagen 3D, o cómo?

Rolando: –No, la estamos trabajando a partir del barro, sabemos que puede ser interpretado como 3D, pero creemos que ese es un problema de llegar tan rápido a ese nivel, de una animación en 3D hecha a partir de un software, sino que viene de una escoria y de un proceso fotográfico muy básico, básico entre comillas.

Lo que da color, es un prisma, introduje un prisma. Este traduce, más bien muestra sus colores la luz, y lo que hace es permitirme reconocer todo eso, todas las cualidades formales que implica la estructura tridimensional. Y de ahí es la idea del título de la exposición: *Perversidad Cromática*, pensándola en el sentido de lógicas de esquemas de pensamiento, tiene que ver con *Habitus* de Pierre Bourdieu.

Encontramos una cosa que puede asumirse como convicción del progreso como impuesta, que hace y que detona la perversidad. Como un ejercicio en donde el otro acaba siendo no relevante, como, por ejemplo, los millones y millones de cerros de escoria que hay en la República Mexicana y que terminan en posibilidades de muerte constante. Miles de personas enferman por esta situación. Entonces, para nosotros la idea de la perversidad es un detonante, hay una convicción de progreso que detona la perversidad que está vinculada a la lógica moderna de progreso y desarrollo. (Mientras dice esto, nos desplazamos a la sala central donde continúa...).

Rolando: – los archivos van permitiendo tener esa posibilidad de acercarse un poco a la verdad, ya sea argumento histórico, político, se tocan muchos niveles: ¿cómo se muestra?, ¿qué se muestra?

Una de las preocupaciones era cómo mostrarlo, pensando que estamos generando una crítica de la producción artística. ¿Cómo presentábamos esto sin un despilfarro económico? Porque estaríamos cayendo en eso, estamos cuestionando las lógicas del dinero y cómo va permitiendo las posibilidades de producción o no.

Arely: –¿Qué pasa con la gente que vive cerca del Cerro de la Grasa? ¿cómo lo asume?

Rolando: –No se asume el problema, en Aguascalientes no se asume problemático, como no se asume problemático básicamente en todo México. Lo comento porque en este desplazarme por el territorio tuve la oportunidad de ir al Paso, donde esta otra fundidora de Guggenheim, allá generaron un proceso de remediación, porque fueron demandados por la propia comunidad, fue demandada la compañía y están en ese proceso, de ver cómo evitan el problema.

Todos: “progreso para todos”, repetimos al unísono.

Edgar Hernández: –Orden y progreso, de Porfirio Díaz.

Rolando: –Como una lógica porfirista actuando en el territorio, donde lo veíamos hace rato en televisión, en todos lados vemos noticias vinculadas con la minería, entonces la cuestión es que esas cosas en vez de ser del pasado son del aquí y ahora y eso lo hace más problemático. Tengo imágenes aquí, a las que les llamo ... que son de la actualidad, que es un problema latente y que no se menciona, por ejemplo, el caso de Asientos que es un problema enorme: montañas de escoria. Hay como una especie de veda en torno a la información de ello.

Arely: –y luego lo declaran pueblo mágico y esa historia se oculta más.

Rolando: –Yo creo que no se quiere ver y afrontar de una manera más activa. Vamos generando también relaciones como activistas. Y cuestionar como es que estamos aquí.

Trino: –Porque vienen por su cuenta, porque que no los invito el Estado.

Rolando: –Sí, porque esto también es Aguascalientes.



Imagen 18. Exposición Perversidad Cromática, de Rolando López. Guanajuato, Gto. 2018.

Enrique: –A mi todavía no me queda claro qué son las escorias.

Rolando: –Las escorias son el residuo de procesos mineros, de proceso industrial, donde generan residuos y esos residuos son tóxicos, porque para generar ese proceso industrial necesitan químicos para separar los elementos. Como, por ejemplo, el plomo, incluso se dice que en lo que en verdad producen las fundidoras es basura, es escoria, porque es muchísimo lo que sacan y no saben dónde confinarlo y lo confinan directamente en la tierra. Cien años en Aguascalientes, estaba en un solo lugar y lo han utilizado para hacer calles, banquetas, muros, y de estar confinado en un solo lugar, se expande. Pero básicamente es la basura del proceso industrial que se llevó a cabo.



Imagen 19. Catálogo de escorias. Exposición Perversidad Cromática, de Rolando López. Guanajuato, Gto. 2018.

Edgar Hernández: –No es sólo la existencia de la escoria, sino cómo esos procesos mineros provocaron la acumulación de capital que permitió que el mundo del arte sea como lo conocemos

hoy. En el caso concreto, está en Aguascalientes el residuo o la herencia de este personaje Salomón Guggenheim, que todo el mundo conocemos como ese gran mecenas y coleccionista del arte moderno, que después se convirtió en marca mundial que ahora tiene todos estos museos.

La idea es hacer esa conexión, sí hablamos de escoria, sí de un problema ambiental, pero sobre todo de procesos artísticos para generar esas conexiones posibles, para pensar hoy como el arte opera a partir de eso, un exfolio sistemático a todas las periferias, digamos en Latinoamérica, en todo el sur global.

Rolando: –Yo los veo con factores de calidad y cualidad visual, me gustan un chingón, porque tienen referentes de la visualidad que permiten verlas de formas interesantes, por sí mismas y la historia que las acompaña te va permitiendo tener una mirada más amplia del fenómeno, y al final esto es el resultado de algo que tengo pensado como arte, porque al final eso parece más arte, pero hay que entender qué acompaña la dinámica.

Esa dinámica me preocupaba, por que decía, eso está chingón, que bonito, pero ¿y todo esto?, ¿todo esto que nos ayudaría a tener una mejor comprensión del fenómeno?, ¿cómo hacer que no se pierda, que no quede desfasado de lo bonito del resultado?

A mí me gusta porque como tal, pasa de la representación a la presentación, es decir, esto también es la escoria, pero observable en otra circunstancia. De alguna manera pasa eso con la historia, una historia de la cual, ya podemos dialogar en torno a ello.

Arely: –¿Cómo asumes tu labor artística, hablas de la implicación de cuerpo y de actos performáticos, pero no sé si tú lo asumes como performance, o como etnografía o incluso activismo, o un poco de todo?

Rolando: –Me gusta pensar en la idea de la acción performática, y la del desplazamiento porque el cuerpo es el que se enfrenta a eso. El cuerpo enfrenta la realidad, se enfrenta en esos lugares, por eso esa imagen es interesante porque permite ver el territorio, esto es en Anganguero, y no solo eso, sino encontrar las maneras de vincularlo con el arte global.

En ámbitos de lo performático también me gusta la interacción que se da con el otro, cómo el otro se involucra. Y sobre todo en ámbitos de archivo, que acaba siendo uno de los referentes centrales. Es cómo accedemos al archivo, de qué forma lo exploramos, y eso implica a la subjetividad, porque no es tan sólo un archivo frío que te mostraría tal vez las notas de forma más ordenada, sino que estos juegos empiezan a generar una condición distinta donde un sujeto que está llevando a cabo ese proceso de comprensión del archivo, y cómo generar ese diálogo, cómo generar ese diálogo de antemano con uno mismo y después frente al otro.

Edgar: –Sí es importante mencionar que todo el proyecto fue concebido desde el ámbito artístico. [...] Es un Proyecto sí de investigación, pero sobre todo de crítica desde el arte. Hay un problema sí del relato, como: ¿qué se asume como fotografía?, ¿qué se asume como documento?, ¿qué se asume como archivo?, ¿qué se asume como imagen original y como copia?

Ahora sí volvemos al tema de la crítica institucional, el hecho que se haya desarrollado de esta forma la exposición tiene que ver con el hecho de que es una crítica al propio esquema del campo artístico ¿cómo trabajar en un espacio que genera una serie de limitantes? De qué no hay ningún tipo de apoyo y de cómo a pesar de eso se puede seguir produciendo desde el campo artístico. La exposición como se planeó está guardada en una bodega, porque no llegaron, porque no hay custodia, hay goteras graves, entonces queda reaccionar ante esa realidad y producir otro tipo de esquemas que permitan a los autores seguir desarrollándola.

Rolando: –Al final de cuentas, el tener el Cerro de la Grasa y asumirlo como un museo, da pie para pensar que este espacio está chingón, es decir, la experiencia adquirida nos permite asumir que este espacio está perfecto: a diferencia del otro con el que trabajábamos, nos permite otras formas de aproximación, donde no necesariamente se asumen muchas cosas: de esta sala no se pueden usar los muros. Ahí empezamos, porque todo está resguardado por el INAH, y eso da pie a que tengamos que generar otras alternativas. Cada elemento abona, aunque pudiera parecer negativo permite la comprensión de las lógicas.

Coza: –Hay unas piezas más incitadoras que otras, bueno yo lo veo así, incluso apropiándose de códigos estéticos, ¿cuál es la que funciona más para ti? Para entender un poco más cuál es tu jerarquía de importancia frente al proyecto. Hablaban de un proyecto con tintes activistas, o meramente artístico, pero ¿con cuál te sientes más cómodo?

Rolando: –Con la del arte, sobre todo porque estaríamos en la posibilidad de discutir qué es el arte, o qué podría ser el arte: bajo mi perspectiva podría ser más interesante, ya que hablamos de una investigación de más de seis años, que de antemano no se pudiera hacer en una universidad, creo que un factor interesante del arte lo vislumbro como un medio donde podamos seguir explorando de una manera tal vez muy distinta.

Coza: –Me gustó mucho el catálogo, no sé si lo veas como una pieza. Es una buena pieza porque creo que a la vez incita y no es tan directa. Incita partiendo de lo que implica ver un objeto que valida históricamente y científicamente un objeto, siento que es una ambivalencia, o sea si es una investigación, pero también es una manera de estudiar una piedra al momento de recoger estos códigos de catalogación, etc., pero al mismo tiempo es una dimensión del objeto histórico en torno a la idea de... pues de ideas hegemónicas, el hecho de ver el apellido, dices ah órale esto parece ser

importante, y lo ves y termina siendo una incitación muy fuerte, y creo que en ese sentido el documento es muy valioso.

Rolando: –Es como lo que me preguntaba Edgar, me decía: ¿traes escorias? Yo: no. Es lo único que no está, y eso me parece interesante porque genera esa ambigüedad que comentas, ¿dónde está aquello de lo que estamos hablando?, ¿dónde está la materialidad de aquello? Entender que cada objeto tiene detrás unas circunstancias y una historia.

Edgar: –En torno a lo que mencionas de ideas hegemónicas, creo que es otro nivel que cruza todo el proyecto, como nociones de usos tradicionales de la imagen de la fotografía, ¿qué estamos pensando cuando hablamos de fotografía? Se pone en tensión todo el tiempo, por ejemplo, con una técnica fuera de uso, por ejemplo, esa imagen se hizo con la técnica de plata sobre vidrio, que da referencia a una época donde era una técnica bastante común. Entonces retomar esa técnica para tener el registro del sitio que origina todo el proyecto, o sea, como llegamos a la imagen digital a partir de todos esos procesos, ¿qué entendemos hoy como imagen fotográfica, o como representación?

Rolando: –Hay un ejercicio de poder que oculta *ex profeso*, y eso es lo acaba siendo relevante en torno a las posibilidades de comprensión de uno mismo. Hay factores que entendemos de manera global, como el arte, que implicarían que, de llevarse a cabo, también da una posibilidad de comprensión de sí mismo; y eso para mí ha sido muy chingón, porque comprender una situación y la totalidad, me involucra de antemano también a mí, es decir, de dónde vengo, qué condiciones determinan mis decisiones estéticas.

Si sé que hay una empresa como Guggenheim tan pesada, entiendo que esas cosas están insertas en mí, esta interiorizado, y sé que esas cosas son también para decisiones estéticas y políticas, de

mi vida cotidiana, que son las cosas que creo no se reflexionan del todo, creo que nos vamos por cosas de estilo o de gusto. Pienso en las fotografías, alguien las tomó, alguien decidió como iba a quedar su composición. Imagínate eso, cada vez que tomo una foto tengo eso en mente, ¿cómo va a ser el resultado? Está la fotografía de allá, por ejemplo. (Señala la obra que hace referencia a Robert Smithson).

Coza: –Esa es la que más me conflictúa a mí.

Rolando: –¿Por qué?

Coza: –Por el uso de Robert Smithson, o sea incluso lo narras, está bien chido el ejercicio, rescata una ambientación que deja rastros de algo muy específico, pero como que suena un poco desesperado el título.

Rolando: –¿Te parece?

Coza: –A mí me parece, en este ejercicio del libro, es cómo más fuerte, es más contundente hacia donde quieres llegar, pero está chido el ejercicio.

Rolando: –Para mí hay varios factores por los que involucrar a Robert Smithson, tiene una condición muy redonda entre el arte y la contaminación. Yo lo pensaba en ámbitos de investigación y pensaba en Robert Smithson como una especie de referente, este referente me permite encontrar elementos teóricos y prácticos que me permite la comprensión de un todo.

Yo lo pienso como caminar sobre un referente, aquí está esto que planteaba Robert Smithson, este es un *no site*, bajo la lógica de Smithson son los lugares donde trabajamos, es el cerro de la grasa en Aguascalientes, es en Angangueo, es otro en El Paso, y eso hace que esos referentes de Robert

Smithson los insertemos aquí y que podamos discutir acerca de ello. Hay otro término que me parece interesante que es el de entropía, que es como las cosas se van conectando.

Enrique: –¿Cómo se dibujan los límites del proyecto Guggenheim Aguascalientes y un proyecto de vida tuyo? Ya hablamos de la crítica institucional, del mercado del arte, de qué forma tu proyecto entra y sale de estos mecanismos, o sea estás generando capital simbólico digamos, cómo ves tú esa relación de un posicionamiento estético entre el arte y la vida.

Rolando: –Es uno de los mayores problemas que enfrento, dónde la responsabilidad acaba siendo ética más que estética, y hay veces que es más estética que ética. Me pone en un dilema. Hay un lema en el que estoy muy metido, de la lógica del mercado del arte que es lo que estoy criticando, sé que el Guggenheim en el mundo es posible porque hubo ese proceso económico para que eso funcionara, la cuestión sobre el coleccionismo está metida ahí.

¿Cómo hago para que esto resulte, incluso para vivir porque como no estoy vendiendo, entonces de qué estoy viviendo? Es un problema.

Enrique: –Documentabas las piezas y luego ¿qué pasa con ellas?

Rolando: –Ahorita lo platicábamos, si las ordenara realmente, el Cerro de la Grasa iba a convertirse en mi casa [risas], de hecho, más o menos es, tengo muchas guardadas. Entonces, entender que se documentan y ahí mismo quedaban, el espacio mismo (el museo) las resguarda. Ese espacio está a punto de desaparecer, en dos años, ese espacio quizá no exista. Y eso dará pie a que las imágenes generadas tengan un valor distinto, cuando ya no exista y eso genere otras condiciones de comprensión.

Empecé a entender que las colecciones del museo podrían no estar centradas con que se coleccionará arte, sino tal vez como un museo de historia industrial o de historia cultural o, incluso,

recreativo, como mi mamá en un momento lo manejó. Se colocan preguntas como: ¿qué es un museo?, ¿cuál es su función?, incluso, ¿cómo se exhibe?, ¿cómo se cura?, ¿cómo se hace la museografía?, ¿cómo se genera ese encuentro con lo que pudiera ser o no ser coleccionable?

Representa los ideales de la modernidad, ¿por qué quisiéramos un museo?, ¿quién lo inventó y para qué? Entonces, tener aquello y tener las piedras permite pensar quizá de una manera distinta, tal vez no desde el arte, sino desde una arqueología industrial.

Enrique: –Qué implicaciones tendría, por ejemplo, que yo voy a Nueva York, voy al Museo Guggenheim y veo sobre una hermosa repisa esas escorias de todos esos lugares que has estado investigando, qué implicaciones tendría que entraran a un espacio como este. Solo como juego.

Rolando: –Tendría la propia compañía Guggenheim que reconocer su sombra y aceptar la explotación de recursos. Esta institución podría generar procesos de restitución de sí misma, de hacer comprensible su historia de manera global [...] Creo que aún el arte puede generar críticas y circunstancias distintas a ello. El proyecto tiene muchas aristas.

Al finalizar la charla, me quedé reflexionando sobre las relaciones que existen entre el arte y el activismo, y como muchas veces un proyecto se puede confundir con uno o con otro, pienso en la categoría de artivismo que intenta unir estas dos, se que Berenice Cortes, colaboradora de la agencia y compañera en el taller de autoetnografía, pero creo que Rolando y Edgar lo piensan solamente desde lo artístico, por las declaraciones que hicieron y por las referencias específicas (como Robert Smithson).

Esta exposición fue autogestionada por ellos, en el marco del Festival Cervantino, cuyo estado invitado de ese año era Aguascalientes, aún así, ninguno de los gobiernos de ambos estados dio

apoyo para la realización de esta exposición, lo cual me parece importante, pienso que en este acto hay un claro posicionamiento del gobierno de Aguascalientes sobre lo que se quiere mostrar.

Quisiera ahondar más en mis experiencias con el arte de performance, a partir de un relato autoetnográfico sobre algunos talleres de performance a los que asistí en el marco del Festival Internacional de Performance Corpórea.



Capítulo VI. Construyendo mi memoria corporal: Narrativas y escenarios de las memorias y los cuerpos

Espera y acción. Un relato autoetnográfico como asistente a un festival de performance

Me parece que es momento de pensar en algunos de los postulados principales de la presente tesis y para ello no puedo más que coincidir con lo que dice Andrea Giunta (2018) en *Memorias del subdesarrollo*:

Las imágenes fijas de la fotografía o de las artes plásticas y esculturales, igual que las imágenes en movimiento del cine, representan una fricción de los cuerpos. Sean suspendidos o en movimiento, estos cuerpos destilan el ritmo de la multitud unida durante un momento más o menos duradero por un motivo común—una fiesta, un destino, una manifestación, la transformación del mundo. Los cuerpos unidos invocan el movimiento—un potencial, pero también un peligro (p. 187).

Es por la investigación que acabo de presentar y por las experiencias que a continuación relataré que considero que una obra de arte es una puesta en fricción de los cuerpos. En el performance esto es visible.

En este apartado reflexiono sobre algunos momentos de las experiencias que viví en el Festival Internacional Corpórea, donde asistí a talleres de arte-acción, conversatorios, presentaciones de performances y en dónde también realicé una *acción* como ejercicio final de uno de los talleres. Acércame a este tipo de eventos me brinda posibilidades para ampliar mis

concepciones sobre esta manifestación artística, me permite conocer las diversas voces que conviven en el encuentro y sobre el ámbito del performance en el presente.

Es un arte caracterizado por incidir más allá de lo artístico, traspasa las fronteras disciplinares donde se conjuntan las voces de performers, audiencia, curadores, investigadores, estudiantes y más, entrando en diálogo con la naturaleza y la cultura. Establece un lugar de irrupción en la realidad, es decir, exagera lo que acontece, conversa con el entorno, mediante la conciencia de lo corporal. Es un arte que retoma el lema: “lo personal es político”. En el performance se busca romper con las normas, fronteras y esquemas de pensamiento y acción, en una constante experimentación y puesta a prueba de los límites y resistencias tanto corporales como sociales.

En el texto abordo mi experiencia a partir de diversos aspectos, como audiencia del arte acción, desde la acción en vivo y desde el archivo (documentos como fotografías, videos, audios, textos, objetos diversos), así como a partir de la memoria oral, y con la reciente experiencia de realizar algunos ejercicios performáticos. El acercamiento que he iniciado en el proceso de investigación autoetnográfica me permite situarme frente al performance y analizar las implicaciones que tiene en diversos aspectos de la vida social, incluso revelándolas, como mencionan Ellis, Bochner, y Adams (2019) “la autoetnografía es un acercamiento a la investigación y a la escritura, que busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal para entender la experiencia cultural”. En este aspecto, la autoetnografía comparte con el arte acción el proceso de autoconocimiento. Josefina Alcázar en su libro *Performance un arte del yo, autobiografía, cuerpo e identidad*, menciona: “cada época tiene diversas formas de conocimiento de sí mismo y en la actualidad una de ellas es el performance, pues es una

manifestación artística que invita a la autorreflexión. En esta investigación a través del performance observo tendencias claves en la sociedad; lo analizo como un revelador cultural y social” (Alcázar, p. 7, 2014). De este modo, el performance invita a repensar la acción y a prestar atención a sus implicaciones éticas, políticas, económicas, socioculturales. En el performance se intenta generar algo que va más allá de la interpretación artística.

Aproximarme al performance, al cuerpo, a la memoria, y al olvido desde la autoetnografía me permite indagar sobre mi propia construcción corporal, mi memoria, y con esto de mi identidad. Y así, darme cuenta de los vacíos que observo en la historia del arte de Aguascalientes y de México son parte de un abuso de olvido, que son también abusos de la memoria. Siguiendo a Paul Ricoeur (2010), esto sucede cuando la memoria es manipulada por parte de quienes tienen el poder, “esto deviene del cruce entre la problemática de la memoria y de la identidad, tanto colectiva como personal” (p. 111).

El presente texto está compuesto mediante la técnica de la *narrativa en capas* (Rambo, 2019) que favorece un relato donde puedo fusionar diversos elementos que me ayudan a dar sentido a las experiencias vividas en el proceso de investigación. La narrativa en capas permite que se entretaja un relato donde la voz de los investigadores pueda salir a flote, mediante la incorporación de elementos de la narrativa personal, así como la discusión con diversas voces que tratan sobre el tema en cuestión y los elementos que quien investiga considere oportunos.

La cercanía geográfica con Zacatecas favoreció que Trino y yo nos desplazáramos por la carretera de la salida norte para llegar a la Ciudadela del Arte, en el centro de la ciudad. Al llegar vimos a

Isis Pérez y a Gabriel Márquez quienes gestionan desde hace un lustro para llevar a cabo el festival. Fue un ambiente intensivo en el que las actividades eran prácticamente de ocho de la mañana a ocho de la noche.

Mi primer contacto con este festival fue en el 2018, pero me acerqué de una manera distinta. En ese momento mi papel fue escuchar los conversatorios y documentar los performances como audiencia. En comparación con ese año, esta vez me involucré en la parte de experimentar el proceso de producción-creación de un performance. En relación con esto último pienso que es debido a mi aproximación a la metodología autoetnográfica, pues antes no me había involucrado en un proceso de producción artística ni lo concebía como parte de un proceso de investigación que yo pudiera llevar a cabo, pues no me concebía como artista, sino como teórica del arte. Sin embargo, esta noción cambió al darme cuenta que realizar actos performáticos me ayudaría a comprender desde otros y nuevos puntos de vista la pregunta guía de mi indagación sobre la relación de las narrativas de la memoria, el cuerpo y el performance.

Una vez en la Ciudadela del Arte, comenzamos con los talleres del 6 al 10 de agosto del 2019, y posteriormente del 9 al 11 de septiembre. Asistí a tres talleres de performance en estos periodos, uno de ellos lo impartió Víctor Lerma, cuyo título es: *Kit de esquina: Interposiciones visuales y desdoblamientos del archivo Pinto mi Raya*.

El taller se desarrolló en un ambiente de confianza, personal y de apertura. Lo primero que realizamos fue una presentación, y me di cuenta que me presenté como alguien que investiga sobre performance. No lo pensé mucho cuando lo dije, creo que hubiera sido mejor presentarme como siempre, como estudiante. Una de las actividades del taller fue un ejercicio imaginativo, Lerma lo

llamó una *fantasía guiada*, donde nos dirigía en una serie de escenas imaginarias con el fin de prestar atención a nuestros sentidos, al evocar colores, sonidos, olores y espacios.

Posteriormente, hicimos un ejercicio que consistía en apropiarnos de cualquier lugar de la Ciudadela del Arte y presentarlo después como nuestra casa. Para mí fue difícil pues no había hecho algo así antes. Estuve pensando durante unos minutos el lugar que elegiría, pues la Ciudadela del Arte es un bello edificio colonial (que en el pasado fue una secundaria y un edificio de correo). Consideré que mi casa podría ser una terraza que era el único sitio donde daba sol a esa hora, era un sitio alto y se llegaba a él a través de escaleras. Cuando lo presenté ante los demás mencioné que escogí ese lugar porque había plantas cerca, que las plantas y yo necesitamos del sol. También porque la altura me recordó mi habitación en casa de mi mamá. Derivado de este ejercicio intercambiamos ideas sobre nuestras acciones de apropiación del espacio, y escribimos en un papel una palabra para describir la actividad de cada persona y vocalizar cada palabra. Las palabras que recuerdo fueron feroz, insegura, ancestros, reliquia, dulzura repetida dos veces. En la libreta que siempre cargo escribí ese día: *Pienso en la escritura, en los distintos modos de aprendizaje, que la memoria oral se transmite por distintos medios y formas.*

Otra actividad consistió en aprender palabras con el lenguaje de señas para tratar de significar y encarnar esas palabras. Víctor nos insistía que tenía que ser el cuerpo el que hablara, por esto bailamos, “rapeamos”, brincamos, nos agitamos. Me sentía cada vez más cómoda porque me divertí al ver que todos estaban moviéndose, involucrados. Víctor nos hacía sentir con mucha confianza a todos, no me sentía calificada u observada. La palabra que yo escogí fue: memoria.

Como ejercicio final del taller acordamos realizar un performance individual, escogimos una de las dos líneas que Víctor nos propuso, trabajar con la memoria oral o con el lenguaje de

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

señas. Cada participante escogió el lugar donde accionar. Yo escogí memoria oral y la Plaza de Armas de la ciudad de Zacatecas. En el próximo apartado ahondaré sobre ello.

En otro momento de las actividades, el maestro Lerma expuso su experiencia con el proyecto de archivo Pinto mi Raya que desde 1991 se dedica a la recopilación de documentos que tienen que ver con las artes en México. Concluimos que los archivos sirven para resguardar la memoria y que la ausencia de éstos son un tipo de censura para la memoria. En relación con lo mencionado, infiero que el archivo forma una parte importante de la producción performática, así como de las manifestaciones artísticas en general.

Otro taller al que asistí fue impartido por Víctor Sulser, el taller llevaba por título “Cómo adivinar tu futuro con la baraja española y aprender sobre el arte-acción”. Un día en el taller hicimos un ejercicio de improvisación. La consigna fue hacer algo que solemos realizar, y yo me puse a hablar sobre una condición que había pensado y que a menudo no exteriorizaba pero que en ese momento fue lo que salió. Hablé de que ya no quería esperar como en las clásicas narrativas dan a los roles o arquetipos femeninos, que había una especie de culpa hacia lo femenino desde la narrativa de la religión católica y que yo, mi cuerpo había sido cosificado. Saqué de mi mochila un libro que había comprado minutos antes, realicé una lectura al azar. No recuerdo cual fue la respuesta del libro, pero la respuesta de los participantes del taller sí. Les pregunté si querían opinar algo con respecto a lo que dije, y el maestro respondió que rompí el ritmo. Cuando dijo esto me desconcerté, pensé que bromeaba, pero al darme cuenta que no era así, decidí seguir con la dinámica y los hombres comenzaron a participar, me sorprendieron pues mencionaron que no puedo renunciar a la espera. Comencé a sentirme acalorada, quería contestarles, pero no lo hice. Se terminó mi participación y continuó la de alguien más.

Al salir del taller le comenté a Laura que me había sentido incomoda, y me dijo que estuvo padre lo que había dicho, que le hizo pensar en cómo procrastinamos y de pronto aplicamos la espera en nosotras mismas. Después me encontré con otra chica, me comentó que se identificó con lo que dije, que ella estuvo en una situación donde esperó muchos años a alguien en una relación afectuosa. Me dijo que, en ese momento, ella no pudo participar por miedo a quebrarse.

Más tarde, en una charla casual antes de un performance, dos profesores que estaban también participando en el taller y yo hablamos sobre la importancia de cómo nos narramos, al parecer mi participación a ellos les hizo pensar en que me narraba como víctima o algo por el estilo, los escuchaba y argumentaba como podía que no era así. La plática fue pausada por un momento durante el performance y retomada después de la acción. Finalmente, uno de los profesores reconoció que él se encontraba como en la narrativa del príncipe, del caballero luchando contra dragones por su amada.

Dentro de las actividades del festival hubo un seminario donde se trató el tema del arte, el cuerpo y el performance. En la charla participaron profesores y alumnos de la Universidad Autónoma de Zacatecas. Al revisar las anotaciones que hice de ese día, observo que cada uno de los participantes tiene nociones distintas de lo que significa arte contemporáneo: para uno de ellos la noción de “arte contemporáneo” tiene que ver con el arte que se produce del 2000 a la fecha, mientras que para los otros tiene una datación distinta, por ejemplo, desde hace cien años.

Hacia el final del seminario me sentí un poco distanciada de hacia dónde se había llegado en la discusión, quería participar, pero no encontré el momento oportuno, ¿espero? Esa espera me

desesperó. Tenía ganas de que se conversara sobre la estrecha relación de los inicios del performance en México con el movimiento feminista, pero en varias ocasiones dos personas descalificaron el feminismo. Sentí que en algún punto me invisibilizaron, ¿o me invisibilicé? Un profesor abordó levemente el trabajo de una teórica de performance y de una performer, pues unas horas antes durante el trayecto a Zacatecas, le comenté que no habían mencionado a mujeres durante el seminario y le referí el trabajo de ellas.

Performance

Para el performance que quería hacer como ejercicio final de taller de Víctor Lerma, se me ocurrieron mil ideas, pero finalmente traté de simplificar lo más que pude. Con el eje de la memoria oral pensé en realizar un *Trueque de recuerdos*; la idea era intercambiar memorias, tratando de hacer algo distinto a otras interacciones de comunicación oral, como la de la confesión, donde una persona narra una historia casi siempre de carácter íntimo y el otro solamente escucha, y situarme en un lugar público. Así propuse entrar en una dinámica distinta de la memoria oral en donde las dos partes (yo-interlocutor) compartiéramos un recuerdo, una narración.

Pensé en utilizar una cartulina verde fosforescente y escribir: *Trueque de recuerdos*. Entonces, recordé como en los mercados son utilizados este tipo materiales (para anunciar diversa información sobre productos) y el contacto que he mantenido con el mercado por mi contexto familiar. Desde mi niñez tuve acercamientos a este ambiente singular: un espacio colorido, donde convergen personas diversas, en ocasiones solitario, en otras una multitud de voces se mezclaban.

Ahí trabajé por primera vez, no recuerdo bien cuando comencé, mi trabajo ahí era intermitente: iba cuando mi papá requería ayuda, y por lo general, la mayor parte del tiempo la pasaba leyendo.

Al final descarté la idea de la cartulina. Pensé en utilizar plantas, semillas o flores, por lo que han representado para mí. Siguiendo la pauta que me puse, de simplificarlo, pero no por ello no implicarme, decidí recolectar algunas de las flores de mi pequeño jardín y le pedí a mi mamá que recolectara algunas de sus flores, para un performance que tenía que hacer. Violeta, lantana, bugambilia de varios colores, maracuya, crossandra, malva.

Estoy sentada a un costado de la catedral de Zacatecas y frente al palacio de gobierno. Delante de mí, a unos 30 metros se encuentra un grupo de hombres instalados en una carpa pequeña, manifestándose. Reclaman a la minera Peñasquito, del grupo GoldCorp, se lee en una pancarta: *minera Peñasquito ¿para ti que es justo?, llevamos casi dos años en conflicto laboral y no has ofrecido nada ¿Te dices empresa socialmente responsable?*, y en otra: *Me encuentro en huelga porque fui despedido de mi trabajo por la empresa minera peñasquito, el motivo de mi despido fue mi salud, que se me liquide conforme a la ley.*

Comienzo diciendo al grupo que realizaré un trueque de recuerdos, que compartiré recuerdos personales a quien se acerque conmigo y que ellos y ellas pueden compartir alguna memoria. Saco una manta azul de mi bolsa, la extiendo sobre el pavimento y me siento. Frente a mí coloco un recipiente de barro con flores para dar a quien participe. El primer participante es Víctor Lerma, se acerca lentamente, hago una instrucción con las manos para que se siente a mi lado, entonces comunico un recuerdo en tono muy bajo, como de secreto y él a mí. Decido hacerlo

de este modo para relacionarme de uno a uno, jugando con el espacio público y privado, y con la situación de incomodidad que puede causar. Intercambio recuerdos personales con quienes participan. No sé que pasará. Observo a los participantes del taller, conversan entre ellos, me miran, y miran el desarrollo de la acción, toman fotos y graban con sus celulares.

Conforme pasan los minutos me siento más cómoda, al tiempo una perrita se acerca y se queda a mi lado. Aun no sé bien qué pasa, pienso en aspectos conscientes e inconsciente de los actos y del arte. Un perro se acerca y la perra lo corre, no se acerca más, pero observa a cierta distancia. Al momento que pasan los últimos participantes, otra perrita se acerca y termina por instalarse en medio de las personas que compartimos recuerdos.



Imagen 20. Ejercicio performático en Zacatecas, 2019.



Imagen 21. Ejercicio performático en Zacatecas, 2019.

Reminiscencias

En el proceso de mi formación en la universidad, en distintos momentos surgieron las siguientes preguntas: ¿qué es el arte?, ¿cuál es su función?, de ahí a las siguientes cuestiones: ¿qué es el performance?, ¿eso es arte? Las respuestas eran tan variadas que parecía complicado llegar a un consenso.

Aunque a la fecha el performance es un arte que se encuentra legitimado, aún existen contextos donde no es del todo reconocido, uno de esos contextos es el de Aguascalientes. Si bien es una práctica que va en aumento en ésta y en otras ciudades de México, no es común que sea discutido en espacios teóricos y académicos.

Estudí la licenciatura en Ciencias del Arte y Gestión Cultural, que en 2017 cambió su nombre a Estudios del Arte y Gestión Cultural, y durante el tránsito hubo lo que considero lagunas

en la revisión del arte más cercano a nuestra época y a nuestro contexto. Sin embargo, menciono esta ambigüedad como “especie de lagunas”, porque desde la comunicación oral de la historia reciente del arte de Aguascalientes ya circulaba en nuestra memoria, oral, visual, estética.

El *performance art* ha sido para mi una herramienta de comprensión de mi contexto, del arte, de los procesos históricos, de las interacciones sociales, de los otros, de la estética, la política, de la sexualidad. En algún momento me identifiqué con postulados de algunos artistas, como el reconocerse desde la periferia, extraña, y desde la crítica de los discursos dominantes.

A modo de conclusión

Es momento de esbozar las conclusiones a las que he llegado con esta investigación. Por ahora puedo decir que coincido plenamente con la hipótesis de Andrea Giunta escrita en *Memorias del subdesarrollo*:

¿Cómo representó el arte a la gente en movimiento? ¿Cómo podemos diferenciar algunas expresiones de otras? ¿Qué gestos, qué formas de conexión, qué medios de representación podrán permitirnos analizar sus diferencias? Las respuestas a estas preguntas se formulan a la luz de una hipótesis general que mantiene que las obras de arte pueden ser analizadas como un laboratorio tanto de sentimientos como proyectos que intervinieron en el ritmo de la historia en distintos momentos (2018, p. 189).

Para mí, este laboratorio de sentimientos y de proyectos son precisamente las obras performance y el rasgo específico de intervención es el ámbito de la memoria corporal, la cual es también colectiva. Por esto me parece que es momento de ofrecer una recapitulación.

Para Paul Ricoeur la rememoración es una acción y sería conveniente pensar si es una acción social en el sentido de Bourdieu, como lo comenté antes. Yo considero que así es, pero no solamente se queda ahí su lectura, pienso en las relaciones que esto implica en el performance, que como Rolando López comentaba, muchas veces el proceso de producción de arte (junto con otros procesos cotidianos) ha sido interiorizado a partir de estructuras sociales y políticas aprendidas e impuestas. Por esto, considero que el performance puede ayudar a visualizar (y visibilizar) ciertos aspectos de una memoria corporal no registrada, no contada, no documentada. El performance podría revelar cosas de nuestro contexto que atañen no sólo a los artistas, sino a mí misma.

En el primer capítulo intenté delimitar mis conceptos y bases para aproximarme al problema del equívoco del arte del performance. Abordé a varias autoras y autores como Diana Taylor, Richard Schechner y Antonio Prieto Stambaugh. Para terminar, dándole la razón a este último y decir, junto con él, que el performance es una *Esponja mutante y nómada*, me propuse revisar sus características principales como son su papel dentro del campo del arte, las ideas de archivo y documentación para terminar intentando aplicarlo al contexto de nuestro país.

En el siguiente capítulo, también abordé los conceptos de memoria y olvido, los cuales me han servido para pensar en las repercusiones del arte acción. La memoria es un concepto que traté a partir del filósofo Paul Ricoeur. Reflexioné sobre la noción de *abusos de la memoria* y cómo es que ésta va de la mano al concepto de olvido. Para analizar este último concepto, además de Ricoeur, revisé ciertos textos del antropólogo Marc Augé. Mi conclusión va encaminada a que

existe una fuerte relación entre las prácticas corporales (sean artísticas o no) y la memoria. El propio Paul Ricoeur nos dice que la memoria es en principio corporal pues es en el cuerpo donde se encuentran todos los lugares.

En tercer capítulo abordé los procesos metodológicos que utilicé para mi investigación. Así hablé de la autoetnografía que para mí fue un método revelador en cuanto a las experiencias que son a su vez conocimiento. Descubrí a la autoetnografía como un proceso de autoconocimiento, el proceso de reflexividad me sorprendió al verme a mí misma a través de los textos, de las experiencias narradas, de los comentarios realizados, todo esto que me constituye lo pude hacer consciente gracias a la autoetnografía.

Los *Estudios del performance* fueron una parte fundamental de mi tesis, la lectura de Schechner, de Diana Taylor y de Antonio Prieto Stambaugh fue muy importante para mí, pues me permitió ver al performance más allá de la historia del arte y de los conceptos que se utilizan. Para mí, los estudios de performance me permitieron asumir mis estudios del arte con una nueva mirada crítica.

También relacioné y asumí la sociología de la imagen como uno de los rasgos conductores de mi investigación. La lectura de Silvia Rivera Cusicanqui fue muy importante y me hizo tomar en cuenta los rasgos coloniales y heteropatriarcales que el arte de performance cuestiona. No cabe duda de que cuando Rivera habla de cómo los aymaras cuestionan la mirada occidental, mi ejemplo más cercano es de los artistas de performance que me permiten a mí cuestionar dicha mirada junto con ellos.

En el cuarto capítulo reflexiono brevemente sobre algunas obras importantes para mí que dan cuenta de una historia del performance en Aguascalientes. A manera de conclusión y

autocrítica considero que esta es una parte que falta desarrollar y que me deja a mí la tarea de seguirlo haciendo, al intentar abordar la historia del performance en Aguascalientes me topé con un vacío teórico que no hace justicia a todas las prácticas artísticas generadas en este contexto, dada la poca investigación que hay sobre esto es necesario abordarlo de una manera crítica y exhaustiva. Esta es una de las líneas abiertas de esta investigación.

En el siguiente capítulo vierto todo lo aprendido en mis análisis a la obra de Rolando López. En mi experiencia como estudiante del arte del performance, siento un proceso que yo podría relacionar con lo que Tamy Spry (2011) llama escritura encarnada. Puedo ver cómo las técnicas de rememoración se han vuelto, en sí mismos, procesos de investigación. Considero que lo extraído aquí son narrativas no lineales y de carácter fragmentario.

Me llega una pregunta fundamental sobre esto ¿podemos vivir sin grandes narrativas? las discontinuidades y las narrativas fragmentarias son suficiente para llenar de sentido nuestras existencias. Los procesos de globalización se esfuerzan por homogeneizar las narrativas en una sola, grande y continúa, la del capital.

En seguida comienzo el sexto capítulo realizando un relato sobre mi asistencia a los talleres de performance en Zacatecas durante el Festival Internacional de Performance Corpórea, ahí fui invitada por Isis Pérez, organizadora del festival, para integrarme a ellos. A lo largo de los talleres y las actividades del festival tuve la oportunidad de conocer varias personas a las que estoy muy agradecida y con las cuales pude ver el performance desde un enfoque práctico.

Las líneas abiertas que quedan por desarrollar a partir de este trabajo son muchos, aquí enumero solamente los que me parecen más importantes. Considero que el trabajo de rescate de archivo de lo que realizan los artistas contemporáneos de Aguascalientes, de Zacatecas, de

Guanajuato y de Xalapa, es muy importante y que debería seguir realizándose. Menciono dichos contextos porque son los que más aparecen en esta investigación. Un sinnúmero de entrevistas queda sin realizarse por el poco tiempo y el propio enfoque de este trabajo.

El trabajo de autoetnografía, fue sumamente importante para mí pues me permitió evidenciar todo eso que yo solía pasar por alto y que al escribirlo se volvía visible. Los temas como la violencia en las universidades en todos sus sentidos, la violencia de género y demás irregularidades, temas que ya se presentaban para mí desde la licenciatura pero que hasta ahora pude hacer conscientes. Esto puede ser un tema de investigación que, aunque no desarrollé aquí, sí los pensé en los talleres de autoetnografía con la doctora Silvia Bénard, considero que para mí este fue un tema sumamente importante y que podría ser una línea abierta para una investigación futura. Sobre esto el libro *Las instituciones de Educación Superior y la Violencia de Género* escrito por Consuelo Patricia Martínez Lozano, es importante para mí, pues ahí se relata cómo es que la violencia de género es también un relato social que se aterriza a prácticas corporales bien definidas por la identidad de género, entonces desde mi punto de vista dichas prácticas pueden ser relacionadas con el performance, la memoria y el olvido.

Igualmente, la autoetnografía me permitió pensar en mi propia genealogía, lo que, de la mano con los estudios del performance, me descubre un proceso de *autopoiesis* que estoy realizando. Podría seguir esta línea de investigación, pues descubrí, durante este proceso, las fotografías de mi madre, abuela u bisabuela que, aunando a la sociología de la imagen y a mi formación artística, me hicieron reconocermé en los gestos de los retratados. Me pregunté así por sus situaciones, sus violencias, sus desigualdades, me pregunté por sus narrativas.

Referencias

Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.

_____. (1996). *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la
sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Alcázar, J. y Fuentes F. (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*, México: Ediciones
sin nombre.

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

Becerra, A. (2017). Ana Mendieta y el cuerpo ausente: huellas de una identidad. En *Reflexión,
arte y educación*. (Núm. 3) pp. 143-161.

Blanco, M. (2011). *Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos.*,
Argumentos (Méx.) vol.24 no.67 México sep./dic.

-_____, *Investigación Narrativa y Autoetnografía: Semejanzas y Diferencias*, Centro de
Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Ciudad de México
(CIESAS-CdMx), 2(1) pp. 66-80. DOI: <http://dx.doi.org/10.23935/2016/01037>

Bénard, S. (2019). *Autoetnografía, una metodología cualitativa*. México: Universidad Autónoma
de Aguascalientes y El Colegio de San Luis.

_____. (2018). *Autoetnografía en la universidad: un ejercicio de enseñanza-aprendizaje*.
Investigación cualitativa 3 (1). Recuperado de
<https://ojs.revistainvestigacioncualitativa.com/index.php/ric/article/view/71/54>

_____. (2014). *Atrapada en provincia: un ejercicio autoetnográfico de imaginación sociológica*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Bourdieu, P. (2017). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI.

Bustamante, M. (1998). *Árbol Genealógico de las formas PIAS*. Revista Generación. en <https://marismariamagdalena.wordpress.com/2012/09/04/arbore-genealogico-de-las-formas-pias-2/>.

Butler, J. (2011). Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. En D. Taylor, y M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 51-89). México: Fondo de Cultura Económica.

Camacho, S. (2009). *Antenas Vivas: conversaciones con artistas de Aguascalientes*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes.

_____. (2010). *Bugambilias: 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000*. México: Consejo de Ciencia y Tecnología, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Instituto Cultural de Aguascalientes.

Camacho, A. (2014). *Monumento horizontal*. Recuperado de <http://www.guggenheimaguascalientes.com/elderrumbe.php>

Canudas, E. (2005). *Las venas de plata en la historia de México, síntesis de historia económica del siglo XIX*. México: Universidad Autónoma de Tabasco y Editorial Utopía.

- Cortés, B. (2017). *El papel del arte en la transformación de determinadas circunstancias sociales: el caso de la comunidad rural de los campos* (Ags. -Jal. - Zac.). Universidad Autónoma de Aguascalientes
- Cristia M., Manzi J. y Carvajal F. (2019) *For a Common Archival Policy: A Call for a Best Practices Agreement*. *Field: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*. Recuperado de <http://field-journal.com/editorial/for-a-common-archival-policy-a-call-for-a-best-practices-agreement>
- Debroise, O. y Medina, C. (2014). *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: UNAM.
- Diéguez C., I. (2003). “La textualidad metafórico-corporal en la santería cubana: una lectura biosemiótica” en Brugal, Yana E.; Rizk, Beatriz (comp.): *Rito y representación. Los sistemas mágico-religiosos en la cultura cubana contemporánea*. Madrid: Iberoamericana.
- Ellis C., Adams. T., Bochner, A. (2019). Autoetnografía: un panorama. En Bénard (ed.), *Autoetnografía: una metodología cualitativa* (pp. 17-41). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis.
- Ellis, Carolyn (2004). *The ethnographic I. A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek: Altamira Press. (pp. 58-85).
- Foucault, M. (2011). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo XXI.

- Godoy, E. (2014). Asarco, de Grupo México: Contaminación, demandas, multas... en *Proceso* 12 de septiembre).
- Gómez, G. (2011) En defensa del arte de performance. En D. Taylor, y M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp.489-520). México: Fondo de Cultura Económica.
- González, J., Lerner, S., Crivelli, J. y Giunta, A. (2018). *Memories of underdevelopment: Art and decolonial turn in Latin America, 1960-1985*. San Diego, CA: Museum of Contemporary Art San Diego. [Engl./Spanish]
- Guash, Anna María (2016). *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hinojosa, L. (2016). Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos. En Albarrán, J., I. Estrella (eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (2 ed) (pp. 23-47). Madrid: Brumaria.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lerma, Y. (2019). *Mis archivos familiares*, recuperado el 1 de marzo de 2020 en <http://www.elkit.pintomiraya.com/index.php/presentaciones/5-mis-archivos-familiares>.
- López, R. (2014). *Museo Guggenheim Aguascalientes*, recuperado el 1 de marzo de 2020 en <http://www.guggenheimaguascalientes.com/exposicionmuseoguggenheimaguascalientes.php>.
- Martínez, C. (2017) *Las Instituciones de Educación Superior y la violencia de género*. México: Eón.

Marxen, E. (2016). La expresión veraz de los saberes corporalizados. En *Más allá del texto: cultura digital y nuevas epistemologías* (pp. 67- 78). México: Ítaca.

Mayer, M. (2004). *Rosa Chillante, mujeres y performance en México*. México: Avg Ediciones.

Mendieta, A. (1996). Escritos personales. En M. Gloria (ed.) *Ana Mendieta*. Barcelona: Polígrafa.

Montero, D. (2013). *El cubo de rubik, arte contemporáneo mexicano en los años 90*. México: RM.

Phelan, P. (2011). Ontología del performance: representación sin reproducción. En D. Taylor, y M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp.91-121). México: Fondo de Cultura Económica.

Prieto, A. (2017). ¿Traducir performance?: la representación subvertida. En A. Guzmán, R. Díaz, A. Jonhson (Coord.) *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder* (pp. 31-55). México: Juan Pablos Editor.

_____. (2011). Corporalidades políticas: representaciones, frontera y sexualidad en el performance mexicano. En D. Taylor, y M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 605-631). México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2016). Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil. En *Corporalidades escénicas: representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* (pp. 216-250). Buenos Aires: Argus Artes y Humanidades.

Rambo, C. (2019). Múltiples reflexiones sobre el abuso sexual infantil: Un argumento para una narración en capas. En Bénard (ed.), *Autoetnografía: una metodología cualitativa* (pp. 123-152). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis.

Richardson, L. y Adams S., E. (2019) La escritura: un método de indagación. En Bénard (trad.) *Autoetnografía una metodología cualitativa* (pp. 45-81). México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis.

Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido* (Neira, A. trad.) Barcelona: Trotta Editorial.

Rivera, S. (2018). *Sociología de la imagen: miradas chixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación*, México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor, y M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 31-50). México: Fondo de Cultura Económica.

Schneider, R. (2011). El performance permanece. En D. Taylor, y M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 215-240). México: Fondo de Cultura Económica.

Spry, T. (2011). *Body, paper, stage. Writing and performing autoethnography*. United States of America: Left coast press.

Taylor D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En *Estudios avanzados de performance* (pp.7-37). México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2015) *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Kindle Edición

Terrones, J. (2018). *Juan disparó a un buitre que caminaba con pintura azul: un relato sobre arte contemporáneo en Aguascalientes*. Universidad de Guanajuato, México.

Vergine, L. (2000) *Body art and performance, the body as language*. Milano : Skira.

Wacquant, L. (2007). *Pierre Bourdieu*. En R. Stones (ed). Key sociological thinkers: Palgrave Mcmillan.

Zerpa, C. (2005). Lo que ví, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel. En J. Alcázar y F. Fuentes (eds.), *Performance y arte acción en América Latina* (pp. 33-47). México: Sin Nombre.

