



Arte acción en México

Registros y residuos

Action Art in Mexico

Registers and Residues

SOCIEDAD MEXICANA PROTECTORA
DEL ESPECTADOR DE PERFORMANCE

Modo de empleo:

Muestrese en caso de malestar
leve producido durante un
evento, performance o acción.
cuantas veces lo requiera.
Si las molestias aumentan,
utilice la tarjeta roja.

responsables:

LOS ESCOMBROS DE LA RUPTURA
1992

SOCIEDAD MEXICANA PROTECTORA
DEL ESPECTADOR DE PERFORMANCE

Modo de empleo:

Si usted por alguna extraña
circunstancia se encuentra
presenciando un performance,
acción o evento francamente
tedioso e insulso y siente
que está perdiendo su tiempo
muestre esta tarjeta a los
ejecutantes exigiendo la
inmediata suspensión del
"numerito".

Responsables:

LOS ESCOMBROS DE LA RUPTURA
1992

Publicado con motivo de la exposición *Arte acción en México. Registros y residuos* (2 de febrero al 21 de julio de 2019) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—
Published on occasion of the exhibition *Action Art in Mexico. Registers and Residues* (February 2 to July 21, 2019) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Cristian Aravena
Sol Henaro · MUAC
Alejandra Moreno
Brian Smith

Traducción—Translation

Elizabeth Coles

Dirección editorial—Editorial Direction

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ana Xanic López · MUAC

Asistente editorial—Editorial Assistant

Maritere Martínez Román

Corrección de estilo—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Ana Xanic López · MUAC

Vanessa López García · MUAC

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia

Asistente de formación—Layout Assistant

Raquel Achar Cohen

Primera edición 2019—First edition 2019

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000, Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, su autora—the translator for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN UNAM 978-607-30-1373-4

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Ilustración animada—Animated illustration: **Víctor Sulser**, *Conejo realizando la simple acción de tomar un vaso de agua—Rabbit Doing the Simple Action of Drink a Glass of Water*, 2018

Solapa y—Flap and p. 1: **Sociedad Mexicana Protectora del Espectador (Carlos Aranda, Carmen Arellano, Eric del Castillo)**, [*Tú sabes muy bien cómo usarla; Siempre hay una mejor opción: dar la espalda—You Know Very Well How To Use It; There's Always a Better Option: Turn Your Back*], 1992. Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 161]

Arte acción en México

Registros y residuos

Action Art in Mexico

Registers and Residues

Inventario de nominaciones y conceptos

List of Terms and Concepts

(la/el) Performance

Experiencial—Experiential

Piezas de proceso—Process pieces

Montaje de Momentos Plásticos—
Mounting of “Plastic Moments”

Body Art

Intervenciones sociales—
Social interventions

Corporalidades—Corporealities

Rigor escénico noctámbulo megactámbulo artextraño poli plurimulti chido—
Staging nocturnal megaurnal strangeart polypluralmultiple cool rigor

Teleperformance

Artes vivas—Living Arts

Poema-acción—Action-poem

Acciones—Actions

Artv posible

Performance gráfico—Graphic performance

Desfile de modas + performance—
Catwalk + performance

Happening

Conferencia-performance—Conference-performance

Condición—Condition

Cabaret—Cabaret

Emancipaciones performáticas—Performed Emancipations

Conceptualismos—Conceptualisms

Video-arte/video performance/video danza—
Video-art/video performance/videodance

Propuestas no objetuales—
Non-objectual proposals

Fluxus

Arte Acción—Action Art

Evento ambiente—Setting event

Teatro/logía/tralidad—Theater/ology/icality

Acción ritual—Ritual action

Sacralización del cuerpo—Body Sacralization

Acciones Plásticas—Plastic actions

Acciones rituales—Ritual actions

Acción onírica/ritual y musical—
Oneiric/ritual and musical action

Artefacto—Artifact

Pedagogías radicales—
Radical Pedagogies

Acto visual-sónico—Visual-Sound act

Arte efímero—Ephemeral art

Situacionismo—Situationism

Arte acción en México. Registros y residuos	6
Action Art in Mexico: Registers and Residues	22

Cristian Aravena
Sol Henaro
Alejandra Moreno
Brian Smith

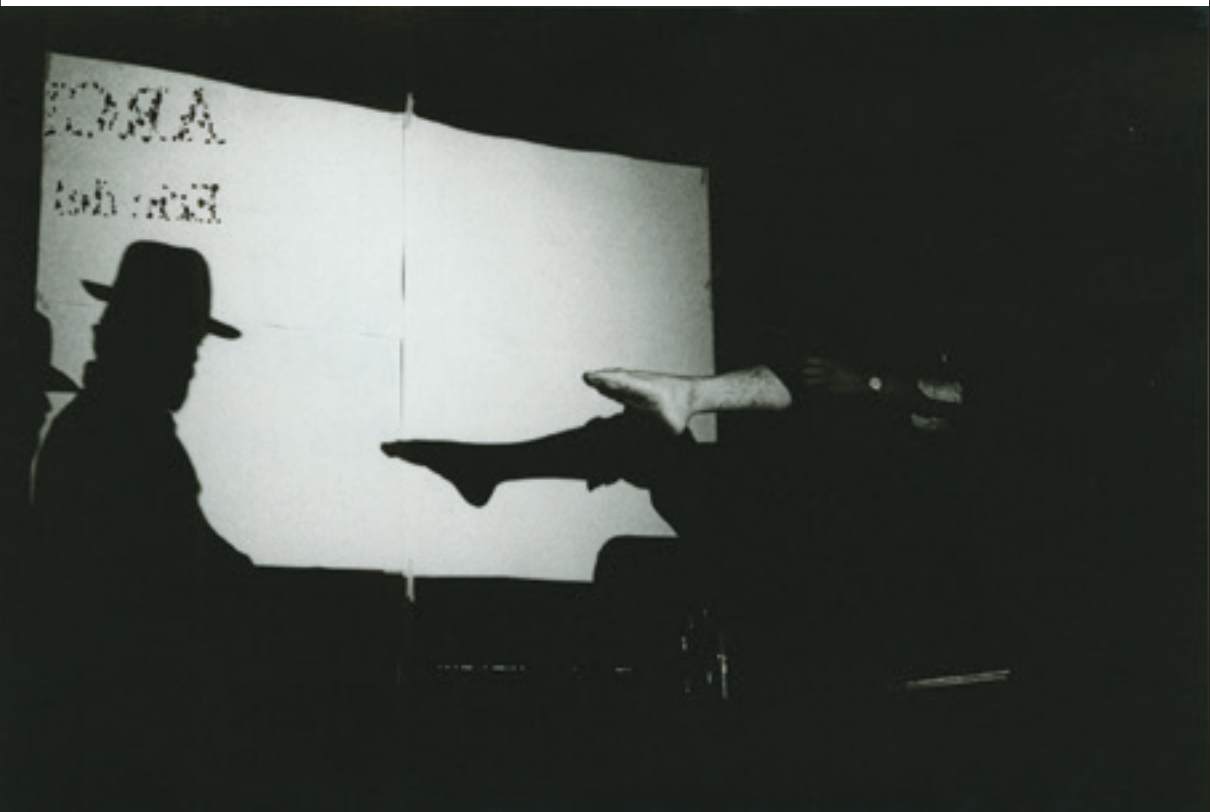
Catálogo	92
Catalog	

Créditos	103
Credits	



Arte acción en México. Registros y residuos

Cristian Aravena
Sol Henaro
Alejandra Moreno
Brian Smith



Armando Cristeto, Peyote y la Cia. (registro de la acción—record of the action), Juan José Gurrola, *Calcetines—Socks*, 1979. Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 94]

El “performador” se basa de manera directa en su vivencia o en el contexto que le rodea; encuentra la mayoría de sus estímulos afuera del arte y los dirige hacia adentro del arte.

Felipe Ehrenberg¹

La práctica del *performance*, como es conocida por el término anglosajón, ha sido atravesada por una multiplicidad de modos de entenderla, practicarla, definirla y enmarcarla. Para castellanizar el término, hemos conformado un inventario mutante de nominaciones y conceptos;² en éste, el término que ha generado mayor acuerdo es el de *arte acción*. Además del uso de distintos conceptos, actualmente también se disputa la noción de artes vivas³ y se problematiza en torno al término anglosajón: si tiene género, es decir, si hablamos de *la* o *el* performance.⁴ Nunca exenta de polémica, esta práctica de naturaleza ambigua se caracteriza por borrar o traspasar fronteras artísticas y disciplinas, por integrar la experimentación de modo sistemático y deliberado, por no apegarse a narrativas convencionales y, desde luego, por el uso del cuerpo como vehículo de enunciación. Maris Bustamante, quien hacia 1990 acuñó el término de formas PIAS

1— Felipe Ehrenberg, “Salí de México, amigos... a per-formar”, *El Financiero*, 23 de marzo de 1997, p. 55. Tomado del *Archivo Activo* de Pinto mi Raya.

2— Con este título reunimos diversos modos en que el arte acción ha sido nombrado históricamente por artistas, críticos e historiadores en diversos textos, boletines, invitaciones y notas hemerográficas consultadas durante la investigación. Resulta pertinente hacer visible el tránsito que esta práctica ha realizado para situarla nominativamente. Véase la p. 4 de esta publicación.

3— Este término está relacionado con aquellas artes que tienen como principal centro el cuerpo y los procesos creativos que conllevan, tanto en lo individual como en lo colectivo. Esta noción engloba a las artes escénicas (teatro, danza, música, circo) y a las visuales como el arte acción.

4— Diana Taylor señala que el performance no es un referente estable y que “como término, crea complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad. En Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente en español y en portugués, performance tradicionalmente se ha usado en las artes, especialmente para referirse al ‘arte del performance’ o ‘arte de acción’. Traducido de manera simple, pero ambigua a la vez como el performance o la performance —travestismo que nos invita a pensar acerca del sexo o género del performance—, el término está empezando a ser usado para hablar de dramas sociales y prácticas corporales”. Diana Taylor, “Introducción. Performance, teoría y práctica”, en *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 7. Disponible en: <<http://nebula.wsimg.com/e5c2c94bd745cc7b953cb00714aab7a4?AccessKeyId=848ECC03D72C05DA1385&disposition=0&alloworigin=1>>.



para integrar el performance, la instalación y la ambientación, apunta como constantes de ésta práctica lo siguiente: “Manifestación de mayor radicalidad contra la narración, contra el entretenimiento, contra la representación, contra la presentación, contra la expresión, contra la obra de carácter estable, no es teatro, no es actuación, no es espectáculo y expresa el tiempo real que es aburrido (frente a la televisión que busca la diversión a través del manejo de un tiempo ficticio)”.⁵

El mapeo que presentamos aquí —el cual tiene como momentos de socialización una exposición, un programa público y esta publicación— ha centrado sus esfuerzos en generar un relato sobre el quehacer del arte acción en México. Debemos precisar que el énfasis está puesto en producciones y residuos documentales de la Ciudad de México donde se han realizado un gran número de eventos, espacios e iniciativas que resultan cardinales para nuestro propósito. De esta manera, lejos de plantear esta investigación como un ejercicio genealógico cerrado y acabado, presentamos y articulamos una serie de iniciativas comprendidas entre 1970 y 2014 que, a partir de documentos provenientes del Centro de Documentación Arkheia, MUAC, permiten generar un trazado de conexiones, coincidencias y reverberaciones de esta práctica que, en la transición de los años ochenta a noventa, alcanzó gran visibilidad. De manera adicional hemos convocado algunos préstamos externos con el objetivo de apuntalar y fortalecer ciertos ejes que consideramos impostergables.

Este trabajo no pretende conformar un repertorio de los diversos momentos o hitos históricos internacionales dados o fijados para el arte acción (Fluxus, Dadá, Happening, Cage, Kaprow), sino apelar a ciertos agentes que, en el contexto de México, han sido cardinales para romper las lógicas normadas del arte y sus maneras de hacer. Recurrimos, por ejemplo, a Alejandro Jodorowsky quien a inicios de los sesenta sacaba *al teatro del teatro* con los efímeros pánicos; a Juan Acha en la transición de los setenta a los ochenta defendiendo su tesis sobre los no-objetualismos; a las provocadoras puestas en escena de Juan José Gurrola; a la inmanencia de las Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental, o bien, a la escena del cabaret de

5— Maris Bustamante, “‘Formas Pías’: Cartografías incompletas en la obra de Juan Acha”, consultado el 8 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://post.at.moma.org/content_items/1042-formas-pias-cartografias-incompletas-en-la-obra-de-juan-acha>.

contenido político por su dimensión de asalto al espectador de manera ácida e inteligente. Con estos destellos, dentro de otros posibles, transmitimos la imposibilidad de fijar un acta de nacimiento o el pedigrí⁶ del arte acción ya que, al ser por antonomasia una práctica que pone en quiebre lo normado, pueden encontrarse gérmenes movilizadores en décadas tempranas que escapan a las narraciones institucionales que suelen circular.⁷

Así, la exposición plantea ocho itinerarios para ordenar los registros y residuos convocados en un afán por distinguir algunos impulsos y afinidades entre producciones y pulsiones heterogéneas: Ritual y catarsis; Irrupciones en lo público; Salir de la carne: prótesis y accesorios; Corporalidades y disputas de género; Paraisitar los medios; Goce y desbordes; Iniciativas y convergencias; El otro como medio o fin. Además incluimos una estación de consulta que pone a disposición de los diversos públicos elementos, materiales y herramientas para extender el conocimiento y la complejidad que tiene esta práctica en México.

Ritual y catarsis

La posibilidad de transitar entre varios mundos —discursivos o espirituales— se reafirma cuando la realidad no puede entenderse desde la lógica normada y es inevitable dar paso a la intuición. En ese momento intermedio es cuando se necesitan otros sistemas y el ritual se acciona. Un ritual es el lugar/no lugar de las posibilidades, el territorio donde se experimenta un *caos fértil*; en este espacio, los artistas se valen de objetos, materiales y evocaciones heterogéneas y los utilizan como catalizadores o instrumentos para dar cauce a la purga anímico-espiritual-conceptual.

En *Tierra de nadie/Tierra de todos*, de la serie *Ex Teresiana*, Felipe Ehrenberg declaró: “Desde hace muchos años aprendí a recurrir a la intuición en su manifestación primigenia, con la confianza de saber que el intelecto se encargará de darle cohesión a

6— Maris Bustamante, 1963-1983: *Veinte años de no objetualismos en México*, consultado el 3 de mayo de 2018. Disponible en: <<http://www.ramona.org.ar/node/20993>>.

7— Para una perspectiva sobre antecedentes puede consultarse: Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI Editores, 2014.



la ocurrencia”.⁸ Así, sin una narrativa lógica y clara para la acción, Ehrenberg se sitúa en la oscuridad, a su alrededor conecta ocho grabadoras que emiten melodías de procedencias diversas y ocho veladoras que enciende una a una. Luego se rasura media barba y una ceja frente a un espejo, venda su cara y con la sangre que resulta de una herida durante la acción, imprime una tela que utiliza después para cubrir el espejo. Al final, lanza un grito profundo y rompe el espejo con su puño como acto catártico.

Conocido por el uso del hacha como dispositivo simbólico, el polaco-mexicano Marcos Kurtycz definió frecuentemente sus intervenciones como *Acciones rituales*. En los 42 minutos que dura *Ritual agreste*, ejecutada en 1987, Kurtycz instala diversos elementos para homenajear a Andy Warhol, asesinado ese mismo año. Para la acción, realizada en la explanada del Museo Tamayo, el artista, que vivió en Cuba antes de venir a México, dispuso cajas azules que en conjunto formaban una figura semejante a un corazón, el cual podría remitir a la santería del Caribe y al anaforuana de Erzulie Dantor. Posteriormente, fue encendiéndolas una a una con teas que iba maniobrando hábilmente. Por último, coronó el dibujo con un rollo de papel impreso con imágenes de mazorcas y con el hacha produjo una explosión en la que mármol y madera fueron reducidos a astillas que clavó en el suelo. Sus bombas-acciones y sus acciones alquímicas con explosivos son también distintivas de este artista.

Como ritual para sanar la tierra desde una ecología simbólica e integral, para *Inhumación*, 19 Concreto simula el entierro de un árbol trasladado desde el Bosque de Chapultepec —las áreas verdes del MAM— hasta el Museo Universitario del Chopo.

Irrupciones en lo público

Desde la década de los setenta, algunos artistas mexicanos adoptaron distintas estrategias estéticas con el fin de salir de la normatividad de lo institucional que circundó el ámbito del arte para llevar la experimentación visual y conceptual a otros espacios, como el de la calle.

Estos cambios e innovaciones en las formas de concebir la práctica artística fueron una condición *sine qua non* para que

8— Guión *Tierra de nadie/Tierra de todos*. Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

aparecieran obras que comenzaron a dismantelar los lugares desde donde se pronunciaban los artistas. Por otra parte, la preocupación de éstos frente a la coyuntura en la que se encontraban, social o política, económica o cultural, conllevó a que su producción ya no fuera patrimonio exclusivo de las escuelas de arte, la crítica y el mercado, sino de las masas, en cuyo tránsito cotidiano se convertían en testigos y participantes de las acciones que varios agentes propusieron como un modo de creación colectiva.

Este núcleo se caracteriza por acciones de cariz estético, que sirvieron para resignificar el espacio cotidiano denotado por la normatividad y que propiciaron un cambio respecto de los modos de comprender la ciudad, a través de obras conceptuales, colectivas o políticas. Como provocaciones, generaron diversas dinámicas que cuestionaron el uso del espacio público y que buscaron potenciarlo como lugar de expresión social, cultural y política.

El caso de *La víbora que camina* de Marcos Kurtycz, realizada el 21 de octubre de 1993, sirve como un modo de apelar a una acción pública de corte ritual. Kurtycz realiza un recorrido desde el X' Teresa Arte Alternativo⁹ hacia el Zócalo de la Ciudad de México a las ocho de la noche —número que representa la hora del infinito o a la serpiente que se come a sí misma—; al llegar, pide a los transeúntes que le abran el paso para ubicarse en uno de los respiraderos del metro. Ahí instala bolsas de plástico con impresiones de rostros que, con el aire generado por los vagones —serpiente subterránea— son animadas. Luego se coloca él mismo dentro de una de éstas para inmediatamente soltarla, verla alzarse hacia el cielo y despedirse. Una acción urbana que irrumpe en el flujo cotidiano de modo efímero.

Por otro lado, a partir del Grupo de Fotógrafos Independientes, Adolfo Patiño, Armando Cristeto y Lourdes Grobet toman por asalto el espacio público con sus *Exposiciones ambulantes: Fotografía en la calle*. Los integrantes recorrían el Centro Histórico de Ciudad de México hasta el Bosque de Chapultepec, arrastrando un carromato con fotografías: el *Carrito bandera* realizado en 1980, a manera de exposición itinerante. Este caso no puede fijarse exclusivamente en un marco de innovación expositiva ya que, al incidir en un coloquio sobre fotografía realizado en el MAM —en el cual se encontraban varios agentes reconocidos del medio fotográfico—, los artistas ejecutaron un

—

9—A partir de 1998 cambió su nombre a Ex Teresa Arte Actual.



acto de protesta al abrirse paso con el sonido del carro dentro del encuentro. De esta forma se efectuó la acción para recordar que la fotografía no sólo se exhibía en y desde los parámetros de la institución del arte, sino que también se encontraba afuera, en la calle, en los cruces que se generaban con los transeúntes. Hay que destacar que sobre el carro había un cuerpo envuelto con la bandera mexicana teñida de rojo, aliciente de las múltiples violaciones, torturas y desapariciones con que el país se estaba cartografiando.

Salir de la carne: prótesis y accesorios

Cámaras de video, anabólicos, dildos, prótesis médicas, muñecos y simulaciones genitales se presentan como amplificaciones de la carne en el arte acción con la intención de ir más allá del radio corporal usual.

A través de las posibilidades de su cámara, Pola Weiss nos muestra la extensión del ojo en *Xochimilco*, acción en la que podemos ver al dispositivo y su cuerpo fusionados, apropiándose de la calle con una danza-filmación-acción. El asombro de quienes observaron la acción y la pregunta “¿qué es esto?”, marcada en los rostros que Weiss grabó, prolongaron la memoria del performance hasta nuestros días.

Ciertas piezas operan por medio de la hiperbolización de lo que se quiere criticar, como la sobre exotización de lo latinoamericano en *Yo Tarzán, tú América* de Maris Bustamante, quien a través del uso de elementos prostéticos se mofa de la visión bananera que occidente ha construido de este continente. La artista también utiliza la deformidad y la alteración de lógicas genitales y de roles de género para acercarnos, por disloque, a lo que se cuestiona. Esto ocurre con la máscara de Bustamante en la acción *El pene como instrumento de trabajo* que funciona como respuesta a las normas del heteropatriarcado: en ella desarrolla con sarcasmo la premisa de que para ser trabajador hay que tener un pene, apuntando a la falocracia. La colección de penes y dildos utilizados por Rocío Boliver “La Congelada de Uva” en diversos performances opera en una lógica similar a partir de la crítica a la sumisión falocéntrica y patriarcal a la que esta sociedad empuja.

Alter, el conejo de tela que Víctor Sulser lleva a eventos del medio artístico desde 2001, complejiza la idea de extensión del cuerpo. A través de este muñeco de trapo vemos al autor con

su álter ego en una serie de situaciones cotidianas fotografiadas; éstas a su vez dialogan con la emblemática acción de Joseph Beuys, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*. De hecho, también como guiño de “salir”, el conejo ha sido convocado a esta publicación para acompañarnos durante la lectura.

Estas extensiones incluso pueden implicar residuos de secreciones corporales para transformarse en un dialéctico reto en el archivo de arte acción, como el que generó La Congelada de Uva a través de su colección *Pocos mocos*: una serie de fluidos de artistas del performance que se transforman en un “museo” de lo escatológico y que a la vez operan como una suerte de reliquias.

Corporalidades y disputas de género

Si uno de los principales vehículos del arte acción es el cuerpo, en este núcleo damos cuenta de los desbordes que proponen los artistas en torno a la construcción de otras corporalidades y géneros en disputa frente a los hegemónicos. Para los artistas del arte acción, habitar el cuerpo deseado resulta un proceso de construcción a contracorriente, ya que lo masculino y lo femenino son una dualidad impuesta ante una infinidad de posibilidades. Si tensamos esta dualidad, es visible que hay otro juego que opera al construirnos en la imposición hombre-mujer: lo sobrerrepresentado aparece como un canon que norma los deseos de consumo respecto al cuerpo —la publicidad da muchos ejemplos— y lo relegado a la censura: los feminicidios, la sexualidad femenina-no hegemónica, los cuerpos trans o la vejez. La batalla que libran es contra el “deber ser” impuesto por el patriarcado.

En este contexto, el cuerpo de las mujeres y la batalla por su presencia y construcción lleva a cuestionarnos su supervivencia. En el señalamiento explícito de los peligros y la violencia hacia ellas, en *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, Lorena Wolffer marca su cuerpo desnudo para cartografiar una serie de feminicidios que son narrados con tono policiaco durante la acción que opera como denuncia. En otra dirección se presenta una selección de elementos utilizados por La Congelada de Uva en diversas acciones: en ellas introduce y expulsa lo que quiere cuestionar, trastocar o derrumbar. Para *C/U*, la artista se presenta encerrada en una pesada y peligrosa estructura de fierro, ataviada de un casco, vendas, tacones y un pene de metal que, al final, corta con maquinaria. En *Lo normal*, Mónica Mayer trastoca la normatividad de lo femenino con preguntas al estilo de



“revista para mujer”, desplegadas en postales sexualizadas y politizadas que nos llaman a tomar posición con nuestras respuestas respecto a qué tan “normales” somos.

Fue difícil encontrar en nuestros fondos documentales artistas que, desde el otro polo, criticaran su masculinidad, así que solicitamos en préstamo la obra *Proceso anabólico II* (de la serie *Metabolismo alterado*) de Héctor Falcón. La secuencia fotográfica muestra el proceso de modificación corporal al que se somete el artista durante 49 días para lograr un cuerpo de fisicoculturista a través del ejercicio extremo y del uso de anabólicos. Sin embargo, la hipermasculinización de su cuerpo puso en peligro su salud. El registro del proceso de la acción nos lleva a pensar en la fragilidad de lo masculino y en lo que impone.

Existen acciones que frente a la tensión de estas valoraciones duales proponen la fluidez, tanto genérica como afectiva, para enfrentar estos peligros. Lia García “la Novia Sirena” con *Enciclopedia* —y su obra en general— nos enfrenta, a través de los afectos, con las construcciones fijas que tenemos. Vestida de sirena, acude a la Facultad de Ciencias de la UNAM con una cartulina en la que escribe datos descriptivos (hábitat, medidas, etcétera), la cual genera que estudiantes y otras personas se acerquen a leer, después los invita a que la dibujen y, en ese acto de observación concentrada, puedan sensibilizarse sobre la diferencia y la fragilidad. Así, entre la crítica a lo “natural” y el desmontaje a las imposiciones de lo femenino y lo masculino, la fluidez genérica que proponen las acciones incomoda a la biologización social, los estereotipos de ser hombre o mujer y transgreden cómo construimos nuestras afectividades.

Parasitar los medios

Probablemente marcados por la teoría de la comunicación de Marshall McLuhan, algunos artistas comenzaron a considerar los medios masivos como un lugar de intervención, acción y difusión en lugar de insistir en que éstos podían neutralizar el arte. Con la idea de “el medio es el mensaje”, algunos colectivos y artistas ejecutaron intervenciones en diferentes programas en televisión abierta como No-Grupo, Polvo de Gallina Negra, Grupo Proceso Pentágono, Melquiades Herrera o Ximena Cuevas, por mencionar a algunos. La posibilidad de que las audiencias pudieran multiplicarse y que ellos escaparan de los constreñidos espacios para llevar a cabo acciones, significó una posibilidad política difícil de resistir.

En 1990, Maris Bustamante —como parte de Polvo de Gallina Negra— realizó una autofilmación junto con una de sus hijas. La acción estaba contra del arquetipo de la madre y buscaba empoderar a su hija al respecto. Esta emotiva acción feminista fue concebida y filmada para ser transmitida en el canal 7 de Imedisión, aunque no hay constancia de que haya ocurrido. Otro caso es Grupo Proceso Pentágono, quienes en 1976, durante el programa en vivo de Alberto Híjar sobre artes visuales, transmitido en canal 11 del Instituto Politécnico Nacional, realizaron *La clase*, acción en la que Carlos Finck, Víctor Muñoz y José Antonio Hernández Amezcua criticaban la violencia de Estado ejercida hacia el profesorado de la UNAM que se encontraba en movilizaciones. De este modo, el grupo ocupó el espacio televisivo para referir, como simulación, las formas en que opera la policía contra los profesores y estudiantes activos. Cabe destacar que el colectivo pudo realizar esta acción porque fue invitado por Híjar antes de su viaje a la X Bienal de París, en la cual conversaría sobre su proyecto *Pentágono*, instalación que refería a la cruda represión que se vivía entonces en gran parte de los países latinoamericanos. Híjar no supo previamente que el grupo incidiría en el canal de esa forma. En otro orden y aliento, durante un programa de entretenimiento en el canal 13 de TV Azteca, al que fue invitada Ximena Cuevas en 2001, realizó una acción/intervención durante un programa en vivo. Cuevas escucha las preguntas que, con morbo deliberado, plantean los entrevistadores a los invitados; al llegar su turno, ella devuelve, con cámara de video en mano, el siguiente comentario: “Quiero encontrar a una persona allá afuera que quiera meterse en su vida, que le interese su vida”. Una acción crítica y mordaz en tiempo real que deja al descubierto la pobreza ética-conceptual de un programa de chismes que coloca el interés siempre en la vida de alguien más.

Goce y desbordes

La efervescencia del arte acción en México alcanzó su apogeo durante los años noventa y polarizó a la comunidad artística: si bien esta práctica interesaba, a algunos les parecía que se reducía a elementos sensacionalistas o de provocación¹⁰ y,

10— Esta publicación incluye la reproducción del texto “Miasma”, escrito por Abraham Cruzvillegas en 1993, como uno de los ejemplos de la percepción que tenía parte de la comunidad artística sobre cierto tipo de arte acción en boga en



aunque hay algo de cierto, también es verdad que en los cruces apoteóticos hubo quienes lograron acciones consideradas fundacionales por el efecto y la recepción de su contexto. La experimentación gozosa —en la que afecto, desborde y fiesta interactuaban de modo integral como aliciente— dio lugar a pulsiones diversas. The Kitsch Company, la compañía de performance del Bar El Nueve que generaba espectáculos a caballo entre el cabaret y el performance como válvula de escape, crítica, desparpajo y diversión, hacía referencia lo mismo a una actualización/apropiación hermenéutica de *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso que a un placentero cover de Divine.

En otra dirección operan las acciones de aire anárquico que caracterizaron tanto a Semefo como al Sindicato del Terror, estos últimos atraídos por complejas narraciones no lineales con simbolismos viscerales, como el caso de Roberto Escobar bañado en Kaopectate (medicamento para la diarrea) con la intención de cubrir su cuerpo de un extraño Pantone.

Por su parte, agentes como Semefo trabajaron con materia orgánica de cadáveres en el límite del shock, lo ético y repulsivo. Sus acciones, al igual que muchos otros individuos y colectivos, se realizaban al principio en espacios independientes como La Quiñonera o en el bar La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC). Poco después comenzaron a transitar en espacios institucionales y pasaron de la acción a la instalación, como en el caso del Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) donde presentaron la exposición *Lavatio Corporis* en 1994.

A esa inauguración llegaron cerca de 1500 personas, hubo una tocada de Death Metal e incluso nos preocupamos de que se fuera a desprender la capa pictórica de los Siqueiros que estaban abajo. Era un riesgo, porque además Semefo era una colectividad artística que todavía no definía si se incorporaba al escenario formal de los museos o si seguía apostando por el escenario musical alternativo. En ese momento, era una obra de transición muy abigarrada. Sin embargo esa exposición hizo evidente la apertura de los espacios a otras manifestaciones.¹¹

los tempranos años noventa. Publicado hace 25 años en el boletín *Alegría* que se producía en Temístocles 44, el documento debe leerse, desde luego, en su contexto histórico y a distancia de ello. Veanse pp. 82-84 de esta publicación.

11— Jorge Reynoso Pohlenz, “Otros detonadores. Entre galerías y proyectos institucionales”, en *Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC*, Sol Henaro (ed.), México, MUAC, UNAM, 2016, p. 110.

Así, este apartado reúne diversas acciones donde están presentes placeres, excesos, riesgos y aquellarres afectivos, habitados ya sea por un aspecto lúdico o bien por placeres extremos como las míticas acciones que caracterizaron al “Mago” Melchor o las acciones heterogéneas en el marco de eventos festivos como las que retrata Sarah Minter en el largometraje *Alma punk*.

Iniciativas y convergencias

Del entramado de innovación y creación alternativa con que el arte acción se ha desmarcado a sí mismo, surgió la inquietud de conformar espacios que sustentaran su práctica. Esta necesidad generó redes de trabajo y colaboración en las que los propios artistas de performance y sus adherentes crearon festivales, publicaciones y encuentros de todo tipo. Así surgieron operaciones para difundir la escena del arte acción en México, las cuales implicaron esfuerzos individuales, colectivos, institucionales y en gran medida independientes para proyectar la efervescencia de esta práctica. Desde espacios contraculturales o bien al margen de los centros de mayor visibilidad, se proyectaron esfuerzos para darle lugar a esa escena a través de un registro fragmentario de dichos residuos e improntas.

Lo anterior se potenció durante los años ochenta y noventa. En este auge podemos destacar la realización de las *Jornadas de performance* en el MACG en noviembre de 1990, junto con la apertura de lugares como el X' Teresa Arte Alternativo, inaugurado en 1993, que albergó el *Festival de performance* a partir de ese año, además del *Mes del performance*, realizado en 1992 en el Museo Universitario del Chopo. A partir de estos espacios fue posible apreciar el trabajo de muchos agentes individuales y colectivos en estos recintos institucionales de ánimo contracultural. Sin embargo, hubo también otros espacios híbridos —muchos de ellos de vida corta— que fungieron como madrigueras de experimentación determinante: el Centro Cultural Santo Domingo (con Armando Sarignana), el Hijo del Cuervo, el Teatro la Capilla, El Hábito, el Bar El Nueve, LUCC, La Quiñonera, Epicentro, La Panadería, Caja Dos, la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) o intersticios en instituciones como el MAM y los ya mencionados Museo Universitario del Chopo y MACG, entre otros que generaron y albergaron, intermitentemente o por única ocasión, algún evento sobre performance o arte acción.

Los casos de las *Jornadas de performance* en el MACG —realizadas durante los días 21, 22, 27, 28 y 29 de noviembre— y de la



publicación del boletín *El Maquinazo* —impreso a pocos minutos de dar por iniciada cada una de las jornadas— fueron parte de los primeros esfuerzos de mancomunidad entre agentes institucionales y artistas, con el fin de dar a conocer y presentar al público la riqueza experimental, contracultural y excepcional de las artes de principios de esa década. Así también lo hicieron eventos como las Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental (1985-2006) o *Performagia* (2003-2009), realizados en el Museo Universitario del Chopo. Ambas instituciones configuraron el espacio de creación de estas prácticas, donde convergieron, en el primero, artistas que buscaban incidir desde diversos flancos en la práctica del arte, y en el segundo, la eclosión de un espacio de consolidación del arte acción mexicano adscrito a nivel internacional.

Por otra parte, las publicaciones *Poliéster*, *Generación*, *La Pus Moderna*, *Fakir*, *Casper*, *Alegría*, entre otras, fungieron como soportes de difusión, pues quienes solían escribir eran artistas del arte acción o, en su defecto, artistas atentos a dicha práctica: Mónica Mayer en *Poliéster*; Abraham Cruzvillegas en *Alegría* y *Casper*; La Congelada de Uva y María Eugenia Chellet en *Fakir*, por citar ejemplos. Además Eduardo Abaroa o Cuauhtémoc Medina desde *Reforma*; Mónica Mayer desde *El Universal*; y Juan José Gurrola desde *El Financiero*, publicaban notas en prensa de difusión masiva. De esta manera, se posibilitó utilizar estos medios como soportes desde los cuales los artistas podían apelar a un lector que no necesariamente era experto en esta materia.

El otro como medio o fin

A diferencia de lo que suele pensarse, el arte acción no sólo se realiza de modo explícito con o a través del cuerpo de los propios artistas. En ocasiones, las acciones han sido pensadas para realizarse frente a un público activo anónimo con el fin de que el espacio sea resemantizado por otros. De esta manera, las propuestas se convierten en posibilidad de acción al tener instrucciones u objetos que puedan detonar otras perspectivas. La instrucción es la puerta que construye el artista para que el otro pueda tener injerencia. Éstas también pueden servir como puente para el encuentro no sólo del artista con el otro, sino para que el otro pueda identificarse como agente creativo y rompa con el ensimismamiento. Un ejemplo de lo anterior es *Cromoyecto*, sugerencias redactadas y distribuidas por Felipe

Ehrenberg durante su estancia en Londres, para que los vecinos de su comunidad, en Camden, intervinieran las calles y casas con pequeñas acciones como colocar papeles de colores en sus ventanas o utilizar cápsulas de humo coloridas para sus chimeneas con la intención de generar *actividades comunales* en el marco del Festival de Arte de Camden.

Otro ejemplo es *Cuatro pasos para una encarnación* de Katya Mandoki, en la cual propuso instrucciones para la realización de una acción sobre la avenida Gabriel Mancera de la Ciudad de México, el 30 de enero de 1978 a una hora puntual por un tiempo determinado, hecho que incidiría en la apreciación del espacio público por parte de los ciudadanos.

Evidentemente, los ocho itinerarios sugeridos no recuperan todas las posibilidades y los agentes implicados en el tránsito del arte acción; invitan, en cambio, a conocer, pensar y articular diversas posibilidades de relatos historiográficos sobre una práctica que debe ser repensada de modo crítico y constante. La complejidad de darle lugar histórico a estas producciones suscita cuestionamientos sobre el lugar del documento en las prácticas de carácter efímero y cómo éstos aparecen o no dentro de colecciones artísticas o documentales. En este ánimo, en 1998, Mónica Mayer lanzó cuestionamientos como los siguientes:

¿Tiene caso tratar de atrapar en video o fotografía un acto cuya esencia está en el ambiente que logra entablar en su trato directo con el público y que se pierde por completo al documentarse?
¿Para quién y cómo se documenta? ¿Qué pasa cuando el documento se convierte en un objeto vendible que sólo aparente ser objeto artístico? ¿No documentar es perder la memoria y caer aún más en la cultura de lo desechable?¹²

Atendiendo esta problemática surgen esfuerzos institucionales como el centro de documentación del Ex Teresa Arte Actual, desde el INBA, o el Centro de Documentación Arkheia, MUAC, desde la UNAM, para poner freno y procurar un mapeo y resguardo de diversos residuos a propósito del arte acción y otras prácticas contemporáneas. Así, la exposición *Arte acción en México*.

12— Mónica Mayer, "Documentando lo indocumentable", *El Universal*, sección Cultura, 7 de noviembre de 1998, p. 2. Tomado del *Archivo activo* de Pinto mi Raya.



Registros y residuos se proyecta como una de las posibilidades para socializar parte de los acervos que tiene a su resguardo el Centro de Documentación Arkheia y convocar, a través de esta iniciativa, a reflexiones y usos por venir de dichos materiales. En el entendido de que pueden multiplicarse los microrrelatos al respecto, nos impulsa el deseo por poner a disposición este patrimonio universitario y continuar construyendo colectivamente otros relatos.



With regard to the artists, especially the most ambitious

among them, they have at their disposal all the means to synthesize all historical experiences as well as to penetrate into the actual transfigurations of social and individual psychology. The worst and cheapest solution would be to flow with the postmodernist wave. Participating in the free-flowing mix-up of fragments from the distant and recent past, preparing eclectic gulashes, making laughing stock of all ideological projects, and finally flirting with pastiche and parody — these are counterfeit passports to international culture. This puppet-show is not ours. The philosophers of culture should then persist in denouncing the pitfalls and traps of postmodernism and tackle, first of all, the meaning of the actual turnover in the national consciousness. So much enthusiasm which was quickly replaced by that much disappointment. Because of the historical and regional reasons so many people do feel unsure of the future and frightened. Why so? And why are so many of the youth opting for exodus? A hard intellectual enterprise indeed. Social philosophers have to deal with these questions, too. They will hopefully contribute to the analyses of the Dead Utopia and sensibly separate the wheat from the chaff, that is, the ever-vital master narratives from degenerate modes of thinking and acting. The philosophy of religion (and religious philosophy) must recognize the devil in us and recognize that exorcizing him will not heal us. We have to live with him and, if possible, rein in his outbursts. I would extend this issue by demanding from the intellectuals, artists, and politicians that they train their sights lucidly on the evil, call it by name, and bring it to bay within their best possibilities. I am afraid that we cannot do more than tame the permanent presence of the devil and hope thus to weaken his effects on us.

PRESENTO MI NUEVA SERPIENTE X SNAKE (IMPORTADA)
KURTYCZ ARTISTA NACIONAL INVITADO X TERESA 21 OCT 8PM
EN UN FUTURO PROX.



Action Art in Mexico: Registers and Residues

Cristian Aravena
Sol Henaro
Alejandra Moreno
Brian Smith



Armando Cristeto (registro de las acción—record of the actions), Sindicato del Terror (Roberto Escobar, Juan Carlos Juarena, Lucero Milchorena) en—in *El final de los tiempos—The End of Time*, 1988. Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 11]

The performer relies directly on his lived experience or on the context that surrounds him; finding most of his stimuli outside of art, he then channels them into art.

Felipe Ehrenberg¹

The practice of performance is shot through with a multitude of ways of understanding, practicing, defining and framing it. To translate the English term *performance*, we have created a mutant inventory of names and concepts;² within this, the term that has generated most agreement is that of *arte acción* [action art]. In addition to the use of various different concepts, the notion of living arts³ is disputed and problematized in its binding to the English term: i.e. whether or not the term is gendered, that is, whether we can speak of *la* or *el performance* in Spanish.⁴ Never free from controversy, this ambiguous practice is characterized by the traversing or blurring of artistic and disciplinary boundaries; by the systematic and deliberate integration of experiment; by a refusal to stick to conventional narratives and, of course, by the use of the body as a vehicle for enunciation. Maris Bustamante,

1— Felipe Ehrenberg, “Salí de México, amigos... a per-formar,” *El Financiero*, 23 March 1997, p. 55. Taken from *Archivo Activo* [Active Archive] by Pinto mi Raya.

2— Under this title we group together various ways in which action art has been named historically by artists, critics and historians in a diverse range of texts, bulletins, invitations and press notes consulted in the process of research. It is important to highlight the journey this practice has undertaken in order to situate it nominally. See p. 4 of this publication.

3— The term is linked to those arts whose principal center is the body and the creative processes they involve, at the level of both the individual and the collective. This notion encompasses the performing arts (theater, dance, music, circus) and visual arts such as action art.

4— Diana Taylor remarks that performance is not a stable referent and that “as a term, it generates practical and theoretical difficulties, due as much to its ubiquity as to its ambiguity. In Latin America, where the term has no equivalent in Spanish and Portuguese, performance is traditionally used in the arts, particularly with reference to “performance art” or “action art.” Easily but also ambiguously translated as *el* or *la performance*—a transvestism that invites us to reflect on the sex or gender of performance—the term is beginning to be used to speak about social and practical dramas involving the body.” Diana Taylor, “Introducción. Performance teoría y práctica,” in *Estudios avanzados de performance*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, p. 7. Available at: <<http://nebula.wsimg.com/e5c2c94bd745cc7b953cb00714aab7a4?AccessKeyId=848EC-C03D72C05DA1385&disposition=0&alloworigin=1http://nebula.wsimg.com/e5c2c94bd745cc7b953cb00714aab7a4?AccessKeyId=848ECC03D72C-05DA1385&disposition=0&alloworigin=1>>.



who in 1990 coined the term PIAS to denote performance, installation and setting, listed the following as constants in the practice: “Position of the utmost radicalism against narration, against entertainment, against representation, against presentation, against expression, against the stable work, it is not theatre, it is not acting, it is not spectacle or show, and it expresses the boredom of real time (against television that seeks to entertain through the use of fictional time).”⁵

The map presented here—whose points of social engagement include an exhibition, a public program and this publication—focuses its efforts on generating an account of the wider task of action art in Mexico. It should be noted that emphasis is placed on productions and documentary residues in Mexico City, where a great number of events, spaces and initiatives—all key to our purposes—have taken place. As such, far from conceiving this research as a closed and completed genealogical exercise, we present and articulate a series of initiatives between 1970 and 2014 that, using documents deriving from the Centro de Documentación Arkheia, MUAC, allow us to generate a line of connections, coincidences and reverberations of this practice that, in the transition of the eighties and nineties, became highly visible. Additionally, we have solicited a number of external loans with the aim of sharpening and strengthening certain points which we consider imperative.

This work does not seek to provide a complete index of the various moments or international historical landmarks in and around action art (Fluxus, Dada, Happening, Cage, Kaprow), but rather to appeal to certain agents and actors who, in the context of Mexico, have been crucial to breaking the normative logics of art and the means of producing it. For example, we refer to Alejandro Jodorowsky who, at the beginning of the sixties, brought out *al teatro del teatro* with the short-lived panics it evoked; to Juan Acha, in the transition from the seventies to the eighties, defending his thesis on non-objectualisms; to the provocative mise-en-scènes of Juan José Gurrola; to the immanence of the International Visual and Experimental Poetry Biennials, or to the politically charged cabaret scene and its acerbic and intelligent assault on the spectator. With these flashes, just some of many,

5— Maris Bustamante, “Formas Pías”: Cartografías incompletas en la obra de Juan Acha,” consulted November 8, 2018. Available at: <https://post.at.moma.org/content_items/1042-formas-pias-cartografias-incompletas-en-la-obra-de-juan-acha>.

we seek to communicate the impossibility of producing a birth certificate or pedigree⁶ for action art, given that—as a practice par excellence of throwing the normative into question—mobilizing germs might be found in earlier decades, eluding the institutional narratives that more commonly circulate.⁷

The exhibition proposes eight itineraries to order the registers and residues brought together in an effort to highlight certain impulses and affinities between heterogeneous productions and drives: Ritual and Catharsis; Irruptions into the Public Sphere; Out of the Flesh: Prostheses and Accessories; Corporealities and Gender Disputes; Parasiting the Media; Enjoyment and Overflow; Initiatives and Convergences; The Other as Means or End. We also include a consultation point that makes available to the diverse publics elements, materials and tools to deepen understanding of the complexity of this practice in Mexico.

Ritual and Catharsis

The possibility of moving between various worlds—discursive or spiritual—is reaffirmed when reality cannot be understood using normative logics and a move toward intuition becomes inevitable. This intermediate moment is when other systems are called for and ritual is enacted. A ritual is the place/non-place of possibilities, the territory in which *fertile chaos* is experienced; in this space, artists appropriate objects, materials and heterogeneous associations and they use them as catalysts or instruments to channel an energetic-spiritual-conceptual purge.

In *Tierra de nadie/Tierra de todos* [No Man's Land/Every Man's Land], from the series *Ex Teresiana*, Felipe Ehrenberg declared: "A long time ago I learned to rely on intuition in its primeval form, trusting my knowledge that the intellect will endow fancy with coherence."⁸ As such, in the absence of a clear, logical narrative for action, Ehrenberg situates himself in the dark; around him are connected eight recorders playing melodies of

6— Maris Bustamante, *1963-1983: Veinte años de no objetualismos en México*, consulted May 3, 2018. Available at: <<http://www.ramona.org.ar/node/20993>>.

7— For a perspective on antecedents, see: Josefina Alcázar, *Performance, un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, Mexico, Siglo XXI Editores, 2014.

8— Script, *Tierra de nadie/Tierra de todos*, Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.



diverse origin and eight candles which he lights one by one. Then he shaves half his beard and one eyebrow in front of a mirror, bandages his face and with the blood coming from a wound incurred during the action, he prints onto a piece of cloth which is then used to cover the mirror. At the end, he calls out in a deep yell and breaks the mirror with his fist in a cathartic act.

Known for his use of an axe as a symbolic device, the Polish-Mexican artist Marcos Kurtycz frequently defined his interventions as *Ritual Actions*. In the 42 minutes of *Ritual agreste* [*Rough Ritual*], performed in 1987, Kurtycz installs a range of different elements in homage to Andy Warhol, who was killed the same year. For the action, performed on the forecourt of the Museo Tamayo, the artist, who has lived in Cuba before coming to Mexico, placed blue boxes on the ground that, together, formed a vaguely heart-shaped figure, which could refer to the cults of the Caribbean and the Anaforuana of Erzulie Dantor. Later he set fire to them one by one with torches wielded deftly. Finally, he crowned the drawing with a roll of paper printed with images of corn cobs and with the axe produced an explosion in which both marble and wood were reduced to splinters which he pounded into the ground. His action-bombs and alchemical actions using explosives distinguish this artist from others.

As a ritual for healing the earth within a symbolic and holistic ecology, for *Inhumación* [*Interment*], 19 Concreto simulate the burial of a tree moved from the Chapultepec Forest—the green areas surrounding the Museo de Arte Moderno (MAM)—to the Museo Universitario del Chopo.

Irruptions in the Public Sphere

Since the Seventies, certain Mexican artists adopted different aesthetic strategies with the aim of diverging from institutional norms that circumscribed the artistic milieu, in order to take visual and conceptual experimentation to other spaces such as the streets.

These changes and innovations in how artistic practice was conceived were a *sine qua non* condition for the appearance of works that began to dismantle the places from which artists expressed themselves. Moreover, their concern in the face of the circumstances in which they found themselves—social or political, economic or cultural—meant that their production was no longer the exclusive patrimony of the art schools, critics and the market,

belonging rather to the masses who, in their everyday movements, became witnesses and participants in actions that several different agents proposed as a mode of collective creation.

This section is characterized by actions with an aesthetic tenor, that brought about the resignification of everyday spaces designated by normative values, and a change in the ways we understand the city, by means of conceptual, collective or political works. As provocations, these generated different dynamics that served to question the use of public space and to foster it as a place of social cultural and political expression.

The case of *La víbora que camina* [*The Walking Snake*], by Marcos Kurtycz, presented on 21 October 1993, serves as an appeal to public action of a ritual nature. Kurtycz makes a journey from the X Teresa Arte Alternativo⁹ to the Zocalo central square in Mexico City at eight o'clock in the evening—the number that represents infinity or the serpent that eats its own tail—; on arrival, he asks passers-by to make way so he can have access to one of the ventilation shafts in the subway. There, he installs plastic bags with prints of faces that, with the air generated by the subway wagons—in the manner of subterranean serpents—, are brought to life. He then places himself inside one of them to then release it and watch it float up towards the sky: an urban action that interrupts into the everyday flow in an ephemeral manner.

On the other hand, through their Grupo de Fotógrafos Independientes, Adolfo Patiño, Armando Cristeto and Lourdes Grobet break onto the public scene with their *Exposiciones ambulantes: Fotografía en la calle* [*Travelling Exhibitions: Photography in the Street*] Members of the group walked through the Historic Center of Mexico City and up to Chapultepec Forest, trailing a cart carrying photographs, the *Carrito bandera* made in 1980, a form of itinerant exhibition. This example cannot be understood exclusively as an expository innovation as, at a colloquium on photography in the MAM—in which several known figures from the world of photography gathered together—, the artists undertook an act of protest by entering the colloquium with the sound of the cart. As such the action was undertaken as a reminder that photography was not only exhibited in and within the parameters of art institutions but that it was also to be found outside of these, in the streets, in encounters with passers-by. It should be noted that

9— After 1998 the space was renamed Ex Teresa Arte Actual.



atop the cart was a body wrapped in the Mexican flag dyed red, an index of the multiple rapes, tortures and disappearances mapping across the country.

Out of the Flesh: Prostheses and Accessories

Video cameras, anabolic steroids, dildos, medical prostheses, dolls and genital simulators are presented as amplifications of the flesh in action art, with the aim of moving beyond the usual corporeal radius.

Through the possibilities afforded by her camera, Pola Weiss shows us the extension of the eye in Xochimilco. In the action we can see the device and her body in fusion, reclaiming the street with a dance-action-recording. The astonishment of those observing the action and the question “what is this?” etched onto the faced recorded by Weiss, ensured that the memory of the performance endures even today.

Certain pieces work through the hyperbolization of the object of critique, as in the case of the over-exoticization of the Latin American in *Yo Tarzán, tú América* [*I Tarzan, You America*] by Maris Bustamante, whose use of these prosthetic elements mocks the derogatory vision of the continent constructed by the West. The artist also uses deformity and the alteration of genital logics and gender roles to bring us closer to—by disordering—what is being questioned. This works through the mask Bustamante wears in the action *El pene como instrumento de trabajo* [*The Penis as an Instrument of Work*], that functions as a response to hetero-patriarchal norms: she uses sarcasm to develop the premise that in order to be a worker one has to have a penis, pointing her finger at phallocracy. The collection of penises and dildos used by Rocío Boliver “La Congelada de Uva” in several different performances works using a similar logic, based on a critique of the patriarchal and phallocentric submission encouraged by our society.

Alter, the plush rabbit that Víctor Sulser has taken with him to artistic events since 2001, problematizes the idea of the body’s extension. Through this rag doll we see the author with his alter ego in a series of photographs of everyday situations; these, in turn, dialogue with the emblematic action by Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. As another nod to going “out,” the rabbit has been evoked in this publication to accompany us as we read.

These extensions can suggest residues of bodily secretions, becoming a dialectical defiance in the action art archive like that

generated by La Congelada de Uva through her collection *Pocos mocos*: a series of fluids belonging to performance artists that become a “museum” of the scatological, and that in turn function as relics.

Corporealities and Gender Disputes

If one of the main vehicles of art action is the body, in this section we address the overspills proposed by artists around the construction of other corporealities and disputed genders in the face of hegemonic categories. For the artists of action art, to inhabit the desired body becomes a process of construction against the grain, as masculine and feminine are a duality imposed upon an infinity of possibilities. If we stretch this duality, we can see there is another game at play when we construct ourselves according to the opposition man-woman: the over-represented duality appears as a canon that normalizes bodily desire to consume with regard to the body—publicity provides us with many examples—and that which is consigned to censorship: femicides, non-hegemonic female sexuality, trans bodies and old age. The battle they fight is against the “should be” imposed by the patriarchy.

In this context, women’s bodies and the battle for their presence and construction takes us to the question of their survival. Signaling explicitly the dangers and violence directed towards them, in *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* [*While We Were Sleeping (The Juarez Case)*], Lorena Wolffer marks her naked body in order to map a series of femicides that are narrated with a detective tone during the action, which functions as an allegation. Moving in another direction, there is a selection of elements used by La Congelada de Uva in several different actions: in these she introduces and expels what she seeks to question, subvert or demolish. For *C/U*, the artist is presented enclosed in a heavy and dangerous iron structure, decked out in a helmet, bandages, heels and a metal penis that, at the end, she cuts using a machine. In *Lo normal* [*The Normalcy*] Mónica Mayer subverts normative versions of the feminine using sexualized and politicized questions written in a “women’s magazine” style and set out on postcards, calling us to position ourselves and our responses with regard to how “normal” we are.

In our documentation archives it was difficult to find artists that, from a quite different pole, critiqued their masculinity, so we ordered on loan the work *Proceso anabólico II* [*Anabolic Process*



I/I] (from the series *Metabolismo alterado* [*Disturbed Metabolism*]) by Héctor Falcón. The photographic sequence shows the process of bodily modification undergone by the artist over a period of 49 days in order to achieve a bodybuilder's physique, including extreme exercise and the use of anabolic steroids. However, the hyper-masculinization of his body endangered his health. The record of the process of the action invites us to think about the fragility of the masculine and what it imposes.

There are actions that, in the face of the tension of these dualistic valuations, propose forms of fluidity, both gender-related and affective, through which to confront these dangers. In *Enciclopedia*, and in her work in general, Lía García "la Novia Sirena" [The Mermaid Bride] confronts us, by way of the emotions, with the fixed constructions we hold. Dressed as a mermaid, she goes to the Facultad de Ciencias at the UNAM with a placard on which she writes pieces of descriptive data (habitat, measurements, etcetera), which students and other individuals come closer in order to read; she then invites them to draw her and, in this act of intense observation, they become attuned to questions of difference and fragility. As such, between a critique of the "natural" and the dismantling of impositions of the feminine and masculine, the gender fluidity proposed by these actions destabilizes social biologization and the stereotypes associated with being man or woman, and transgresses the construction of our emotional lives.

Parasiting the Media

Likely marked by Marshall McLuhan's theory of communication, some artists began to consider the mass media as a space of intervention, action and dissemination instead of insisting on their capacity to neutralize art. With the notion that "the medium is the message," some collectives and artists conducted interventions in different television programs. These artists include No-Grupo, Polvo de Gallina Negra, Grupo Proceso Pentágono, Melquiades Herrera or Ximena Cuevas, to mention a few. The possibility that audiences might grow and that the artists themselves might escape their usual constraints and perform actions was a political possibility tough to resist.

In 1990, Maris Bustamante—as part of Gallina Negra—filmed herself together with one of her daughters. The action was against the archetype of motherhood and sought to empower her daughter in this regard. This emotive feminist action was

conceived and filmed for transmission on Imevision's Channel 7, though there is no record of its broadcast. Another case is that of Grupo Proceso Pentágono, who in 1976, during Alberto Híjar's live program about visual artists, broadcast on Channel 11 of the Instituto Politécnico Nacional, undertook *La clase* [*The Class*], an action in which Carlos Finck, Víctor Muñoz and José Antonio Hernández Amezcua criticized State violence committed against the academic staff of the UNAM who were engaged in industrial action at the time. The group occupied the space to engage, in the form of a simulation, with the operations of the police against the academic staff and students. It should be noted that the collective was able to make this action because it had been invited by Híjar before his trip to the Paris Biennial, in which he was to speak about his project, Pentágono, an installation that made reference to the brutal repression under which most Latin American countries labored at the time. Híjar had not known that the group would disrupt the broadcast. Of a different order is the intervention by Ximena Cuevas who, on being invited onto an entertainment program on TV Azteca's Channel 13 in 2001, undertook an action/intervention during a live broadcast. Cuevas listens to the interviewers' deliberately morbid questions to their guests; when her turn comes, she responds, video camera in hand, with the following remark: "I want to find someone out there who wants to stick his nose into his life, who's interested in his own life." A scathing critical comment in real time that exposes the ethical-conceptual poverty of a chat show whose focus is always on someone else's life.

Enjoyment and Overflow

The effervescence of action art in Mexico reached its peak during the nineties and polarized the artistic community. While the practice roused interest, to some it seemed reducible to sensation-alistic elements or provocation¹⁰ and, while there is a degree of truth in this, it is also true that at its high points certain individuals achieved actions considered foundational due to their effect and

10— This volume includes a reproduction of the text "Miasma," written in 1993 by Abraham Cruzvillegas, as an example of the perception held by parts of the artistic community regarding a certain kind of action art in vogue in the early nineties. Published 25 years ago in the journal *Alegría*, produced at Temistocles 44, the document should of course be read in its historical context.



reception at the time. Joyous experiment in which affect, overflow and fiesta interacted holistically as a lure, giving way to various different impulses. The Kitsch Company, the Bar El Nueve's performance company that produced shows on horseback between cabaret and performance as an escape valve, critique, impudence and fun, made equal reference to a hermeneutic update/appropriation of Picasso's *Les demoiselles d'Avignon* or an enjoyable Divine cover.

Working in another direction are the anarchic air actions characterizing Semefo and Sindicato del Terror, the latter drawn to complex non-linear narratives with visceral symbolism, such as the case of Roberto Escobar bathed in Kaopectate (a treatment for diarrhea) with the aim of covering his body in a bizarre Pantone.

For their part, actors such as Semefo worked with organic matter derived from corpses, at the border between shock, the ethical and the repulsive. Such actions, like those of many individuals and collectives, were undertaken initially in independent spaces such as La Quiñonera or in La Última Carcajada de la Cumbancha (LUCC) bar. A short time later these began to operate in institutional spaces and went from action to installation, as in the case of the Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) where the exhibition *Lavatio Corporis* was presented in 1994.

Nearly 1500 people attended the inauguration, there was a death metal concert and we were even concerned that the paint might come off the Siqueiros works downstairs. It was a risk, because Semefo was also an artistic collective that had yet to define whether or not to participate in the formal context of museums or whether to continue in the alternative music scene. In that moment, it was a motley effort to transition. However, the exhibition made it clear that spaces were opening up to other expressions.¹¹

Thus, this section brings together a diverse range of actions in which pleasures, excesses, risks and affective meetings, inhabited by a ludic element or extreme pleasures such as the mythic actions characterizing the "Mago" [Wizard] Melchor or the

11— Jorge Reynoso Pohlenz, "Otros detonadores. Entre galerías y proyectos institucionales," in *Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC*, Sol Henaro (ed.), Mexico, MUAC, UNAM, 2016, p. 110.

heterogeneous actions in the framework of celebratory events such as those portrayed by Sarah Minter in the film *Alma Punk*.

Initiatives and Convergences

Out of the web of innovation and alternative creation in which action art has come to define itself, came the problem of shaping spaces that would sustain its practice. This need generated working and collaboration networks in which the performance artists themselves and their followers produced festivals, publications and meetings of all kinds. Hence the creation of operations to publicize the action art scene in Mexico, operations involving individual, collective, institutional and largely independent efforts to communicate the effervescence of the practice. From counter-cultural spaces or those at the margins of the most visible centers, efforts were made to give a place to the scene using a fragmentary register of residues and impressions.

The former was enhanced during the eighties and nineties. In this upsurge we can point to the *Jornadas de performance* [Performance Sessions] at the MACG in November 1990, together with the opening of places such as the X' Teresa Arte Alternativo, launched in 1993, that held the Festival de performance from that year, as well as the *Mes de performance* [Performance Month] held in 1992 at the Museo Universitario del Chopo. Through these spaces, the work of many individual and collective actors was showcased in these institutional sites that were countercultural in spirit. However, there were other hybrid spaces—many of them short-lived—that functioned as dens for decisive experimentation: the Centro Cultural Santo Domingo (with Armando Sariñana), El Hijo del Cuervo, the Teatro la Capilla, El Hábito, the Bar El Nueve, LUCC, La Quiñonera, Epicentro, La Panadería, Caja Dos, the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) or interstices within institutions such as the MAM and the aforementioned Museo Universitario del Chopo and MACG, among others, which generated and housed, intermittently or on a one-off basis, performance or action art events.

The cases of the *Jornadas de performance* at the MACG—held on November 21, 22, 27, 28 and 29—and the publication of the journal *El Maquinazo*—printed a few minutes before the formal opening of the sessions—were part of the first collaborative efforts between artists and institutional actors, with the aim of presenting to the public the exceptional experimental and



countercultural richness of art in the beginnings of the decade. They also organized events such as the Bienales Internacionales de Poesía Visual y Experimental [International Visual Poetry Biennials] (1985–2006) and *Performagia* (2003–2009), held at the Museo Universitario del Chopo. Both institutions configured these practices' creative space, where in the former, gathered artists who sought to engage in artistic practice from several different flanks, and in the latter, the hatching of a space for consolidation of Mexican action art with international affiliations.

Moreover, the publications *Poliéster*, *Generación*, *La Pus Moderna*, *Fakir*, *Casper*, *Alegría*, among others, acted as supports for the dissemination, as it was often action art artists who wrote or, if not, artists who were aware of the practice's existence: Mónica Mayer in *Poliéster*; Abraham Cruzvillegas in *Alegría* y *Casper*; La Congelada de Uva and María Eugenia Chellet in *Fakir*, to name a few examples. In addition, Eduardo Abaroa or Cuauhtémoc Medina in *Reforma*, Mónica Mayer in *El Universal*, and Juan José Gurrola in *El Financiero*, published notes in the mainstream press. As such, it became possible to use these media as supports whereby artists could appeal to a reader who was not necessarily an expert in the matter.

The Other as Means or End

In contrast with what is often thought, action art is not only undertaken explicitly with or by means of the body of the artists themselves. Sometimes actions have been conceived in order to be performed in front of an anonymous active public with the aim that others resignify the space. Thus, the artistic proposal becomes the possibility of action, containing instructions or objects that can spark other perspectives. The instruction is the doorway put in place by the artist so that the other can encroach. These are also bridges for encounters not only between the artist and an other but allowing the other to identify themselves as a creative agent and break with their own self-absorption. An example of the former is *Cromoyecto*, suggestions noted down and distributed by Felipe Ehrenberg during a period in London, inviting residents in his local community, Camden, to make interventions in the streets and houses with small actions like sticking colored paper in their windows or using capsules of colored smoke for their chimneys with the aim of generating communal activities in the framework of the Camden Art Festival.

Another example is *Cuatro pasos para una encarnación* [Four Steps For An Incarnation] by Katya Mandoki, in which she proposed a set of instructions for undertaking an action on Gabriel Mancera avenue in Mexico City on 30 January 1978 at the same time during a fixed period, becoming a feature of public space for the city's residents.

Clearly, the eight suggested itineraries do not recover all possibilities and actors involved in the journey of action art; rather they invite us to learn, think and articulate a diverse range of historiographical possibilities surrounding a practice that requires critical and constant rethinking. The complexity involved in attributing a historical place to these productions invites us to ask questions about the place of the document in these ephemeral practices and how they do or do not manifest within artistic or documentary collections. In this spirit, in 1998, Mónica Mayer raised questions that include the following:

Is it useful to try to capture on video or photograph an act whose essence is in the environment it manages to establish in its direct engagement with the public, and which is entirely lost when it is documented? How and for whom do we record it? What happens when the document becomes a saleable object with only the appearance of an artistic object? Does not documenting mean forgetting and falling even further into the culture of the disposable?¹²

Attending this problem are institutional efforts such as the documentation center at the Ex Teresa Arte Actual, from the INBA, or the Centro de Documentación Arkheia, MUAC, from the UNAM, seeking to slow down and to chart and safeguard a range of residues surrounding action art and other contemporary practices. Hence, the exhibition *Action Art in Mexico: Registers and Residues* is conceived as just one possibility in the effort to socialize part of the archive held at the Centro de Documentación Arkheia, and, by way of this initiative, to call for reflections and future uses for these materials. In the understanding that many micro-accounts might emerge as a result, we are motivated by the desire to put this university patrimony at the disposal of all, and to continue to construct other accounts collectively.

12— Mónica Mayer, "Documentando lo indocumentable, *El Universal*, Culture section, November 7, 1998, p. 2. Taken from the *Archivo activo* by Pinto mi Raya.



Ritual y catarsis

Ritual and Catharsis

Los objetos y las acciones cotidianas alteran su condición profana al ser convocadas desde la experiencia ritual. Así, palabras e instrumentos empleados por las/ los artistas pierden su dimensión utilitaria habitual para evocar lo sagrado y en ese proceso de transformación, el individuo se distancia de reglas establecidas. Una de las experiencias más contundentes en el caso del arte acción ritualístico o chamánico, es la purga que puede generar la liberación, tanto en el espectador como en el artista, por medio del éxtasis y la catarsis.

When invoked in the context of ritual experience, objects and everyday actions change their worldly condition. As such, words and instruments employed by the artists lose their usual utilitarian dimension in order to evoke the sacred and, in this transformational process, the individual is distanced from established norms. One of the most powerful experiences in the case of ritualistic or shamanic action art is the purge that results from liberation, in both the spectator and the artist, through ecstasy and catharsis.



Antonio Juárez (registro de la acción—record of the action), César Martínez en— in *Las verdades históricas son injusticias sociales ahora o la realidad Achteal en México*, 7ª Muestra Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Actual, 21 de octubre de—October 21, 1998. Fondo Antonio Juárez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 15]





Armando Cristeto (registro de las acciones—record of the actions), Marcos Kurtycz en—*in Ritual Agreste. Homenaje a Warhol—Rough Ritual, Homage to Warhol*, Museo Tamayo, 1987. Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 9]

Te Amo Isadora



ISADORA

03 MAR. 1987

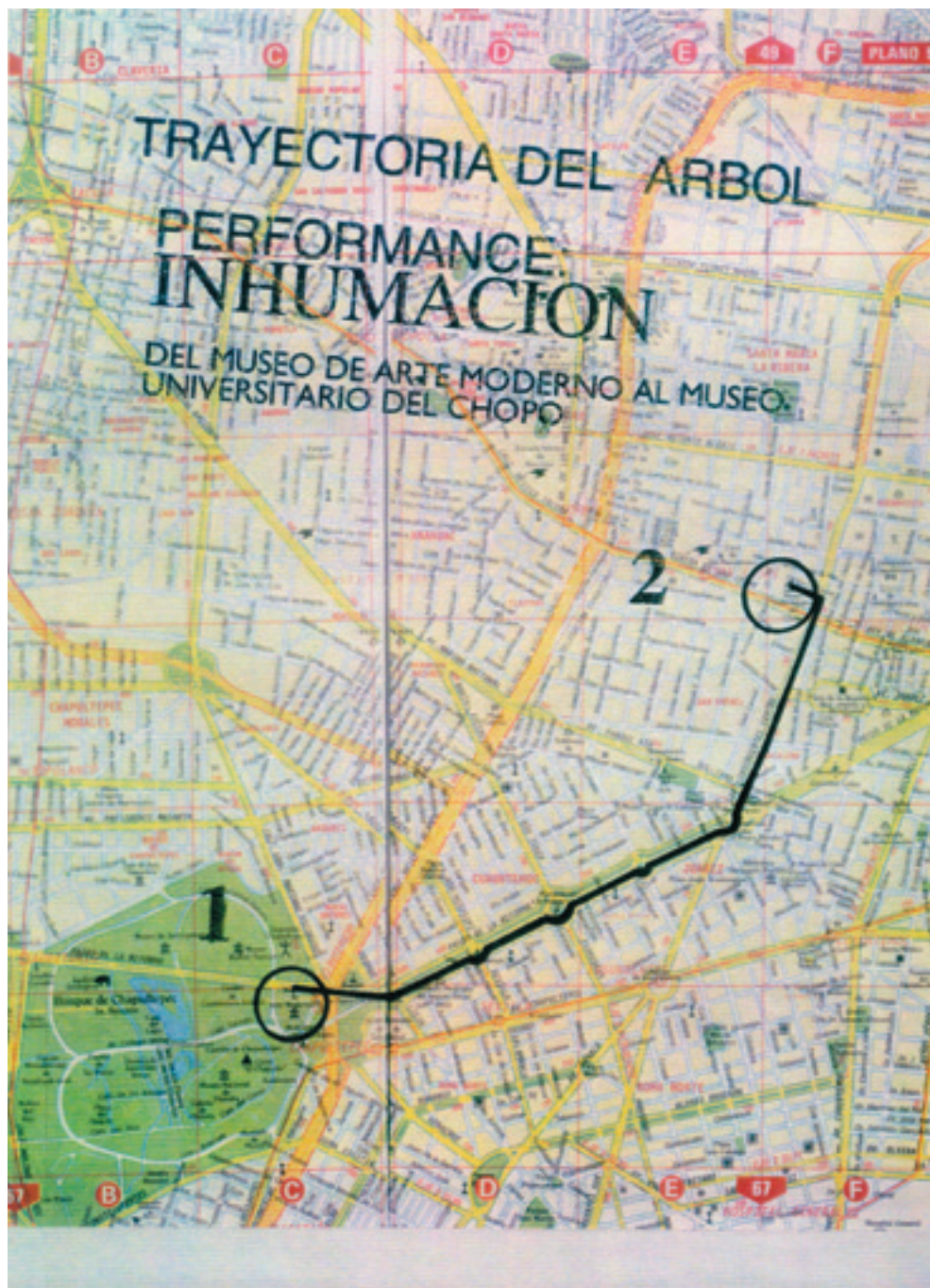
LIBRO LITURGICO-ESCENOGRAFICO

AESCALACIO PARA L. ROMERO



Marcos Kurtycz, *Te amo Isadora*, libro litúrgico escenográfico *Aescalacio para L. Romero*—*I love you Isadora*, *Aescalacio Liturgical-Staging Book for L. Romero*, 3 de marzo de—March 3, 1987. Fondo El Archivero, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 17]





19 Concreto (Roberto de la Torre, Fernando de Alba, Lorena Orozco, Víctor Martínez, José Enrique Gómez, María Ana Ruiz, Ulises Mora, Ángel Flores, Luis Barbosa), [Trayectoria del árbol del MAM al Museo Universitario del Chopo—Journey of the tree from the MAM to the Museo Universitario del Chopo], 1992. Fondo 19 Concreto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 6]



19 Concreto (Roberto de la Torre, Fernando de Alba, Lorena Orozco, Víctor Martínez, José Enrique Gómez, María Ana Ruiz, Ulises Mora, Ángel Flores, Luis Barbosa), *Inhumación—Interment*, 1992. Fondo 19 Concreto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 1]

Siguiente página—Next page: **Guillermo Gómez Peña**, “El performance de la Conquista”, *Generación 24*, nueva época, mayo de—May, 1992. Fondo César Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 29]



Tha pathol tumbling

Por RAFAEL FRANCO-CUEVAS*

San Joaquin Valley

Chicano chapters
the beautiful way
I hope that someday will happen
Saturday perhaps
hungry minority
under the shadows of discrimination
with intellectual antojitos
fragmented in a lots of words
words all over the floor
like pesos, pesos y pozos:
the neagronics of our lives,
the income-tax of the crying social pain.
Oh, world of the bay
canto of the soul

Tú, clan of pain,

Chale ése!
And me? Walking, thinking big
like smiling ghost.
Cráel!
I leave my steps for the walking people,
for the writers and critics,
for the creation of new ideas,
for that pen of the mind,
so there be, afterwards, an silencio de ratones,
that cleaning of the lasting word,
soul of the sun
silencio de las ideas
that leaves the sun without moon,
something like cucachas y cucarachas,
ideas sin sentido,
piénsalo en la lluvia.

* De la Universidad Estatal de Fresno, California.

El performance de la Conquista

Por GUILLERMO GÓMEZ PEÑA

Nace unas semanas, los artistas Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco, pasaron literalmente tres días y sus noches encerrados en una jaula en Los Angeles, California. El espectáculo en cualquier caso recreó diversos elementos de la cultura prehispánica y la occidental, e intentó revivir a veces "tema" o "técnica", la exhibición de aborígenes americanos que, según documentos, fueron capturados y exhibidos como especímenes extraños.

Gómez Peña, creador de la corriente "chicanolenguas", mezcla de las culturas chingales y chicanas, comentó que a pesar de ser "pelagrosillo", presentará su performance en España, Francia e Inglaterra, durante este mes.

NUEVA YORK. Aborígenes: 1) Pueblo mítico de la Italia central, relacionado en la historia con Eneas y Evandro. Se supone que descendieron de su hogar en las montañas cerca de Reate (una antigua ciudad sabina) hasta el Lacio, expulsando desde allí a los Sicúlos y estableciéndose después como latinos bajo el mando del rey latino Dion Hilio (5.600). La etimología más aceptada (ab aborígenes, según la cual eran los habitantes originales del país (del griego...), no coincide con las más antiguas autoridades. Catón en sus Orígenes los consideraba emigrantes helénicos y no nativos de Italia. Otras explicaciones nos hablan más bien de aborígenes "nacidos de árboles" y de aborígenes "nomadas". Desafortunadamente, las discusiones históricas y etnográficas no han conducido a ningún resultado. Lo más que puede decirse es que, si bien no se trata de un término general, "aborígenes" puede ser el nombre de una misteriosa etnia italiana de la cual los antiguos no sabían más que nosotros.

En los tiempos modernos, el término "aborígenes" se ha extendido en significado, y se emplea para designar a los habitantes antiguos de un país justo en el momento de su descubrimiento, distinguiéndose así de los colonos y las nuevas razas, cuya primera aparición en el país es posterior.

La Sociedad Protectora de los Aborígenes fue fundada en Inglaterra en el año de 1838, a instancias del Sr. T. Powell Buxton, para inquirir acerca del tratamiento bruto a las poblaciones indígenas en las colonias británicas. La investigación reveló la severa crueldad y las injusticias con las que los nativos habían sido tratados. Desde su fundación, esta sociedad ha logrado hacer de la colonización británica un sinnúmero de

trato humano y generoso hacia las razas salvajes.

Aborígenes: 2) Término que designa a las gentes de la isla de Guadalupe, en el golfo de México. En su propia lengua, la palabra con la que los guineales se nombran a sí mismos puede traducirse como "desmesuradamente bellos" o "terramente independientes". Este vocablo es aplicado por los guineales en un sentido general a todas las tribus de la isla, pero resulta especialmente indicativo de los dos ejemplares exhibidos en esta jaula. A los guineales se les supone descendientes de la etnia wititi. Son una raza jovial y amante del juego, con un genuino aprecio por los derechos de la cultura popular del occidente post-industrial. En otros tiempos sin embargo, distraídos de piratas ingleses, perpetraron numerosos asaltos a los barcos, españoles, de donde proviene su familiaridad con la cultura europea. No obstante, ningún gobierno europeo o norteamericano tuvo jamás éxito en sus alternativas de realizar expediciones de castigo.

Enciclopedia Británica.

Los aborígenes en el mundo occidental

El arte del "performance" en Occidente no comenzó con los "eventos" dadadistas. Desde los primeros días de la Conquista, "especímenes humanos" de África, Asia y las Américas fueron traídos a Europa como objetos de contemplación, análisis científico y entretenimiento. En los Gitanos quinientos años, nativos latinos, aztecas, iroqueses, cherokees, ojibways, jowas moxas, botocudos, guayaneses, hotentotes, cafres, nubios, somalíes, gineales, bosquimanos, aborígenes australianos, ja-



Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco.

tada como la Venus Hotentote, y se convierte en la gran sensación del baile de la Duquesa du Barry en París.

1830: Después de que la caballería del General Pivers cumple con el genocidio de los indígenas del Uruguay, los cuatro charros sobrevivientes son donados a la Academia de Ciencias Naturales de París y exhibidos al público francés como "especímenes de una raza desaparecida". Tres de ellos mueren en los primeros dos meses, y uno logra escapar. Nunca más se supo de él.

1844: George Catlin exhibe a varios "pueblos rojos" en Inglaterra.

1847: Cuatro bosquimanos son expuestos en la sala Egipcia de Londres. El escritor Charles Dickens hace una reseña de la popular exhibición.

1853: Trece cafres son exhibidos en la Galería Saint George de Hyde Park, en Londres.

1853: Unos pigmeos vestidos con ropa europea son exhibidos tocando el piano en un salón, como prueba de su capacidad de asimilación a la "civilización".

1853-1901: Máximo y Barla, dos salvadores microcéfalos viajan por Europa y las Américas, y eventualmente se integran al circo Barnum y Bailey. Se les presenta como los Gitanos sobrevivientes "auténticos" de una misteriosa ciudad de la jungla mexicana llamada "Uxmalay".

1879: P.T. Barnum ofrece dos mil dólares a la reina Victoria por el permiso de exhibir al cacique Cetewayo, un guerrero zulú capturado por el ejército inglés. El permiso se le niega.

1882: El espectáculo de W.C. Coup anuncia "la liquidación de un grupo de auténticos machos y hembras zulúes".

1896: Un grupo de mujeres ashantis se exhibe en el Prater vienés.

1903: El espectáculo de Ringling presenta a quince ubangs, incluyendo a "las nueve mujeres más labiosas" del Congo.

En la mayoría de estos casos, los seres humanos fueron exhibidos en contra de su voluntad. Ciertas versiones más benignas de esta práctica continúan llevándose a cabo hoy día con el consentimiento parcial de los "primitivos". Tanto las industrias turísticas como los ministerios de cultura de varios países del mundo siguen perpetrando esta ilusión de "autenticidad" para mantener viva la fascinación por la etnicidad étnica y cultural. Muchos artistas hacen lo mismo.



Armando Cristeto (registro de las acción—record of the action), Sindicato del Terror (Roberto Escobar, Juan Carlos Juarena, Lucero Milchorena) en—*El final de los tiempos—The End of Time*, 1988, Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 11]



Irrupciones en lo público

Irruptions in the Public Sphere

Las acciones estéticas que permiten resignificar el espacio cotidiano-normado, fungen como agentes con múltiples valores que posibilitan otras lecturas y sentidos por medio de obras conceptuales, colectivas y políticas. En tanto provocaciones, generan dinámicas diversas que ponen en cuestión el uso del espacio de la ciudad con el fin de potenciarlo como lugar de expresión social, cultural y político.

The aesthetic actions that allow regulated, everyday space to be resignified, act as multivalent agents that give rise to alternative readings and meanings through conceptual, collective and political works. As provocations, these works produce a diverse range of dynamics that question the use of space in the city, in order to harness it as a site of social, cultural and political expression.



Felipe Ehernberg en colaboración con—in collaboration with **François Reichenbach**, *La Poubelle: It's Sort of Disease* [*El bote de basura: es una especie de enfermedad*], 1971. Cortesía de—Courtesy by Filmoteca UNAM [Cat. 39]





Armando Cristeto, Lourdes Grobet, Adolfo Patiño, *Carrito bandera* [carrito de Fotógrafos Independientes durante recorrido—Cart by Fotógrafos Independientes during the tour], Chapultepec, MAM, 1980. Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 35]







Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz en colaboración con—in collaboration with **Tiempo imaginario: Chac, Marialiana Montaner**), *Acteal*, 1997. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 41]

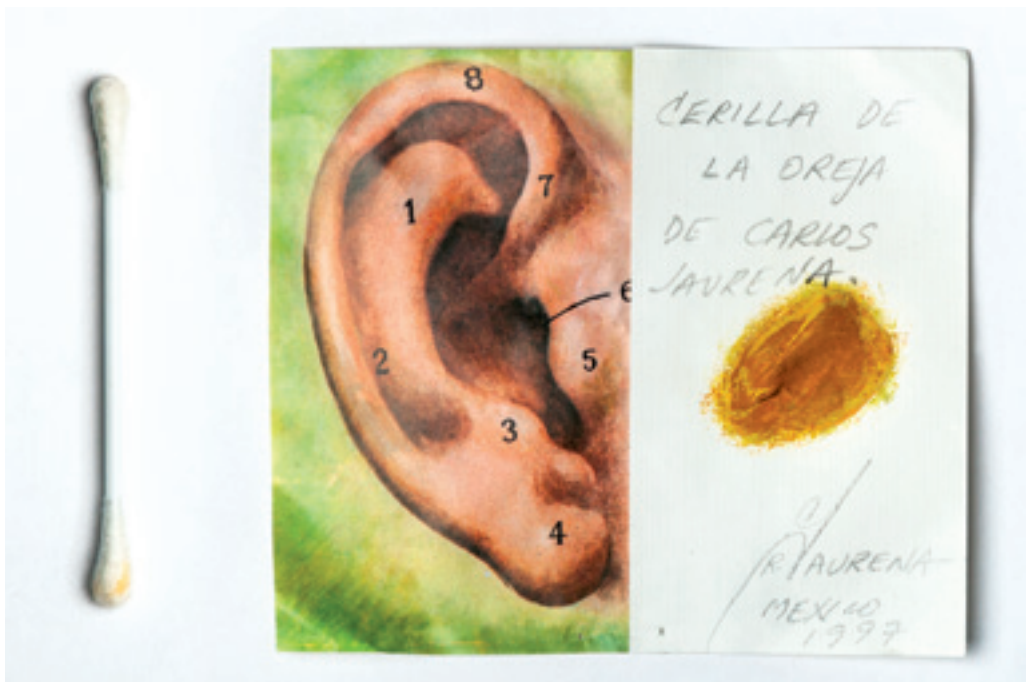
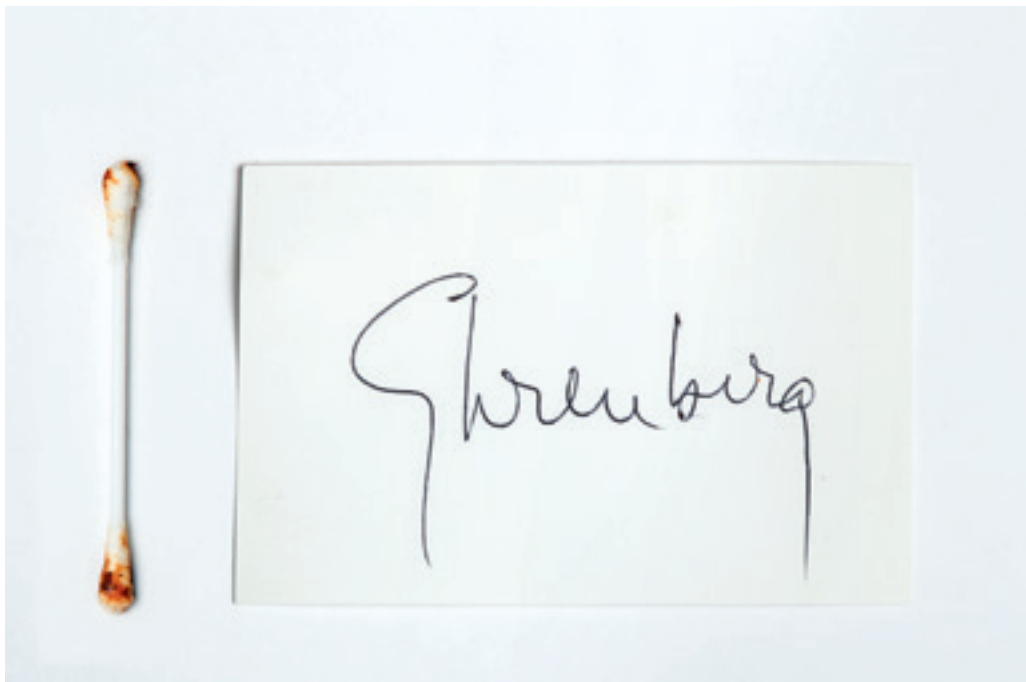


Salir de la carne: prótesis y accesorios

Out of the Flesh: Prostheses and Accessories

Cámaras de video, anabólicos, dildos, prótesis médicas y simulaciones genitales se presentan para el arte acción como ampliificaciones de la carne para ir más allá del radio usual del cuerpo. Estos dispositivos operan para resarcir fracturas en el cuerpo del o la artista, pero se extienden a la sociedad para señalar su propio quiebre. También la deformidad y la alteración de lógicas genitales, corporales y de roles nos afectan por disloque a lo que se cuestiona.

Video cameras, anabolic steroids, dildos, medical prostheses and genital simulators are presented action art as amplifications of the flesh, with the aim of expanding the usual dimensions of the body. These devices compensate for fractures in the body of the artist but also extend to society as a sign of its own rupture. Deformity and alteration of the logics of gender, genitals and the body, move us by disordering what they seek to question.



Rocío Boliver "La Congelada de Uva", Pocos mocos, ca. 1999. Fondo Rocío Boliver, "La Congelada de Uva". Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 55]





Lourdes Almeida (registro fotográfico—record of the action), Maris Bustamante, *Yo Tarzán, tú América—Me Tarzan, You America*, 1992. Colección artística, MUAC, UNAM [Cat. 54]

Álvaro Obregón 73



4 PERFORMANCES

EN VIDEO EN VIDEO EN VIDEO

VIDEOSALA DE LA CASA DEL POETA RAMÓN LÓPEZ VELARDE

DE ROMERO ESCOBAR: LUNINGUADO, EN EL ROCKETTOO, 5 min.
DE CLAUDIO CONTRERAS: PRODUCTO NO T.V. NO. 0074, EN EL CUBILLO DEL,
8 min.

PRODUCTO NO. EL LENGUAJE DE LOS MISILES, en el
ROCKETTOO, 8 min.

DE CARLOS JAURENA: BULO, 4 min.

DE ERIC DEL Y CASTILLO: NUBES NUBES 1, DE LAS ESCOMBROS DE LA REP-
CUBA, 3:30 min.

VIERNES 15 de Mayo, 18 hrs. SALON DE USOS MULTIPLES.

Los videogramas que a continuación se muestran, son realizaciones de los
ESTUDIANTES de DIVERSOS grupos de ARTISTAS PLASTICOS. En estos
proyectos se PERFORMANCE. Los videogramas no sólo son un registro
de estas acciones, sino TAMBIEN la MISMA del COMANDO que SON LAS MI-
RASAS subjetivas y participativas del ojo de la lente.
Son dos-una mirada-deshalle desde distintos lugares donde la acción
transcurre. Este ojo que mira no es otra cosa que un PERFORMANCE
en VIDEO de un PERFORMANCE

el VIDEOperformance del
PERFORMANCE. En todo caso se importa la VIDEOREINICIACION.

Fax (915) 533 5457

ARCHIVO
Este es el camino al futuro

el VIDEOperformance del
PERFORMANCE. En todo caso se importa la VIDEOREINICIACION.

[4 performance 4 con videos de—with videos by **Roberto Escobar, Juan Carlos Jaurena, Claudio Contreras, Carmen Arellano, Eric del Castillo** en—in Videosala, Casa del Poeta Ramón López Velarde], s.f.—n.d. Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación, MUAC, UNAM [Cat. 59]



Corporalidades y disputas de género

Corporealities and Gender Disputes

El interés por desbordar las construcciones corporales y de género que se contraponen a lo normado y hegemónico, ha sido una constante en diversas acciones. Estas trastocan los estereotipos que determinan a hombres, mujeres o cuerpos feminizables. Se mueven entre la crítica a lo biológico, hasta el desmontaje a las imposiciones de lo femenino y lo masculino. La fluidez genérica que proponen las/los artistas, incomoda a la biologización social y transgrede cómo nos construimos.

The intention to stretch constructions of gender and the body that oppose themselves to regulated and hegemonic norms, has been a constant in a range of different actions. These disrupt the stereotypes determining men, women or feminizable bodies. They move between a critique of the biological and the dismantling of imposed ideas of the feminine and the masculine. The gender fluidity proposed by the artists unsettles social biologization and challenges how we construct ourselves.



Martín L. Vargas (registro de la acción—record of the action), Lorena Wolffer, *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*—*While We Were Sleeping (The Juarez Case)*, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, 2002. Cortesía de—Courtesy by Lorena Wolffer [Cat. 73]





La Lleca, Matrimonio colectivo—Group Marriage, 2006. Fondo
La Lleca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 71]



Mauricio Alejo (registro fotográfico—record of the action), Héctor Falcón, *Proceso Anabólico II—Anabolic Process II* (de la serie—from the series *Metabolismo alterado—Disturbed Metabolism*, 1999–2000. Cortesía de—Courtesy by Fundación Televisa y Héctor Falcón [Cat. 63]





Antonio Juárez (registro de la acción—record of the action), Rocío Boliver “La Congelada de Uva” en—*in C/U*, XII Muestra Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Actual, 2006. Fondo Antonio Juárez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 58]



Antonio Juárez (registro de la acción—record of the action), *Niña Yhared* (1814) en—in *Muñeca*—Doll, Festival Internacional Performagia, Facultad de Bellas Artes de Querétaro, 2008. Fondo Antonio Juárez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 69]



Parasitar los medios

Parasiting the Media

En el descontento por limitar el arte acción al acto efímero en contextos tradicionales como festivales, museos y centros culturales, algunos agentes consideraron inaplazable intervenir otro tipo de circuitos y plataformas. Algunos de ellos optaron por participar en programas de televisión abierta (como noticiarios o programas de espectáculos) para llegar a audiencias más amplias y subvertir la normalidad o *statu quo* en estos medios.

Reluctant to limit action art to ephemeral acts in traditional contexts such as festivals, museums and cultural centers, some actors felt the need to intervene in other circuits and platforms. Some chose to participate in television programs—such as news broadcasts or shows—in order to reach wider audiences and disrupt the normal operations or *statu quo* of such media.



...who has a life of their own,





No-Grupo (Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia, Carlos Zerpa), Entrevista-acción—Interview-Action, 1982. En el programa “Hoy mismo”—On the TV program “Hoy mismo”, con—with Guillermo Ochoa. Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkeia, MUAC, UNAM [Cat. 81]

CALIENTE CALIENTE

Sensacional mano a mano

POR ÚNICA VEZ EN MÉXICO

★ NEW YORK

★ PARIS



*¿Un especialista
a través como la vida-
fuerza como una lágrima,
humano como el arte?*



★ LONDRES

Por Venezuela **CARLOS ZERPA** *patriciamargulid*

Por México **NO-GRUPO** *montaje de momentos
plásticos*

en la tradicional escuela de san carlos
martes 19 de enero del 82 a las 1 p.m.
anap-anam av. constituyente 400, edificio, d.f.

en el sagrado recinto del museo de arte moderno
Jueves 21 de enero del 82 a las 8:30 p.m.
bosque de chapultepec, México, d.f.

★ CARLOS ZERPA ★ MARIS BUSTAMANTE ★ MELQUIADES HERRERA ★ ALFREDO NÚÑEZ ★ RUBÉN VALENCIA ★

ENTRADA LIBRE

No-Grupo (Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia, Carlos Zepa), Caliente, caliente—Hot, Hot, 1982. Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 80]





Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz), *La clase—La clase*, 1976. En programa de—In a program by **Alberto Híjar**, Canal 11. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 77]



Maris Bustamante, Andrea Valencia (para—to Polvo de Gallina Negra), *Tres madres para un des...—Three Mothers for a Dis...*, 1990 [En el marco del día de las madres, presuntamente realizado para programa de TV de Patricia Berumen—In the context of mother's day, apparently recorded for Patricia Berumen's television program, Canal 7, Imevisión] . Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 75]



Goce y desbordes

Enjoyment and Overflow

La batalla por “hacerse de espacios” llevó a muchos de los protagonistas del arte acción a no menospreciar ninguna oportunidad. Bares, festivales de música, las fiestas y la escena del cabaret fueron terreno fértil para la experimentación gozosa en la que afecto, desborde y fiesta interactuaban de modo integral como aliciente para las nuevas prácticas.

The battle to “get hold of spaces” meant that many of the protagonists of action art did not underestimate the opportunities that arose. Bars, music festivals, parties and the cabaret scene were fertile ground for spirited experimentation in which affect, overflow and fiesta interacted holistically as a lure for these new practices.



CONVOCATORIA ABIERTA AL PUBLICO





Armando Cristeto (registro de la acción—record of the action), Luis Carlos Gómez (Dj Chrysler), Claudio Nada en—*in 15 000 voltios*, Centro Cultural Santo Domingo, 1988. Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 92]



Pus ya que, Rockabaret, espectáculo multimedia de la revista—multimedia show linked to the magazine *La Pus Moderna*, en el evento se presentó el performance 15 000 voltios—the performance 15 000 Volts was presented at the event, 17 de enero—January 17, ca. 1989. Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/ Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM y—and Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 89]



DIES IRAE

LUX AETERNA

RAVE - PERFORMANCE

DE ROBERTO ESCOBAR Y EDUARDO TORT

ESTE ESPECTACULO ESTA CONSIDERADO PARA GENTE MENOR DE 30 AÑOS. SU DURACION APROXIMADA ES DE TRES A CINCO HORAS DE MUSICA CONTINUA MEZCLADA EN VIVO, ACOMPAÑADA DE UN SOFISTICADO JUEGO DE ILUMINACION. A LAS PERSONAS NO FAMILIARIZADAS CON LOS ESTILOS MUSICALES TALES COMO: AMBIENT, TRANCE, RAVE, TECHNO Y HARD CORE, SE LES ACONSEJA NO PERMANECER MAS DE 20 MINUTOS EN LAS ZONAS DESTINADAS PARA BAILAR, LAS CUALES ESTARAN DEBIDAMENTE DEMARCADAS (CONSULTAR EL MAPA SUMINISTRADO CON ESTE VOLANTE PARA LOCALIZAR LAS AREAS ASIGNADAS), YA QUE LOS EVENTOS SE SUCEDERAN DURANTE TODO EL TIEMPO SIN UNA SECUENCIA LOGICA O DETERMINADA, LO QUE PUEDE CONVERTIRSE EN MOLESTO O FRANCAMENTE INSOPORTABLE SI NO SE PARTICIPA DE LLENO. ESTE RAVE- PERFORMANCE ESTA DISEÑADO PARA SER DISFRUTADO POR EL PUBLICO ASISTENTE, SIN ESTAR PRESIONADO POR NINGUN MOTIVO A DESCIFRAR EL SIGNIFICADO DEL MISMO. LA INTENCION ES CONSEGUIR QUE SE DISFRUTE REALMENTE DE UN EVENTO DIFICILMENTE REPETIBLE; CABE RECORDAR QUE TODO EL PUBLICO ESTA OBLIGADO A RESPETAR LAS AREAS RESTRINGIDAS, YA QUE EL EX-TEMPLO DE SANTA TERESA ES CONSIDERADO COMO MONUMENTO NACIONAL. CUAQUIER DAÑO AL INMUEBLE POR PEQUEÑO QUE ESTE SEA, QUEDARA EL RESPONSABLE SUJETO A LAS AUTORIDADES CORRESPONDIENTES. PARA CUALQUIER DUDA AL RESPECTO, CONSULTAR NUESTRO SERVICIO DE INFORMACION A LA ENTRADA DEL TEMPLO.

© Non Vox Inc.



Armando Cristeto (registro de la acción—record of the action), The Kitsch Company (Miguel Ángel de la Cueva, Jaime Vite, Alejandra Voguee), *Les desmoiselles d'Avignon o las putas de Avignon*, Bar El Nueve, 1989. Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 93]





Autor no identificado—Unidentified author (registro de las acción—record of the action),
Astrid Hadad en escenario [en el Bugambilias]—Astrid Hadad on the Stage [at the Bugambilias],
ca. 1986. Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 83]





Meinolf Kössmeier (registro de la acción—**record of the action**), Doris Steinbichler, Katia Tirado, *Memoria del milenio Jam*, Epicentro-café, martes 23 de mayo de—Thursday, March 23, 2000. Cortesía de—Courtesy by Doris Steinbichler [Cat. 99]



Iniciativas y convergencias

Initiatives and Convergences

La operación para difundir la escena del arte acción en México ha implicado esfuerzos individuales, colectivos, institucionales y en gran medida independientes para proyectar la efervescencia del “performance”. Desde espacios de perfil contracultural o bien, al margen de los centros de mayor visibilidad, se proyectaron esfuerzos por darle lugar a esa escena a través de publicaciones, eventos y recopilaciones que levantaron poco a poco, un registro fragmentario de dichos residuos e improntas.

The effort to disseminate the action art scene in Mexico has involved individual, collective, institutional and largely independent efforts to communicate the vibrancy of performance. From counter-cultural spaces or those at the margins of visibility, efforts were made to accommodate this scene through publications, events and compilations that, little by little, constituted a fragmentary record of these residues and impressions.

El mes del performance



Carlos Jaurena y Arturo Bordin



Arturo Bordin, Carlos Jaurena, Erik del Castillo y Hortencia Ramírez



Gustavo Prado y Arturo Bordin

Foto: Pablo Soria

PERFORMANCE:
VENEDICER DE BEN
DIRECCIÓN:
CARLOS JAURENA

MÓNICA MÁYER

Museo Universitario del Chopo, septiembre, 1992. México, D.F.

Durante septiembre en el Museo Universitario del Chopo se llevó a cabo el Mes del Performance organizado por Eloy Tancico, Gustavo Prado y Hortencia Ramírez como una celebración independiente del aniversario número cincuenta de la escuela de arte La Esmeralda. En este evento maratónico se presentaron 33 performances durante los fines de semana: algunos como participantes en el concurso para estudiantes, el resto como invitados por los organizadores o participando por gusto propio.

Aunque resulta imposible reseñar esta cantidad de obra en tan breve espacio, sí se pueden sacar algunas conclusiones respecto a la situación del performance en México:

1. ¡Hay público interesado en el performance! A pesar de la raquítica difusión del evento, desde el principio hubo un público nutrido que llegó a ser multitud. Tanto más impresionante el resultado porque, aunque poco, se cobró la entrada.
2. La enseñanza del performance en nuestro país es nula. Algunas propuestas estudiantiles mos-

traron talento y capacidad de realización pero en otros el nivel fue tan bajo que el público huyó. Los performances en México son autodidactas, pero al ver el trabajo de los invitados de más trayectoria en este evento, es evidente que sí se están enseñando a los jóvenes es por desinterés de los escuelas y no por falta de capacidad. No es casual que muchos de los performers jóvenes actuales más interesantes (César Martínez, Eric del Castillo, Carmen Arellano, Ana Patricia Huerta, Juan Carlos Equihua, etcétera) no sean egresados de las escuelas de arte.

3. La documentación del performance sigue siendo un punto sumamente débil de nuestro sistema. Originalmente TV UNAM iba a grabar el evento, pero esto no sucedió. Tampoco hubo la presencia de críticos de arte, quienes en su mayoría niegan los géneros no-objetuales, y la crítica periodística fue escasa. Esto, aunado a la política cultural estatal que evidentemente favorece a la pintura por encima de otras formas de expresión, dificulta la tarea tanto de organizadores como de performers.

4. El desarrollo de los lenguajes performáticos en México. Aunque es difícil sacar conclusiones sobre el performance en México en función de un solo evento, hay algunas líneas que pueden trazarse a las distintas fuentes del performance nacional e internacional. En primer lugar hay toda una rama de performance que recurre al humor como materia prima, como en los trabajos de Alfredo Meza, el grupo Inseminación Artificial, Mario Bustamante y la Acaña de Peluches y Atentamente la Dirección, cuyos antecedentes se encuentran en la carga y en los mericlos. Por su parte las tendencias internacionales del performance dramático, violento y sangriento se hacen presentes en la obra de artistas como Martín Rentería, Marcos Kartzetz, Lorena Woffler y Verónica Grimes. Otros, como Carlos Jaurena, navegan por ambas corrientes. Una tercera vía es la que nos llega de los artistas chicanos como Guadalupe García o Hugo Sánchez, que utilizan una iconografía mexicana popular o indígena (con frecuencia estereotipada) en un intento de volver a unas raíces difíciles de mantener en el contexto estadounidense.

A pesar de los problemas que enfrentó este primer Mes del Performance en el Museo del Chopo es positivo que puede ayudar a difundir y promover este género en nuestro medio por lo que sería necesario su continuidad. ■



EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
a través del
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
presenta

**2º Festival
del Mes del
Performance
del 1º al 30
Octubre de
1993.
ciudad de
México**

PROGRAMA

1 de octubre INAUGURACION 20:00 hrs. A. Guerrero (México)
21:00 hrs. AGAPANTO Antiteatro de la Memoria (México)
21:30 hrs. TELEPHONE DREAM Massimo Mori (Italia)
22:00 hrs. Adolfo Patiño (México)
22:30 hrs. James Pirtle (E.U.A.)

2 de octubre, 12:00 hrs. Mesa Redonda de Artistas Participantes de la semana.
19:00 hrs. DEL TIEMPO, LA MUERTE Y LOS HUESITOS DE LA TIA ANITA
Mónica Mayer (México).
19:30 hrs. CUERPOS DRENADOS Martín Rentería (México).
20:30 hrs. Prando Pedroni (México)

3 de octubre, 12:00 hrs. CONFERENCIA Vinculos del Performance
con otras disciplinas con Gabriel Weisz, Omar Valdés,
Armando Cristeto y Elizabeth Romero
18:00 hrs. CONCURSO PUREZA Agencia de performance
18:45 hrs. GENTE DE POLVO Norberto Mendoza
19:30 hrs. INMANENCIAS Carlos Ortega
20:15 hrs. EL AQUI... EL AHORA Ismael Mora



INBA



X'TeReSa
El Templo de Santa Teresa de Ávila



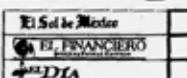
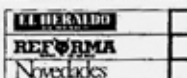
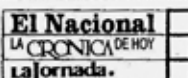
**César Martínez, Miguel Ángel Corona, *IV Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental*.
Actual 5: Recordatorio/Homenaje al Movimiento Estridentista Mexicano, noviembre de—
November, 1993. Fondo César Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 117]**





Arriba—Top: **Autor no identificado**—Unidentified autor (registro de las acción—record of the action), Luis Orozco, *i lexi ine i etia tis parexíyisis*, Primera Semana de Performance, ENAP, diciembre de—**December**, 1997, Fondo La Panadería, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 127]

Abajo—Bottom: **Autor no identificado**—Unidentified autor (registro de las acción—record of the action), Pilar Villela, *7 dibujos, la mujer invisible*—*7 Drawings, The Invisible Woman*, Primera Semana de Performance, ENAP, diciembre de—December, 1997. Fondo La Panadería, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 126]



Una semana de performance en la ENAP

MONICA MAYER

Por alguna extraña razón los planes de estudio de las escuelas de arte en el D.F. no incluyen entre sus materias el performance, a pesar de que hace casi medio siglo empezó a desarrollarse este género y hoy se perfila como una de las vertientes más importantes de la creación artística para el siglo XXI, que es el que les tocará inaugurar como profesionales a quienes hoy estudian en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y La Esmeralda. Me parece aún más curioso porque un altísimo porcentaje de quienes practican performance en nuestro país son estudiantes y egresados de estos centros educativos, que tienen que aprender como pueden. Y resulta más preocupante porque seguramente quiere decir que los planes de estudio tampoco toman en cuenta que vivimos en una época en la que nuestra educación visual está regida por la televisión y el cine, que las computadoras han permitido una relación totalmente diferente con la información y que la función del arte también tiene que cambiar si no queremos ser simples productores de objetos decorativos. Ante esta situación, para suplir un poco, estas carencias del plan de estudios, del 26 de noviembre al 3 de diciembre un grupo de estudiantes del ENAP organizó el ciclo *Una mirada al performance* que incluyó charlas y acciones. El evento se llevó a cabo tanto en el auditorio Francisco Gortá como en los patios de la escuela, y fue coordinado por Luis Orozco y Laura García, con la asistencia de Eva Campero.

Me tocó asistir a la primera sesión como ponente, por lo que pude ver el trabajo que se presentó ese día y después tuve acceso a parte del documento en video. Por suerte estos chicos entienden bien la importancia de registrar las obras de carácter efímero y consiguieron varias cámaras de video y fotográficas. Mi participación consistió en la lectura de un texto autobiográfico centrado en mis tiempos en San Carlos, con el que pretendía romper la distancia que generalmente se establece entre ponente y público, así como plantear algunas de las problemáticas que enfrentamos los artistas. Además invité a seis voluntarios a pasar al frente y sentarse en el escenario para llenar un cuestionario de preguntas íntimas, cuyas respuestas me apropiaré para integrarlos como autobiográficas en subsiguientes conferencias.

Después de una reñida sesión de preguntas y respuestas (al principio el público no tenía dudas o comentarios y luego no había como quitarles la idea de definir lo que es un performance, siendo una de sus más maravillosas características el hecho de que aún no ha encontrado límites que lo contengan), le tocó su turno a Francisco López, joven performer que se presentó en la última muestra en X'Teresa y que aunque apenas está iniciándose en

este campo, ha demostrado energía y consistencia. El realizó una acción en el patio en la que colocó un círculo de zanahorias a su alrededor y después de ponerse un pelo largo sobre la espalda de la que colgó otra, empezó a pelarlas y a repartirlas entre el público, quien, como esperaba el performer, feliz las recibió peladitas y en la mano.

Otra de las ponencias fue la de Melquiades Herrera, ex integrante del No-Grupo junto con Rubén Valencia, Maris Bustamante y Alfredo Nuñez que, de toda la Generación de los Grupos en los años setenta, fue el que se dedicó con más seriedad al performance. También presentaron ponencias Víctor Martínez, el grupo SEMEFO y Pilar Vilella. Esta última también realizó un performance en el que trajo al público en procesión por la escuela, siguiéndola a diferentes áreas como los estacionamientos, en donde escribía textos y realizaba acciones (como vendarse todo el cuerpo para convertirse en la mujer invisible) para hablar sobre la experiencia en las instituciones de educación superior.

Por su parte Damián Marinelaarena se pegó sobre el cuerpo desnudo papellitos con textos sobre la escuela, sus relaciones y otros temas hasta que se los llevaron todos; y Luis Orozco presentó un performance en el que repetía la frase "La Palabra es fuente de malentendidos" en distintos idiomas, mientras proyectaba imágenes de jóvenes de diversas nacionalidades. Poco a poco, los idiomas y los rostros se iban mezclando y la frase adquiriendo mayor intensidad, hasta que corta y se coloca un gran "masking tape" sobre la boca. Y Enrique Ferreol realizó un ritual para hablar del miedo jugando con elementos como el aire de un ventilador y la arena.

Por último, quisiera mencionar el performance de Eduardo Carbajal, cuya acción consistió en colocar sobre el suelo un muñeco desnudo y sin cabeza cargando una grabadora en el lomo, mostrar un espejo como de 60 x 30 centímetros, unos cartones con las palabras lección 1, II o infinito, para poner esta última en el suelo y después romperse el espejo en la cabeza.

Tuvieron que darle no se cuantas puntadas en el brazo y, afortunadamente, no cortó a nadie del público. Si bien la improvisación es parte del performance, los accidentes no lo son. Sin embargo, muchos chicos creen que hacer algo "grueso" o peligroso es hacer buen performance, lo que equivale a decir que el buen pintor es aquel que se envenena por meterse a la boca el pincel con óleo, o el grabador que se muere por inhalar ácidos sin precaución alguna. Por esta y muchas razones, urge que incluyan el performance como parte integral de la licenciatura de artes visuales.

Mónica Mayer, "Una semana de performance en la ENAP", *El Universal*, sección cultural, en—*in Archivo activo*, Pinto mi Raya, cd "Performance", 20 de diciembre—December 20, 1997. Fondo Mónica Mayer, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 128]



MIASMA

(Una ejecución)

méxico, d.f., marzo de 1993

abraham cruzvillegas

ARTE SANO

Dedicada con todo mi cariño a Rudolf Schwarzkogler, Pier-Paolo Passolini, John Cage, Chris Burden, Yves Klein, Piero Manzoni, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Manuel Marín y a un pariente que vive en Michoacán.

Queridos amigos —y amigas, para que nadie se ofenda—, queridas personas de la mesa, queridos estudiantes, estudiantas, queridos parientes y amigos de los estudiantes y las estudiantas, queridos todos los demás que se encuentran en esta ocasión con sus respectivas, individuales e independientes personalidades; este performance está en contra de varias cosas, pero principalmente en contra del performance. Vámonos por partes, por escenas o por cuadros, como quieran.

Creo que a estas alturas no se puede decir: estoy en contra de la pintura, pero sí se podría afirmar: estoy en contra de algunos pintores o de la pintura equis en particular, o del escultor tal, o del cineasta chuchi o bien del poeta cachuchi; sin embargo en el caso específico de lo que ha venido a llamarse performance, he querido manifestarme personalmente en contra, principalmente porque afecta de manera directa mi contexto, mi identidad y mi actividad como artista, a diferencia de cualquiera de las otras áreas específicas de lo que ha venido a llamarse arte. Probablemente debería ir preparando un par de textos más: uno en contra de la instalación, y otro en contra de mí mismo, con mi propia, individual e independiente personalidad. Históricamente, el performance no tiene mayor complicación que la de cualquiera otra práctica artística, con sus respectivas convenciones, limitaciones, elasticidades y oficios todos, que bien pueden y han podido ser cuestionados y rebasados. Como en todos los campos del arte, el así llamado performance ha sido plataforma de numerosos creadores de indiscutible talento y destreza, entre los que se cuentan algunas de las personas que incluí en mi dedicatoria, los cuales precisamente han aportado al campo sus respectivas, individuales y personales invenciones, construyendo así, lo que podríamos denominar la génesis de esta disciplina. Personalmente opino que en dichas génesis ya través de su evolución, el performance se ha erigido sólidamente en un área específica del arte, por medio de la acción directa de sus practicantes, pero principalmente por la consecución de una serie de categorías y valores que, desde su surgimiento lo separaban del campo del teatro, de la música, y curiosamente, lo alejaban de la existencia misma, de la realidad, al circunscribirlo al área de las artes plásticas y al concebirlo como un producto y no como un proceso, estableciendo una contradicción, por no decir una burrada, si es que somos consecuentes con el contexto en que se funda, para no recurrir al análisis o a la traducción misma de la palabra performance.

Una burrada de mayor calibre sería que yo me pronunciara en esta ocasión en contra de que alguien o todo mundo haga performance, por lo tanto puedo decir que no me interesa cometer una burrada, pero sí una mulada; muy concretamente me interesa hacer una recontextuación, una redefinición y principalmente una reconceptualización del performance, por supuesto, siempre desde una perspectiva que es la personal, individual y muy independiente mía; desde luego lo que menos me importa es corregir el término o la traducción correcta de la palabreja, cosa de la que ya se han ocupado muchas personas previamente. A diferencia de otras expresiones surgidas más o menos al mismo tiempo, como el happening, el fluxus, la ambientación o la pintura de acción, no fue planteado específicamente como corriente performance o estilo performance o grupo performance, el así llamado performance, simplemente se llamó así, entendiéndose por ello la acción virtual de una o más personas, con o sin guión, con o sin escenografía, con o sin finalidad, con o sin compromiso, sencillamente era o es la acción de representar algo o hacer algo en sí mismo, hablando casi siempre de algún tema candente

o bien, realizando un acto prodigioso, violento, sexual o patriótico en el peor de los casos, acompañándose de imágenes interesantes, música interesante o muchachas guapas en el mejor de los casos.

Así, podemos abarcar dentro de lo que es el performance las ejecuciones de pinturas de Jackson Pollock, las ejecuciones de música para piano preparado de John Cage, las caminatas y las canciones de Gilbert & George, los despellejaderos de Otto Mühl, Hermann Nitsch, Arnulf Rainer, Alfons Schilling y Rudolf Schwarzkogler, las peroratas feministas, pacifistas o izquierdistas de Laurie Anderson, las masturbaciones de Vito Acconci, las autocontemplaciones de Ana Mendieta, las payasadas de Guillermo Gómez-Peña y también las conferencias y debates públicos de Joseph Beuys, siendo todas estas acciones realizadas dentro del contexto del así llamado arte, es decir en galerías, museos o al menos, en público, lo cual, finalmente confiere al performance —incluyendo al de ahora, al performance cuyos ejecutores no cité, inclusive al de los ejecutores que en nuestro país realizan— al campo específico del espectáculo, del show; no en balde, también en inglés, exponer, hacer una exposición de arte, se dice: to show. Entonces tenemos que en el performance se vale de todo, lo cual me parece muy bueno; excelente sería si en nuestro país la ejecución de estos eventos, de estos espectáculos, tuviera alguna tradición en el sentido de que recuperara el contexto, los aspectos políticos y culturales que significa el hecho de crear, el trabajo artístico. Probablemente resultaría más interesante hablar esta tarde de la técnica del fresco, tendríamos muchas más precisiones y podríamos hablar con gusto, ampliamente de su origen en Europa y de la tradición que existió en México, así como de la recuperación del medio por artistas europeos como por ejemplo, Francesco Clemente. Creo que teniendo que hablar del performance, resulta muy difícil recuperar alguna experiencia que permita rastrear información sobre un gesto personal, grupal o estilístico que diferencie al performance mexicano de sus orígenes en Europa y Estados Unidos, salvo por la cuestión de la calidad, si quieren verlo así, del acabado. Porque si no hay ninguna definición, caracterización o conceptualización de lo que es el performance, entonces estamos hablando de un recurso casi técnico, sin más, por ello es que en su análisis, no podremos hablar de otra cosa que de la técnica del performance.

Quisiera pasar por lo tanto a otro asunto más interesante para mí, que es lo relativo a la práctica artística. Entiendo que el arte es, ha sido y será contemplado siempre como la manifestación personal o grupal, en forma de lenguajes, códigos que establecen partes mostrando fracciones de los respectivos procesos de conocimiento, procesos que no terminan, que no acaban en la obra de arte. Sin embargo creo que en la conformación del desarrollo artístico, en su historia, a partir del renacimiento se dio una importancia a la imagen del creador —del artista, no de Dios— que antes no tenía y que rebasó en mucho por publicidad, a aquellos procesos de investigación y conocimiento, existiendo algunos casos que acabaron con los mismos, quedando sólo la respectiva, individual e independiente imagen del artista. Creo que en el caso del performance, este problema fue central para su surgimiento, incluyendo en los discursos, en los procesos, este problema paralelo, haciéndolo medular, de manera crítica. Aquí es donde sí rescataría algunos casos ejemplares, en los que la autoflagelación y la violencia estaban perfectamente justificados; me refiero por supuesto, al grupo de accionistas de Viena, pero particularmente a Rudolf Schwarzkogler quien no dudó en cercenarse literalmente el pene, en público, acto que, como espectáculo fue aplaudido ampliamente. Existen también los casos en los que el sentido del humor, la burla franca y abierta sobre la imagen propia no solamente están justificados, sino que son el centro de la obra, recuerdo en este caso a los ingleses Gilbert & George y al gringo Bruce Nauman, este último ni siquiera necesitó hacer en público sus acciones ociosas, sino que sencillamente mostró las fotos y las películas que las evidenciaban, haciendo aún más sinistra su socarronería; también me resulta casi ineludible recordar al teutón Beuys, quien hizo del culto a su personalidad una herramienta de lucha ideológica y trinchera mesiánica de algo que por mucho rebasaba los reductos estéticos del así llamado performance. Siguiendo con los ejemplos, no solamente venidos de los artistas de performance, sino de todos los campos del arte, podríamos hacer una concatenación infinita de casos en los que la personalidad ensombrece, superficial o realmente, los verdaderos actos creativos, aquellos procesos que tal vez esté idealizando, con ustedes como paño de lágrimas. De esta manera tenemos que cada artista vela por su propio santo, yo digo que ni tanto que no alumbre ni tanto que nos deslumbre con su respectiva, individual e independiente personalidad, suponiendo que la tiene auténticamente. Porque también hemos podido ver ejemplares locales de dudoso origen de incierta propositividad, de cuestionable originalidad, sin su respectiva, individual e independiente personalidad, proyectos de apropiación que huelen a enajenación y asociaciones libres de conceptualidad inequívocamente fiada. Ejemplos abundan; destripaderos relajientos y harto repulsivos, pero que ya no asustan ni a mi abuelita, como los del conjunto heavy metalístico Semeño; desfiles de modas atrevidas, nacionales pero neoyorquinos, como las del buen Luis Carlos Gómez;



narraciones épico-fascistas, como las del locutor Roberto Escobar; provocaciones feministas anacrónicas descontextuadas, como las de las madres de familia Maris Bustamante y Mónica Mayer; contorsiones pirotécnicas apantalladoras y jolgoriantes, como las del diseñador gráfico César Martínez; artemisismos reginistas clasemedieros, como los de Eloy Tarricio, payismos vanguardistas y muy modernos, como los de Adolfo Patiño, alias Adolfo fotógrafo, alias Tin-Tán Tzara; o de plano los folclorismos vernáculos de Sergio Arau y Astrid Maddad, sin contar al chilango pseudo chicano neoyorquino Guillermo Gómez-Peña.

Podría decirse que mi intención es formular la sentencia a muerte del performance nacional; lo hecho en México está mal hecho; desde luego que no me considero una autoridad moral o tan siquiera un experto, solamente soy un espectador con verdadero interés en el asunto, un neófito desconfiado o más probablemente, un huésped siniestro y encajoso. Alguien que cree que en lugar de procesos e investigaciones artísticas se están generando emanaciones perniciosas, productos de rumiantes sin voluntad ni intención más allá del espectáculo, uno que es más malo que pegarle a un niño. Claro que no. Desde luego pienso que nuestra periferia cultural también ha permitido desarrollar proyectos interesantes, antes y ahora, que es justo mencionar: las investigaciones semióticas anónimas del grupo Março, en la década de los setenta; la estrabótica no-presentación del no-grupo; el cálido nexo social y cultural del guaguancó artístico de Tepito Arte Acá, más que los murales de Daniel Manrique, uno de sus miembros; muy significativo también fue el papel de catalizador y organizador de la gente en Tepito durante el crítico caos posterior al terremoto de 1985, por parte de Felipe Ehrenberg.

Considero que el caso de Ehrenberger en aquel momento constituye en mi caso personal, un tipo de ideal de lo que el performance debe ser, un ejercicio artístico exento de frivolidad, firme en su contexto y erigido como emanación de calor, de trabajo colectivo, en el cual la respectiva, individual e independiente personalidad del artista pasa a un nivel ínfimo, existe, ciertamente, pero sólo en la colectividad que persigue el bien común.

En todo caso, opto, si es que me interesa la afirmación individual e independiente de mi respectiva personalidad, por la elección ortodoxa y tradicional: Chris Burden dice que él no hace performance, sino escultura con su cuerpo, ¿porqué no?, el cuerpo —o sea la carne— es un material tan maleable y dúctil como el barro o el acero, además de que en sí implica ya una narrativa, un contenido, una iconografía específica y muy atractiva, por cierto; el caso de Burden es bastante valioso, pero no único, también Dennis Oppenheim, los mismos británicos Gilbert & George lo enunciaron, tal vez de un modo más lúdico, menos dramático —habrá que recordar que Chris Burden se hizo balacear, se hizo electrocutar, se hizo crucificar sobre un volkswagen, se incendió y se hizo pasar por un jipi secreto, todo ello con el mejor sentido del humor—, o bien el mismo Beuys, asumieron su propio cuerpo como material para un discurso artístico basado en las convenciones de lo escultórico para plantear posiciones políticas que han sido divergentes hacia muchas posibilidades que no son necesariamente convencionales.

Así pues, desde mi perspectiva, individual e independiente personalidad me pronuncio en contra del performance como espectáculo, como un mero divertimento formal o de contenido, tratando de diversificar mis propias opciones, críticamente, buscando un diálogo con mi respectiva, individual e independiente personalidad en relación con mi contexto, con mi devenir y con mi historietístico miasma; con mi propia emanación perniciosa, asumiéndome como un organismo en estado de descomposición, pero con mucho sentido del humor.

Este texto fue leído por su autor en una mesa redonda sobre el performance organizado por la sociedad de exalumnos de la Universidad Iberoamericana, en que además participaron Maris Bustamante, Roberto Escobar y Mónica Mayer.

El Maquinazo®

Jornadas de Performance en el Museo de Arte Carrillo Gil

21, 22, 27, 28 y 29 de noviembre de 1990

Número 1

Editorial.

Arte Performance: una definición imposible.

Los artistas y movimientos plásticos del siglo XX han buscado con obsesión sacar al arte de los moldes tradicionales del cuadro o la escultura, y llevarlo a la vida, convertirlo en actos, representaciones, eventos; en una palabra, hacer un arte vivo.

De todas las definiciones posibles para el performance, jalonadas por la diversidad de propuestas que cada artista arroja al presentar sus obras, quizá la menos traicionera sea la de un arte vivo: las acciones hechas por artistas que toman la vida como tema, materia y modo de la obra. Evidentemente, el performance invade con frecuencia las fronteras indolitas del teatro, el cine, la música, el cabaret, el carnaval, la poesía y el culto. El performance es el arte que trabaja con tiempo real, con sitios reales, con objetos reales, con personas reales. Con todo, guarda siempre una característica: surge de los problemas intelectuales y sensibles desplegados por las artes plásticas. Estas han sido en los últimos cien años campo de batalla y revolución como ninguna otra rama de la actividad humana. En consecuencia, el performance ha conservado el carácter de arte de frontera, de investigación de las últimas posibilidades de la creación.

En este mes de noviembre de 1990, el Museo Carrillo Gil se ha propuesto abrir sus salas y su programación al performance. En la Planta Baja del Museo se efectuarán cinco jornadas de performance, acompañadas de una exhibición de video y documentación que busca introducir a nuestro público en uno de los más vigorosos modos de la expresión contemporánea. □

Continúa en la pág. 4



Los plásticos vivos de Yves Klein (1960)

De Marinetti a Beuys. Performance y Arte Moderno.

Cuauhtémoc Medina

El camino que ha recorrido el arte del performance ha sido largo.

Fueron los futuristas italianos, como en tantas otras direcciones, quienes por primera vez pusieron el centro de su arte en sus propios ac-

tos, más que en los objetos que creaban. A partir de 1910, Filippo Tommaso Marinetti y los artistas que lo secundaron se presentaron en diversos teatros de Italia y Europa para llevar a cabo lo que llamaron "Velas futuristas", donde pronunciaban

sus manifiestos, leían poemas sobre la velocidad, la guerra, el dinamismo y la vida moderna, utilizando la declamación como método de expresión y provocación, en tanto los pintores y escultores mostraban sus audaces creaciones y los músicos conciertos de ruido.

Marinetti escribía a los futuristas para hacer sobre el escenario cualquier cosa que se les ocurriera, incluso, darle puñetazos. Él mismo desarrolló un nuevo género de poesía declamada, *Palabras en libertad*: sobre la escena, exclamaba en medio de movimientos que involucraban todo su cuerpo, frases sin sentido, palabras y ruidos, aboliendo el significado y la sintaxis. Los futuristas desarrollaron nuevos tipos de teatro y ballet, unas veces con vestuarios que obligaban al

pasar a la pág. 2

pp. 82-84: **Abraham Cruzvillegas**, "Miasma (una ejecución)", boletín *Alegría*, marzo de—March, 1993. Fondo Temístocles 44, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 166]

pp. 85-87: *El Maquinazo I*, 21-22, 27-29 de noviembre de—November 21, 22, 27-29, 1990. Fondo Cuauhtémoc Medina y—and Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [Cat. 133]



actor a comportarse como una máquina, o eliminando a los actores para presentar un drama hecho sólo con sillas.

Rusia: arte y vida, arte y revolución.

El eco de las actividades de los futuristas italianos retumbó en toda Europa, hasta llegar a Kiev, Moscú y San Petersburgo. En Rusia, los pintores y escritores de la vanguardia adoptaron muchas de las actitudes de los italianos, pero con un mayor sentido de la protesta social. Los poetas futuristas rusos, Burlyuk, Mayakowsky y Khlebnikov, y pintores como Mikhail Larionov y Natalia Goncharova, desafiaron las reglas de la cultura tradicional rusa. Su intención era siempre abolir las convenciones, en el lienzo o la hoja de papel, pero también en la actitud diaria. Redactaron manifiestos, leyeron poesía, y se lanzaron a la calle vestidos de la manera más extravagante, con pinturas faciales, sombreros de copa, sacos de terciopelo, aretes, cucharas en lugar de botones, campanas o corbatas amarillas. En ello está implícita la idea de hacer de la vida misma una demostración, un arte. Al mismo tiempo, los pintores se entregaron a colaborar en las escenografías y vestuarios del teatro y de la ópera. Por ejemplo, en 1913 Kasimir Malévich hizo los diseños para la ópera de Kruchenykh, *Victoria sobre el sol*, una obra francamente abstracta y absurda, en su característico estilo cubo-futurista.

Tras la revolución de octubre de 1917, los artistas de la vanguardia rusa se lanzaron a la tarea de construir al nuevo hombre bajo los auspicios del comunismo. Los artistas constructivistas, especialmente Liubov Popova, Varvara Stepanova, Alexander Rodchenko, Alexander Vesnin y Vladimir

performance en los primeros años de los soviets fueron los multitudinarios actos de celebración revolucionaria, que prepararon y diseñaron los artistas. El clímax de esos actos de masas ocurrió en 1920, cuando se llevó a cabo una representación masiva de la Toma del Palacio de Invierno en la Plaza Roja de Moscú. Bajo la dirección de artistas como Altman, miles



Hugo Ball: "gadji beri bimba".

de ciudadanos participaron en una recreación en dimensiones reales de los eventos decisivos de la victoria sobre los zares.

Del Cabaret Voltaire al surrealismo.

El 5 de febrero de 1916 el Cabaret Voltaire abrió sus puertas en Zurich. Al frente de él se encontraban Hugo Ball y Emmy Hennings, quienes habían escapado de la guerra en Alemania. Se les unió un puñado de artistas que también había encontrado en Suiza un refugio: Tristán Tzara, Marcel Janco, Hans Arp, Richard Huelsenbeck. Juntos se propusieron dar a luz un arte nuevo que partía del nihilismo. Los dadaístas, como luego se llamaron, negaron todo, los valores, el pasado, las convenciones sociales y sobre todo, el arte mismo.

En el Cabaret Voltaire dictaban conferencias y discursos, presentaban cuadros y esculturas y leían poemas, acompañados de tambores y ruidos, con un estilo pomposo, irónico y ridículo. Entre sus rutinas estuvo la lectura simultánea de varios poemas, de diferentes autores y en diferentes idiomas. Más tarde, recitaron poe-

mas sin sentido, hechos de simples fonemas y guturaciones. Hugo Ball leía ataviado con un disfraz plateado de corte sacerdotal, mientras movía su capa como si fueran alas. Los dadaístas intercambiaban insultos y mugidos con el público, confeccionaron máscaras y trajes extraordinarios, desplegaron un humor consistente en derrumbar cuanto había quedado del mundo. El centro era la actividad pura: el desafío de todo lo establecido, el humor, la simultaneidad, la libertad absoluta y la búsqueda del azar.

Cuando el Cabaret Voltaire cerró sus puertas, el espíritu de negación absoluta de Dadá se difundió por el mundo: Berlín, Nueva York, Barcelona y París. En la capital francesa, los dadaístas, comandados por Tristán Tzara, se unieron a hombres como André Breton, Paul Eluard, Jean Cocteau y Louis Aragon en actividades de todo tipo, desde presentaciones teatrales, hasta juicios fingidos. De sus polémicas surgió el surrealismo, y en él también los artistas se dieron a colaborar en grandes producciones. La más famosa fue el ballet *Relâché*, de 1924, para el cual Erik Satie compuso la música, mientras Francis Picabia hizo vestuarios y escenografías. *Relâché* empezaba con un preludio en que los espectadores se veían sometidos al deslumbramiento producido por un escenario formado con decenas de reflectores dirigidos hacia sus ojos. En una de las escenas, Marcel Duchamp y una joven rusa aparecían completamente desnudos, como el Adán y Eva de Lucas Cranach.

Bauhaus: el taller del escenario.

Por importantes que sean esos antecedentes, fue en la Bauhaus de la Alemania pre-nazi en donde surgió el performance como un género diferenciado, capaz de echar mano de cuantos medios le proporcionaba el prodigioso desarrollo del arte moderno. Oskar Schlemmer, quien se había destacado como pintor y escultor, asumió en agosto de 1923 la dirección del Taller del escenario en la Escuela de Bauhaus en Weimar, una de las tantas secciones de ese gran intento

"Me encuentro bastante simpático".

Tristán Tzara

Tatlin, colaboraron con hombres como Vsevolod Meyerhold, en la producción de un teatro bajo una nueva estética dinámica, mecánica y abstracta. Quizá lo más destacado del

Calendario y participantes

Museo Carrillo Gil

Miércoles 21 de noviembre de 1990. 19:00 horas.

Roberto Escobar La Cruzada de los niños, primer acto

Jueves 22 de noviembre de 1990. 19:00 horas.

Usuarios y operarios El planeta bizarro

Producto MS TV Philips Mod. 4407

Martes 27 de noviembre de 1990. 19:00 horas

Melquiades Herrera Libertad de expresión

Maris Bastamante Durante el congreso y El sexikitsch a chaleco

Miércoles 28 de noviembre de 1990. 19:00 horas

Los escombros de la ruptura Geografía humana

Felipe Ehrnsberg Condición cédice

Jueves 29 de noviembre de 1990. 19:00 horas

Adolfo Patiño y Justino Balderas Introducciones. Poemas abstractos con

Hugo Ball y Su-basta! de arte con Tin-Tan Tzara

César Martínez Silva What happening?

Proceso Pentágono Venta de garage

Centro Cultural Santo Domingo

Viernes 23 de noviembre de 1990. 19:30 hs.

El Taller de Alain Kerriou, Marte, corpus vemos almas no sabemos

Sábado 24 de noviembre de 1990. 19:30 hs.

César Martínez, 180 segundos

Roberto Escobar, Noche Breve. Perf. Evangélico en 3 escenas y 1 misterio

Adolfo Patiño, Evento-Venta con Tin-Tan Tzara

Viernes 30 de noviembre de 1990. 19:30 hs.

Carmen Arellano, Ana Patricia Huerta, Eric del Castillo, Juan Carlos

Equihua, 3,1416, Automatismo

Mónica Mayer, Víctor Lerma, Foto falsa a 10 años de la boda

Pedro Olvera, Sin título

De Marinetti a Beuys...

viene de la 3

membres. El conceptualismo y el minimalismo han encontrado en el performance un medio idóneo de expandir la actividad artística. Otros artistas, en cambio, han intentado rescatar el ritual, la memoria, mostrar la experiencia del tiempo, remontar en sus actos la geometría del cuerpo o hacer vivir los cuadros.

El performance ha trasladado el arte de la obra terminada a la experiencia personal del artista. El caso del alemán Joseph Beuys, una de las

leyendas de nuestro tiempo, es ejemplar. Beuys creó en un arte que revolucionó la manera de pensar de los hombres. En sus acciones, Beuys establecía una conversación consigo mismo, con sus ideas y su memoria, en medio de un simbolismo personal, haciendo significativa su existencia. Un performance típico de Beuys fue aquel que realizó en Nueva York en 1974: *Coyote me gusta América y le gusto a América*. Beuys llegó al aeropuerto de Nueva York completamente envuelto en fieltro, para aislarse de toda sensación. Trasladado en una ambulancia a una galería, ahí perma-

El Maquinazo ©

Jornadas de Performance

Director Honorario: Sylvia Pandolfi

Redacción: Cuahitímec Medina

Diseño Gráfico: Pablo Piccato

Agradecemos la colaboración de:

Asociación de Amigos del

Museo Carrillo Gil

Nashua de México, S.A.

Mongo

Armando Sarigiana

Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil

Instituto Nacional de Bellas Artes

Av. Revolución 1608

esq. con Altavista

San Ángel

01000 México D.F.

Directora: Sylvia Pandolfi Elliman

Subdirector: Pablo Piccato

Curador: Renato González Mello

Administrador: Víctor Martínez

Exposiciones temporales: Ricardo Conkling

Diseño de exposiciones:

Armando Sáenz Carrillo

Jefe de Investigación:

Cuahitímec Medina

Actividades paralelas: Raúl

Rauda

Difusión: Georgina Gutiérrez

neció durante siete días con un coyote, platicando e interactuando con el animal. Beuys le presentaba un bastón, el fieltro, guantes, y periódicos, multitud de objetos, donde el coyote se erinaba a modo de respuesta. La idea era reducir su estancia americana a esa extraña convivencia, para reflejar la historia de la opresión de los indios americanos. El evento consistió en no ver nada de los Estados Unidos, no hacer nada en Estados Unidos, salvo el estar con ese coyote para hacer efectiva la libertad. □



El otro como medio o fin

The Other as Means or End

A diferencia de lo que suele pensarse, el arte acción no necesariamente pasa por el cuerpo del artista. En ocasiones las acciones han sido pensadas para que a través de un público-activo anónimo, éstas pudieran llevarse a cabo. En estos casos, la acción es deliberadamente pensada para ser ejecutada o corporeizada por otros.

By contrast with what is often imagined, action art does not necessarily involve the body of the artist. Sometimes actions have been conceived as dependent on the presence of an anonymous active public. In these cases, the action is deliberately conceived in order to be undertaken or embodied by others.



Hagan una rueda

1992

Elementos y participantes

Instructor

Cinco jugadores mínimo

Hotcakes

Instrucciones

- El instructor pone un *hotcake* en el centro del campo de juego.
- Se retira y dice: “Hagan una rueda”.
- Los jugadores se toman de las manos alrededor del *hotcake*.
- El instructor dice: “Listos”.
- Al oír esto, los jugadores tienen que aguantar la respiración el mayor tiempo posible.
- Los jugadores, conforme ya no puedan resistir más, salen de la rueda uno a uno hasta que ya no quede ninguno.
- En el campo sin jugadores, el instructor coloca otro *hotcake* sobre el primero.
- Se repite el proceso hasta formar una pila alta de *hotcakes* y que ésta se derrumbe.
- Cuando esto suceda, los jugadores y el instructor salen de la escena.
- Si durante la acción hay voces, risas, etc., el ejercicio deberá repetirse desde el inicio.



Nuestra proposición induce a la posibilidad de que sea el espectador el que propicie nuestra presencia virtual en la Bienal de París:

- Queremos estar ahí, sin estarlo = físicamente.
- Queremos que sea el espectador el que nos lleve.
- Queremos habitar en la faz de cada uno que lleve nuestra máscara.
- QUEREMOS SER EL ESPECTADOR

INSTRUCCIONES

1. Está terminantemente prohibido sacar la máscara del Museo Pompidou
2. Cuando se haya Ud. cansado de pasear con la máscara, favor de pasarla a otro espectador; en caso de no haber espectadores ó espectadores sin máscara, favor de darlo a un trabajador del museo.

3. Si tiene Ud. interés en remitirnos su opinión sobre nuestra proposición, favor de escribir a :

Av. Chapultepec 276- 5o.
México, D.F.

ó al Apartado Postal #

México, D.F.

Si ~~usted~~ Ud. lo desea, recibirá a

~~visitante~~

vuelta de correo nuestra respuesta
Favor de especificarlo.

4. Si desea Ud. tener una de las máscaras, ó la colección completa, favor de mandar giro en moneda mexicana, porque no aceptamos moneda extranjera. Giro por :\$\$.....

INSTRUCCIONES PARA EL MUSEO POMPIDOU:

1. Favor de vigilar la circulación de las máscaras de manera que no salgan del Museo.
2. Tratar de que el número de máscaras enviadas sea aprovechada en su máxima forma.
3. Poner nuestra dirección de México a la consideración de toda aquélla persona que lo solicite ó solicite una de nuestras máscaras con interés.



Debido a la naturaleza y multiplicidad de los materiales artísticos y documentales de esta exposición, es posible que la presente lista de obra sufra cambios posteriores al cierre de esta publicación.

Por la complejidad que implica la preservación del arte acción como obra inmaterial, en los casos de documentos fotográficos se consigna como autor a quien realizó el registro documental, y quienes ejecutan las acciones aparecen en las descripciones.

Due to the nature and variety of the artistic and documentary materials showcased in this exhibition, this List of Works may be subject to changes following the completion of this publication.

Owing to the complexities of preserving action art as an intangible work, photographic records are attributed to the author of the photographs in question; those undertaking the actions are named in the descriptions.

RITUAL Y CATARSIS— RITUAL AND CATHARSIS

19 Concreto (Roberto de la Torre, Fernando de Alba, Lorena Orozco, Víctor Martínez, José Enrique Gómez, María Ana Ruiz, Ulises Mora, Ángel Flores, Luis Barbosa)

1. Inhumación—Interment, 1992
9 fotografías a color—color photographs
(7) 10 x 15 cm c/u—each
(2) 15 x 10 cm c/u—each

2. [Presentación de las ideas del performance—Performance's ideas presentation], 1992
Mecanoscrito—Typewritten
28 x 21.5 cm

3. Mes del performance—Performance Month, Museo Universitario del Chopo, 1992
Calendario de actividades.
Fotocopia—Calendar of activities.
Photocopy
34 x 22 cm

4. [Convocatoria para el concurso—Call for entries to the competition Mes del performance], 1992
Offset
28 x 21.5 cm

5. [Esquema del objeto funerario—Diagram of the funerary object], 1992
Impresión de inyección sobre papel—Inkjet print on paper
28 x 21.5 cm

6. [Trayectoria del árbol del MAM al Museo Universitario del Chopo—Journey of the tree from the MAM to the Museo Universitario del Chopo], 1992
Impresión sobre papel—Print on paper
28 x 21.5 cm

7. Cartel—Poster. Offset
28 x 21.5 cm

Fondo 19 Concreto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

8. Rubén Bonet (registro de la acción—record of the action)
Felipe Ehrenberg en—in *Tierra de nadie/Tierra de todos—No Man's Land/Every Man's Land*, 29 de septiembre de—September 29, 1997
Impresión fotográfica—Photographic print
21.6 x 15 cm
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Armando Cristeto (registro de las acciones—record of the actions)

9. Marcos Kurtycz en—in *Ritual Agreste. Homenaje a Warhol—Rough Ritual, Homage to Warhol*, Museo Tamayo, 1987
11 piezografías sobre papel de algodón—Piezo (Inkjet) print on cotton paper
25.3 x 20.3 cm c/u—each

10. Marcos Kurtycz en—in *Artefacto—Artifact*, Galería AP, Universidad Veracruzana, 1982
12 impresiones fotográficas—photographic prints, 2018
20 x 25 cm c/u—each

11. Sindicato del Terror (Roberto Escobar, Juan Carlos Juarena, Lucero Milchorena) en—in *El final de los tiempos—The End of Time*, 1988
11 impresiones fotográficas—Photographic prints
20 x 25 cm c/u—each

12. Roberto Escobar y Adolfo Patiño durante acción de—in an action of Sindicato del Terror en—in *El final de los tiempos—The End of Time*, MAM, 1988
Impresión fotográfica intervenida con acuarela por—Photographic print with watercolor intervention by Adolfo Patiño
20 x 15 cm

Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Felipe Ehrenberg

13. *Tierra de nadie/Tierra de todos—No Man's Land/Every Man's Land*, Insite97, 29 de septiembre de—September 29, 1997
Invitación. Fotocopia—Invitation. Photocopy
21.5 x 14 cm

14. Guion escénico—Stage script
Impresión de punto. 5 páginas—
Dot matrix print. 5 pages
28 x 21.5 cm c/u—each

Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Antonio Juárez (registro de las
acciones—record of the actions)

15. César Martínez en—in *Las
verdades históricas son injusticias
sociales ahora o la realidad Acteal
en México*, 7ª Muestra Interna-
cional de Performance, Ex Teresa
Arte Actual, 21 de octubre de—
October 21, 1998
Impresión fotográfica—Photogra-
phic print
15 x 22 cm

16. Víctor Muñoz en—in *La
hoguera en el viaducto—Blaze in
the Viaduct*, 9ª Muestra Interna-
cional de Performance en México,
Ex Teresa Arte Actual, 1999
Impresión fotográfica—Photogra-
phic print
45.5 x 25.5 cm

Fondo Antonio Juárez, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

17. Marcos Kurtycz

*Te amo Isadora, libro litúrgico-
escenográfico Aescalacio para L.
Romero—I love you Isadora, Aes-
calacio Liturgical-Staging Book for
L. Romero*, 3 de marzo de—March
3, 1987
Serigrafía—Silkscreen
32 x 21.5 cm
Fondo El Archivero, Centro de Docu-
mentación Arkheia, MUAC, UNAM

18. Víctor Lerma, Mónica Mayer
*Foto falsa a diez años de la boda—
False Photograph Ten Years After the
Wedding*, 1990
Engargolado con fotocopias—Bin-
ding with photocopies
28.5 x 23 cm
Fondo César Martínez, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

César Martínez

**19. Las verdades históricas son
injusticias sociales ahora o la
Realidad Acteal en México—His-
torical Truths are Social Injustices
Now or Reality in Mexico Today, 7ª**

muestra Internacional de Perfor-
mance, Ex Teresa Arte Actual, 21
de octubre—October 21, 1998
Boceto—Sketch
49.5 x 45 cm

**20. Guion de la acción—Script of
the action**
28 x 22 cm

**21. El consumo de las artes
visuales. The North America
Colesterol Free Trade Agree-
ment**, en la exposición—in the
exhibition *Las transgresiones al
cuerpo: arte contemporáneo de
México*, 1997
35 diapositivas digitalizadas—
Digitalized slides

Fondo César Martínez, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

22. Víctor Muñoz

*Mapa de vida en la exposición—in
the exhibition Confrontaciones*, Casa
Frissac, junio 6, ca. 1999
Invitación—Invitation. Offset
10 x 14 cm
Fondo Antonio Juárez, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

**Semeño (Teresa Margolles, Arturo
Angulo, Víctor Basurto, Jorge Bel-
trán, Arturo López, Carlos López,
Juan Pernás, Fernando Pineda,
Mónica Salcido)**

23. Cabezas—Heads, Primer
Salón de Performance, LUCC, 1990
8 mm transferido a digital, 2018

**24. Círculo malicioso—Malicious
Circle**, pabellón del frenopático La
Floresta, 1991
Videoperformance sin público—
Video-performance with no public.
8mm transferido a digital—trans-
ferred into digital, 2018

25. Trilogía: Viento negro [edi-
ción—edition: Ximena Cuevas],
Feliz cumpleaños [edición—edi-
tion: Domenico Capello], *Ojo
de pescado* [edición—edition:
Teresa Margolles], presentado en
la exposición *325 líneas de resolu-
ción—Trilogy: Black Wind, Happy
Birthday, Fish Eye*, presented in
325-line resolution, Centro Cul-
tural Santo Domingo, ca. 1990
Videoperformance sin

público—Video-performance with
no public. Betacam 3/4 trans-
ferido a digital—transferred into
digital, 2018
6'

Cortesía de—Courtesy by Teresa
Margolles

26. Primer Salón de Performance,
LUCC, 1990
Invitación. Fotocopia—Invitation.
Photocopy
Diseño—Design: Ramón Sánchez
Lira "Mongo"
21.5 x 14 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escom-
bros de la Ruptura/Sociedad Mexi-
cana Protectora del Espectador del
Performance, Centro de Documen-
tación Arkheia, MUAC, UNAM

**27. Autor no identificado—
Unidentified author**

"Conferencia performance ofreció
Felipe Ehrenberg", *El Universal*, 10 de
abril de—April 10, 1999
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm
Fondo Mónica Mayer, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

28. Jairo Calixto Albarrán

"Servicio Médico Forense", periódico
de circulación nacional no identifi-
cado—unidentified national news-
paper, domingo 9 de septiembre
de—Sunday, September 9, 1990
28 x 21.5 cm
Fondo Sindicato del Terror y Escom-
bros de la Ruptura/Sociedad Mexi-
cana Protectora del Espectador del
Performance, Centro de Documen-
tación Arkheia, MUAC, UNAM

29. Guillermo Gómez Peña

"El performance de la Conquista",
Generación 24, nueva época, mayo
de—May, 1992
38 x 28.5 cm
Fondo César Martínez, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

30. Cynthia Palacios Goitia

"Dicen integrantes del 19 concreto:
'En el performance uno se asume
como es'", *El Nacional*, 12 de enero—
January 12, 1994
41 x 29 cm
Fondo 19 Concreto, Centro
de Documentación Arkheia,
MUAC, UNAM



30. Guadalupe Rivemar

"Ehrenberg y su arte de vivir del arte", *Bitácora*, primera semana de octubre de—October's first week, 1997
28 x 21.5 cm
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

31. Naief Yehya

"Semeño: el irresistible vínculo con las tripas", periódico de circulación nacional no identificado, con fotografías de—unidentified national newspaper, with photographs by Guillermo H. Vera, s.f.—n.d.
21.5 x 28 cm
Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

32. Jorge Yepes Rodríguez

"Con diferentes eventos se llevó a cabo el maratón de los 500 años. Conciertos de música prehispánica y de rock, performance y exposiciones, en Azcapotzalco", *Órgano Informativo*, núm. 9, vol. 17, UAM, 26 de octubre de—October 26, 1992
27.7 x 40.7 cm
Fondo César Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

IRRUPCIONES EN LO PÚBLICO— IRRUPTIONS IN THE PUBLIC SPHERE

Mónica Mayer

33. *Pancho López y su picnic formal*, periódico de circulación nacional no identificado—unidentified national newspaper, 1999
45 x 6.3 cm
Cortesía de—Courtesy by Sol Henaro

34. *Picnic formal (a diez años)—Formal Picnic (Ten Years Later)*, 2007
Invitación—Invitation. Offset
10.4 x 14.9 cm
Fondo Edgardo Ganado Kim, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

35. **Armando Cristeto, Lourdes Grobet, Adolfo Patiño**
Carrito bandera [carrito de Fotógrafos Independientes durante

recorrido], Chapultepec, MAM, 1980
14 fotografías a color—color photographs
(9) 36 x 28 cm c/u—each
(5) 28 x 36 cm c/u—each
Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Felipe Ehrenberg

36. "Condición intitulada: Hilos (cuarta versión) [Conocida también como—Also known as La historia de la pintura según yo...]", *Revista Artes Visuales*, núm. 24, mayo de—May, 1980, p. 42]
27 x 21 cm
Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

37. *Un paseo en julio, o un jueves por la tarde, o medio día en Londres, o (la) tarde o ... Topología de una escultura—A Stroll in July, or One Thursday Afternoon, or Half a Day in London, or (the) Afternoon or ... Topology of a Sculpture*, 1970
Mapa—Map. 50 x 89 cm
Mecanoscrito—Typewritten. 28.9 x 21.5 cm
5 postales. 9 x 14 cm c/u—each
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

38. [La Poubelle y el pollo del séptimo día], ca. 1970–1977
Políptico 5 paneles—Polyptych. 5 panels. Fotografía y collage—Photograph and collage
100 x 70 cm c/u—each
Colección particular—Private collection

En colaboración con—In collaboration with **François Reichenbach**

39. *La Poubelle: It's Sort of Disease* [El bote de basura: es una especie de enfermedad], 1971
16mm transferido a película en—transferred into DVD
16'
Cortesía de—Courtesy by Filmoteca UNAM

40. *La historia de la pintura según yo... Chapultepec—The History of Painting As I See It... Chapultepec*, 1979

Invitación—Invitation.
Offset. 16 x 23 cm
Impresión fotográfica—Photographic print. 17 x 21.5 cm

Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM
41. **Grupo Proceso Pentágono** (Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz en colaboración con—in collaboration with **Tiempo imaginario: Chac, Marialiana Montaner**)
Acteal, 1997
21 fotografías b/n—b/w photographs
12.2 x 18.4 cm c/u—each
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Antonio Juárez (registro de las acciones—record of the actions)

42. [Katnira Bello, Rocío Boliver "La Congelada de Uva", Fernando Fuentes, Víctor Lerma, Mónica Mayer, Lorena Méndez, Víctor Muñoz, Luis Orozco, Rosenberg Sandoval, Víctor Sulser, Pilar Villela, Black Market International: Jürgen Ulrich Fritz, Roi Vara, Alastair MacLenan, Norbert Klassen, Boris Nieslony, Elvira Santamaría, Lee Wen durante evento—during the event *Acciones en ruta—Actions en Route*, 2003
Impresión fotográfica—Photographic print
15 x 20.3 cm

43. Katnira Bello en—in *Para que su flor viviera... (Árbol de la noche triste)—Para que su flor viviera... (Árbol de la noche triste)*, en—in *Acciones en ruta*, FARO de Oriente, 2003
Impresión fotográfica—Photographic print
20 x 15 cm

44. Víctor Lerma, Mónica Mayer en—in *Sin título—Untitled, Acciones en Ruta*, Ciudad Universitaria, 2003
Impresión fotográfica—Photographic print
15 x 20 cm

45. Víctor Muñoz en—in Sin título—Untitled, *Acciones en ruta*, Ciudad Universitaria, 2003
Impresión fotográfica—Photographic print
25.5 x 35.5

46. Elvira Santamaría en—in, Sin título—Untitled, *Acciones en ruta*, Casa del Tiempo, UAM, 2003
Impresión fotográfica—Photographic print
45.5 x 28 cm

Fondo Antonio Juárez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Marcos Kurtzyc

47. *La víbora que camina—The Walking Snake*, 1993
Postal—Postal card. Offset
15 x 10.5 cm

48. Croquis
Fotocopia. 2 ejemplares—
Photocopy. 2 copies
21.5 x 27.5 cm c/u—each

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación, MUAC, UNAM

49. Pedro Linger (registro de la acción—record of the action)
Pancho López en—in *Picnic*, 1998
7 fotografías—photographs
30 x 45 x 3 cm c/u—each
Cortesía de—Courtesy by Pachó López

50. Elizabeth Romero
“Acciones en ruta”, *La Jornada*, 21 de junio de—June 23, 2003. En—in *Archivo activo*, Pinto mi Raya, cd
“Performance”
Fotocopia—Photocopy
28 x 21 cm
Fondo Mónica Mayer, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Pola Weiss

51. *Venusina Renace y Reforma, Videodanza a dos tiempos—Venusina Reborn and Reforma, Video—Dance in Two Timeframes*, 1980
Cartel—Poster. Offset
44.5 x 21 cm

52. *Venusina Renace y Reforma, Videodanza a dos tiempos—Venusina Reborn and Reforma, Video—Dance in Two Timeframes*, 1980
Guion manuscrito—Handwritten script. 2 páginas—pages
28.5 x 20 cm c/u—each

53. [*Venusina Renace y Reforma, Videodanza a dos tiempos—Venusina Reborn and Reforma, Video—Dance in Two Timeframes*], 1980
Video 3/4 trasferido a digital—3/4 video transferred into digital
20' 40"

Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

SALIR DE LA CARNE: PRÓTESIS Y ACCESORIOS—OUT OF THE FLESH: PROSTHESES AND ACCESSORIES

54. Lourdes Almeida (registro fotográfico—record of the action)
Maris Bustamante, *Yo Tarzán, tú América—Me Tarzan, You America*, 1992
Díptico. Impresión digital—Diptych. Digital print
122.8 x 87.5 cm
Colección artística, MUAC, UNAM

Rocío Boliver “La Congelada de Uva”

55. *Pocos mocos, ca.1999*
Pañuelos desechables e hisopos con secreciones humanas—Tissues and swabs with human secretions
13 x 8 x 2 cm c/u—each

56. Conjunto de objetos y accesorios utilizados en acciones: tacones rojos aguja, brasier metálico, arnés de cuero rojo y cadenas en diversos materiales—Collection of objects and accessories used in actions: dildos, red stiletto heels, metal brassiere, red leather harness and chains in different materials
Dimensiones variables—Variable dimensions

Fondo Rocío Boliver, “La Congelada de Uva”, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

57. Maris Bustamante (para—to No-Grupo)
El pene como instrumento de trabajo—The Penis as an Instrument of Work, 1982
Impresión fotográfica—Photographic print
21 x 16 cm
Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

58. Antonio Juárez (registro de la acción—record of the action)
Rocío Boliver “La Congelada de Uva” en—in *C/U*, XII Muestra Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Actual, 2006
2 impresiones fotográficas—photographic prints
30.3 x 35.3 cm
22.5 x 15 cm
Fondo Antonio Juárez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

59. [*4 performance 4* con videos de—with videos by Roberto Escobar, Juan Carlos Jaurena, Claudio Contreras, Carmen Arellano, Eric del Castillo en—in Videosala, Casa del Poeta Ramón López Velarde], s.f.—n.d.
Programa de mano—Booklet. Offset
21.7 x 13.9 cm
Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación, MUAC, UNAM

60. Víctor Sulser
Conejo Alter (cosido y pintado en 2014, portado hasta el 2018 dentro de un proceso de sucesivos conejos elaborados desde 2001)—Conejo Alter (sewn and painted in 2014, carried until 2018 in a process of a successive rabbits made since 2001), 2014
Pintura acrílica, paño y relleno de borra plástica—Acrylic paint, rag and plastic filler
60 x 40 x 11 cm
Cortesía de—Courtesy by Víctor Sulser



Artur Tajber (registro de la acción—record of the action)

61. Víctor Sulser, *Conejo y Sulser en el metro*—*Rabbit and Sulser at the Subway*, 2003
Impresión fotográfica—
Photographic print, 2005
27 x 20 cm

61. Víctor Sulser, *Viendo periódicos*—*Watching Newspapers*, 2003
Impresión fotográfica—
Photographic print, 2005
27 x 20 cm

Cortesía de—Courtesy by Víctor Sulser

62. Pola Weiss
Xochimilco, 1979
Video
01'40"

Fondo Pola Weiss, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

CORPORALIDADES Y DISPUTAS DE GÉNERO—CORPOREALITIES AND GENDER DISPUTES

63. Mauricio Alejo (registro fotográfico—record of the action)
Héctor Falcón, *Proceso Anabólico II*—*Anabolic Process II* (de la serie—*from the series Metabolismo alterado*—*Disturbed Metabolism*, 1999–2000

Políptico de 8 piezas. Impresión fotográfica—8 pieces polyptych.
Photo print
60 x 50 cm c/u—each
Cortesía de—Courtesy by
Fundación Televisa

64. Pornochou [Maris Bustamante, Alberto Gutiérrez Chong, Rubén Valencia en colaboración con—in collaboration with Carmen Bouillosa, César Martínez, Teatro-Bar El Cuervo, 1986
Invitación—Invitation. Offset
26.9 x 16.7 cm
Fondo César Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

65. Melquiades Herrera
“Pornochou plástico”, *El día de los jóvenes*, 1 de abril de—April 1, 1986
Fotocopia de nota de prensa—

Photocopy of press note
28 x 21.5 cm
Fondo Melquiades Herrera, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

66. Griselda Jiménez Juárez (registro de la acción—record of the action)
Lía García, *La Novia Sirena en—* in *Enciclopedia* [Performance en la explanada de la—Performance in the forecourt of the Facultad de Ciencias, Ciudad Universitaria UNAM], 14 de mayo de—May 14, 2014
3 copias de exhibición—
exhibition copies
15 x 20 cm
Cortesía de—Courtesy by Lía García, La Novia Sirena

Antonio Juárez (registro de las acciones—record of the actions)

67. Rocío Boliver “La Congelada de Uva” en—in *Sin título*—
Untitled, *Acciones en Ruta*, Plaza de la Constitución, México D.F., 2003
Fotografía—Photograph
28 x 45.3 cm

68. María Eugenia Chellet en—in *La virgen y el lobo*—*The Virgin and the Wolf*, III Encuentro Nacional de Performance, Museo Universitario del Chopo, 2005
22.5 x 15.2 cm

69. Niña Yhared (1814) en—in *Muñeca*—*Doll*, Festival Internacional Performagia, Facultad de Bellas Artes de Querétaro, 2008
7 impresiones fotográficas—photographic prints
33 x 25.5 cm

Fondo Antonio Juárez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

La Lleca

**70. *Cómo hacemos lo que hacemos*, Ciudad de México, Conaculta/Fonca/Jumex, 2008
Libro—Book
16.5 x 22.5 x 1 cm**

71. *Matrimonio colectivo*—*Group Marriage*, 2006
Impresión fotográfica sobre lona—
Photographic print on tarpaulin
60 x 89.5 cm

Fondo La Lleca, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

72. Mónica Mayer
Lo normal—*Normalcy*, 1978
Impresión intervenida con sellos—
Print with stamps
11.4 x 15 cm
Colección MUAC, UNAM

73. Martín L. Vargas (registro de la acción—record of the action)
Lorena Wolffer, *Mientras dormíamos* (el caso Juárez)—*While We Were Sleeping* (The Juarez Case), Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, 2002
Invitación—Invitation. Offset
14 x 21.1 cm
Cortesía de—Courtesy by Lorena Wolffer

74. Lorena Wolffer
Mientras dormíamos (el caso Juárez)—*Mientras dormíamos* (el caso Juárez), 2002–2004
Instituto de México, París, Francia—
Paris, France, 2004
Currency 2004, Nueva York, EUA—
New York, USA, 2004
ANTI Festival, Kuopio, Finlandia—
Kuopio, Finland, 2003
Instituto de Cultura, San Luis Potosí, México—Mexico, 2003
Experimentica 02, Cardiff, Gales, Inglaterra—Wale, England, 2002
Museo de la Ciudad, Querétaro, México—Querétaro, Mexico, 2002
Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, México—Mexico City, Mexico, 2002
Audio: Rogelio Sosa
Video: Ximena Cuevas
Fotografías—Photos:
Martín L. Vargas
Cortesía de—Courtesy by Lorena Wolffer

PARASITAR LOS MEDIOS—PARASITING THE MEDIA

75. Maris Bustamante, Andrea Valencia (para—to Polvo de Gallina Negra)
Tres madres para un des...—*Three Mothers for a Dis...*, 1990
[En el marco del día de las madres, presuntamente realizado para programa de TV de Patricia Berumen—

In the context of mother's day, apparently recorded for Patricia Berumen's television program, Canal 7, [Imeisión] U-matic transferido a digital—U-matic transferred into digital, 2017 5' 13"

Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

76. Ximena Cuevas

Tómbola, 2001

Video de TV abierta en VHS transferido a digital—Television recording on VHS transferred to digital 7'

Cortesía de—Courtesy by Ximena Cuevas

77. Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz)

La clase—La clase, 1976

En programa de—En programa de Alberto Híjar, canal 11 3 fotografías digitales—digital photos. Copia de exhibición—Exhibition copy Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Melquiades Herrera (para—to No-Grupo)

78. "Discurso de aceptación del Premio Nobel", *Libro amarillo*, No-Grupo, 1981 2 páginas—pages. Offset 35 x 29 cm c/u—each

79. *Premio Nobel de arte*, 1978 Maqueta con collage—Mockup with collage 37.3 x 26.2 cm

Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

No-Grupo (Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia, Carlos Zerpa)

80. *Caliente, caliente—Hot, Hot*, 1982 Volante—Flyer. Offset 15.5 x 23 cm

81. Entrevista—acción—Interview—Action, 1982

En el programa—On the "Hoy mismo" TV program con—with Guillermo Ochoa 8 impresiones fotográficas—photographic prints 9 x 12 cm c/u—each

Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

GOCE Y DESBORDES—ENJOYMENT AND OVERFLOW

Autor no identificado—Unidentified author (registro de las acciones—record of the actions)

82. *15 000 voltios*, diciembre 8 de—December 8, 1989

Invitación—Invitation.

Fotocopia—Photocopy 21.7 x 14 cm

Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

83. Astrid Hadad en escenario [en el Bugambillas]—Astrid Hadad on the Stage [at the Bugambillas], ca. 1986

7 impresiones fotográficas—photographic prints

10 x 15 cm c/u—each Fondo Olivier Debroise, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

84. *4 veces Vite—4 Times Vite*, 7 de diciembre—December 7, ca. 1984

Invitación—Invitation. Offset Diseño—Design: Ramón Sánchez Lira "Mongo" 22 x 12.5 cm

85. *BatMan*, s.f.—n.d.

Invitación—Invitation. Offset Diseño—Design: Ramón Sánchez Lira "Mongo" 22 x 12.5 cm

86. *Jaime La Vite como Divine en Disco Bar El 9—Jaime La Vite as Divine at Disco Bar El 9*, ca. 1983 4 impresiones fotográficas—photographic prints

Diseño—Design: Ramón Sánchez Lira "Mongo" (3) 15.5 x 10 cm (1) 10 x 15.5 cm

87. The Kitsch Company (Miguel Ángel de la Cueva, Jaime Vite, Alejandra Voguee), *Les desmoiselles d'Avignon o las putas de Avignon*, Bar el Nueve, 11 de enero de—January 11, 1989 Escenografía y concepto visual—Staging and Visual Concept: Mongo Guion, dirección y producción—Script, direction and production: Henri Donnadieu Vestuario—Wardrobe: Kitsch Company Maquillaje—Make up: Mongo VHS transferido a digital—VHS transferred into digital, s.f.—n.d. 18'57"

88. *La Vite despide el año—La Vite Sees In the New Year*, 30 de diciembre—December 30, ca. 1984

Invitación personal—Personal invitation. Offset Diseño—Design: Ramón Sánchez Lira "Mongo" 22 x 12.5 cm

Fondo El Nueve/Henri Donnadieu, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

89. *Pus ya que, Rockabaret*, espectáculo multimedia de la revista—multimedia show linked to the magazine *La Pus Moderna*, en el evento se presentó el performance *15 000 voltios*—the performance *15 000 Volts* was presented at the event, 17 de enero—January 17, ca. 1989

Folleto—Booklet. Offset Diseño—Design: Ramón Sánchez Lira "Mongo"

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM y Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

90. *Tú crees? Show musical performanceiro del house al vogueing*—Do You Think So? Musical Show Performance from



House to Voguingen, La Última Carcajada de la Cumbancha, LUCC, 21 de febrero—February 21, 1990
 Volante—Flyer. Offset
 Diseño—Design: Ramón Sánchez Lira “Mongo”
 21.5 x 14 cm
 Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

91. Miguel Ángel Corona “el Reynito”

La fiesta de Melchor (fotografía en color escatológico)—*Melchor's Party* (photograph in scatological color), 1992-1993

Impresión fotográfica—Photographic print

44.3 x 245 x 4.5 cm

Cortesía de—Courtesy by Miguel Ángel Corona, el “Reynito”

Armando Cristeto (registro de la acción—record of the action)

92. Luis Carlos Gómez (Dj Chrysler), Claudio Nada en—
 in *15 000 voltios*, Centro Cultural Santo Domingo, 1988
 15 impresiones fotográficas—
 photographic prints
 20.3 x 25.3 cm

93. The Kitsch Company (Miguel Ángel de la Cueva, Jaime Vite, Alejandra Voguee), *Les desmoiselles d'Avignon o las putas de Avignon*, Bar El Nueve, 1989
 6 impresiones fotográficas—
 photographic prints. 20.5 x 25.5 cm c/u—each
 Invitación—Invitation. 28 x 21.5 cm

Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

94. Armando Cristeto, Peyote y la Cía. (registro de la acción—record of the action)

Juan José Gurrola, *Calcetines—Socks*, 1979
 2 fotografías—photographs
 10.2 x 16 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Roberto Escobar, Eduardo Tort

95. Croquis
 Fotocopia—Photocopy
 10.3 x 10.5 cm

96. *Dies Irae, Rave Performance*, 1993
 Invitación—Invitation. Offset
 28 x 21.5 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

97. Astrid Hadad

Heavy nopal, 1993
 Video HDVL transferido a digital—
 transferred into digital
 10'18"

Cortesía de—Courtesy by Instituto Hemisférico de Performance y Política

98. Dora Luz Haw

“Invitan al público a abordar un camión urbano en la casa del poeta, demostrará cualidades musicales del ruido”, periódico de circulación nacional no identificado—unidentified national newspaper, s.f.—n.d.
 21.5 x 34 cm
 Cortesía de—Courtesy by Sol Henaro

99. Meinolf Kössmeier (registro de la acción—record of the action)

Doris Steinbichler, Katia Tirado, *Memoria del milenio Jam*, Epicentro-café, martes 23 de mayo de—
 Thursday, March 23, 2000
 59 diapositivas digitalizadas—Digitalized slides

Cortesía de—Courtesy by Doris Steinbichler

100. Pancho López

“La Doris en México”, *La crónica de hoy*, en—*in Archivo Activo* de Pinto mi Raya, cd “Performance”, 16 de abril de—April 16, 2006
 Fotocopia—Photocopy
 Fondo Mónica Mayer, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

101. Sarah Minter

Alma Punk—Punk Soul (fragmento—fragment), 1991
 Video
 1'38"

Cortesía de—Courtesy by Emiliano Minter, Gregorio Rocha

102. Adolfo Patiño “Adolfotógrafo” (registro de la acción—record of the action)

Luis Carlos Gómez (Dj Chrysler), Claudio Nada en la inauguración de la discoteca—At the opening of the discoteque Metal, 1989
 Impresión fotográfica—
 Photographic print
 20.3 x 25.3 cm
 Fondo Armando Cristeto, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

103. Vicente Razo

“Melchor el Faquir en el Museo Salinas”, *Casper*, núm. 2, julio—July 1998

21.7 x 28 cm

Fondo Casper, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Doris Steinbichler

104. *Selbstbeziehung/Autoacusación en Plaza Loreto* [*Self-Accusation in Plaza Loreto*], 1996
 Invitación—Invitation. Offset
 11.3 x 15 cm

105. *Viena México Varsovia—*
 Vienna Mexico Warsaw, 29 de junio—June 29, 1998
 Invitación en papel Albanene—
 Invitation on Albanene paper
 9 x 18 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

106. *Zona Telúrica* en Epicentro, 15 de noviembre de 2002
 Invitación—Invitation. Offset
 9.9 x 4.9 cm

107. *Memoria del milenio Jam* en Epicentro-café, Martes 23 de mayo de 2000,
 Invitación—Invitation. Offset
 5.8 x 7.8 cm

Cortesía de—Courtesy by Doris Steinbichler

INICIATIVAS Y CONVERGENCIAS— INITIATIVES AND CONVERGENCES

Autor desconocido—

Unidentified author

108. *Generación*, año 14, núm. 45, agosto de—August, 2002

34.5 x 23 cm

Fondo Rocío Boliver, La Congelada de Uva, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

109. Marcos Kurtycz, *Metaeme*, Galería Slone-Racotta, 23 de mayo—May 23, 1990

Invitación—Invitation. Offset
21.5 x 8 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

110. Eduardo Abaroa

"Acción y estupefacción", *Reforma*, sección Cultura, columna Ojo breve, en—in *Archivo activo*, Pinto mi Raya, cd "Performance", 11 de noviembre—November 11, 1998

Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

Fondo Mónica Mayer, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

111. Abraham Cruzvillegas

"Sangre y pantimedias", *Reforma*, sección Cultura, columna Ojo breve, en—in *Archivo activo*, Pinto mi Raya, cd "Performance", 4 de agosto—August 4, 1999

Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

Fondo Mónica Mayer, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

112. Juan José Gurrola

"Paso Redoblado", *El Financiero*, sección cultural, en—in *Archivo activo*, Pinto mi Raya, cd "Performance", 20 de marzo—March 20, 1996

Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

Fondo Mónica Mayer, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega

113. *Remake*, 1994

Betacam SP transferido a

digital—Betacam SP
transferred into digital

10"

Colección artística, MUAC, UNAM

114. "Remake (seis acciones) video, 9 minutos, 1994", *Casper*

(*Serp Rac*), núm. 8, p. 16, enero de—January, 1999

21.7 x 28 cm

Fondo Casper, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

115. Alfredo Matus

Los performanceros—

The performers, 1992

Cuaderno para colorear—
Coloring notebook

29 x 22 cm

Fondo Cesar Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental

César Martínez, Miguel

Ángel Corona

116. *Procesador de palabras—*
Word Processor, s.f.—n.d.

4 botellas de cerveza intervenidas—intervened beer bottles
16 x 6 cm c/u—each

117. *IV Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental.*

Actual 5: Recordatorio/Homenaje al Movimiento Estridentista Mexicano, noviembre de—November, 1993

Catálogo—Catalog [edición auspiciada por la—Edition sponsored by the Secretaría de Relaciones Exteriores]

43.1 x 28 cm

Fondo César Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

118. *IV Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental, Actual 5: Recordatorio/Homenaje al Movimiento Estridentista Mexicano*, julio de—July, 1993

Programa—Program. Offset.

28 x 21.5 cm

Boletín de prensa—Press release.

Fotocopia—Photocopy. 28 x 21.5 cm

119. *Signos alterados—Altered Signs*, Centro Cultural Santo

Domingo, 6 de julio de—July 6, 1990

Cartel—Poster. Offset
40.5 x 15 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

120. Adriana Monacada

Las formas PIAS del arte en la IV Bienal Internacional de Poesía

Visual/Experimental, periódico nacional no identificado—Unidentified national newspaper, s.f.—n.d.
29 x 14.5 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

121. Antonio Juárez (registro de la acción—record of the action)

Lorena Wolffer, *Cartografía Shahida—Shahida Mapping*, XII Muestra Internacional de Performance, Ex Teresa Arte Actual, 2006
25 impresiones fotográficas—
impressions fotográficas

20 x 15 cm c/u—each

Fondo Antonio Juárez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Festival del Mes de Performance

122. *II Festival del Mes de Performance*, 1993

Programa—Program. Offset.
84.7 x 27.7 cm

Programa—Program. Offset.

14.7 x 12.7 cm

Convocatoria—Call for participants. Offset. 24.5 x 14 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

123. *III Festival del Mes del Performance*, 1994

Programa—Program. Offset
9.8 x 21.8 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del



Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

La Quiñonera

124. *Ya Juventud Ya*, La Quiñonera Espacio Alternativo de Escultura, del 1ero de abril 1 al 3 de junio de—From April 1 to June 3, 1990 Folleto—Booklet. Offset 26.8 x 27.6 cm

125. *Los pintores escultores—The Painters Sculptors*, La Quiñonera Espacio Alternativo de Escultura, del 23 de abril al 10 de julio de—from April 23 to July 10, 1988 Folleto—Booklet. Offset 21.5 x 32 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Primera Semana de Performance, Escuela Nacional De Artes Plásticas (ENAP)

Autor no identificado—Unidentified autor (registro de las acciones—record of the actions)

126. Pilar Villela, *7 dibujos, la mujer invisible—7 Drawings, The Invisible Woman*, Primera Semana de Performance, ENAP, diciembre de—December, 1997 Impresión fotográfica—Photographic print 15 x 10 cm

127. Luis Orozco, *i lexi ine i etia tis parexíyisis*, Primera Semana de Performance, ENAP, diciembre de—December, 1997 Impresión fotográfica—Photographic print 10.5 x 15 cm

Fondo La Panadería, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Mónica Mayer

128. “Una semana de performance en la ENAP”, *El Universal*, sección cultural, en—in *Archivo activo*, Pinto mi Raya, CD “Performance”, 20 de diciembre—December 20, 1997 28 x 21.5 cm

Fondo Mónica Mayer, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

129. “Mes del Performance”, *Poliéster. Pintura y no pintura*, núm. 4, Invierno de 1993, p. 74 31.5 x 22 cm

Acervo bibliográfico, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Performagia, Museo Universitario del Chopo

130. Encuentro Nacional de Performance *Performagia 2007*, Museo Universitario del Chopo, 2007 Invitación—Invitation. Offset 15 x 10.5 cm Cortesía de—Courtesy of María Eugenia Chellet

131. Encuentro Internacional de Performance *Performagia 2008*, Museo Universitario del Chopo, 2008 Invitación—Invitation. Offset 10.5 x 15 cm Cortesía de—Courtesy by María Eugenia Chellet

132. Manuel Andrade, Pancho López

Performagia 3, Museo Universitario del Chopo, Difusión Cultural, UNAM, Ciudad de México, 2011 21.5 x 28 cm Cortesía de—Courtesy by Brian Smith

El Maquinazo, publicación para las —publication for the “Jornadas de performance en el Museo Carrillo Gil”

133. *El Maquinazo I*, 21-22, 27-29 de noviembre de—November 21, 22, 27-29, 1990 Boletín—Bulletin. Fotocopia—Photocopy 28 x 21.5 cm

Fondo Cuauhtémoc Medina y—and Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

134. *El Maquinazo II*, 21 de noviembre de—November 21, 1990 Boletín—Bulletin. Fotocopia—Photocopy 29.5 x 21.5 cm

Fondo El Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

135. “La cruzada de los niños”, *El Maquinazo II*, 21 de noviembre de—November 21, 1990 Boletín—Bulletin. Fotocopia—Photocopy 29.5 x 21.5 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

136. *El Maquinazo III*, 22 de noviembre de—November 22, 1990 Boletín—Bulletin.

Fotocopia—Photocopy 29.5 x 21.5 cm Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

137. “Extraño culto y producto MS”, *El Maquinazo III*, 22 de noviembre de—November 22, 1990 Boletín—Bulletin.

Fotocopia—Photocopy 29.5 x 21.5 cm Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

138. “El planeta bizarro”, *El Maquinazo III*, 22 de noviembre de—November 22, 1990 Boletín—Bulletin.

Fotocopia—Photocopy 29.5 x 21.5 cm Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

139. “Libertad de expresión y sexikitsch a chaleco”, *El Maquinazo IV*, 27 de noviembre de—November 27, 1990 3 boletines—bulletins. Fotocopia—Photocopies 29.5 x 21.5 cm c/u—each Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad

Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

140. "Geografía humana", *El Maquinazo V*, 28 de noviembre de—November 28, 1990
Boletín—Bulletin.
Fotocopia—Photocopy
28.5 x 22 cm
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

141. "Gran venta de garage", *El Maquinazo VI*, 28 de noviembre de—November 28, 1990
2 separatas en boletín—supplement in bulletin. Fotocopias
28.5 x 22 cm c/u—each
Fondo Cuauhtémoc Medina y Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

142. Gran venta de garage—*Great Garage Sale*, 1990
Audio
22'
Cortesía—Courtesy
by Lourdes Grobet

143. Josefina Alcázar (comp.)
Serie documental de performance Mujeres en Acción, Conaculta/Citru/Ex Teresa Arte Actual, México, 2006
Caja con 15 CDs
16 x 13.3 x 14.5 cm
Cortesía de—Courtesy by Sol Henaro

144. Arturo Belmond
"Semblanza de Melquiades Herrera. En dos tiempos académico-anecdótico-simultáneos", *Generación*, año XVI, núm. 54, 2003
32.5 x 21.4 cm
Fondo César Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

145. Maris Bustamante y la araña de peluches
El sexi-kitsch y el cubo escatológico—The Sexi-Kitsch and the Scatological Cube, 1990
Fotocopia a color—Color photocopy
28 x 21.5 cm
Fondo Sindicato del Terror y

Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

146. Juan Coronel Rivero
"Jornadas de Performance", periódico nacional no identificado—Unidentified national newspaper, 1990
24.5 x 9 cm
Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

147. Felipe Ehrenberg
Condición Códice: Amoxtili—Codex Condition: Amoxtili, 1990
3 páginas—pages
28 x 21.5 cm c/u—each
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Los Escombros de la Ruptura (Carmen Arellano, Eric del Castillo)

148. [El Lenguaje de los misiles. Rockstock—The Missiles' Language. Rockstock], 22 de febrero de—February 22, 1991
Guion—Script. 2 páginas—pages
28 x 21.5 cm c/u—each

149. Geografía humana—*Human Geography*, 1990
Fotocopia—Photocopy
29.5 x 21 cm

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

150. Lorena Gómez Calderón (comp.)
Con el cuerpo por delante, 47882 minutos de performance, INBA, 1ª edición, México, 2001
29 x 25 x 1 cm
Fondo Melquiades Herrera, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

151. Lourdes Grobet
[Grupo Proceso Pentágono en Gran Venta de Garage—Grupo Proceso Pentágono in *Great Garage Sale*], 1990

17 fotografías—photographs
9 x 13.5 cm c/u—each
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

152. Grupo Proceso Pentágono
Gran Venta de Garage—*Great Garage Sale*, 1990
Invitación—Invitation
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

153. César Martínez
What Happening, 1990
Invitación—Invitation
20 x 15 cm
Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

154. Adolfo Patiño
Tin-Tan Tzara ¡¡Su-basta!! de arte, Jornada de Performance Museo Carrillo Gil, 29 de noviembre de—November 29, 1990
Invitación—Invitation.
Fotocopia—Photocopy
28 x 21.5 cm

EL OTRO COMO MEDIO O FIN—THE OTHER AS MEANS OR END

155. Eduardo Abaroa
Hagamos una rueda—Let's Make a Wheel, 1992
Video digital—Digital video
6'
Fondo Temístocles 44, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

156. Felipe Ehrenberg
Cromoyecto, 1971
Mecanoscrito—Typewritten
28 x 21.5 cm
Fondo Felipe Ehrenberg, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

157. Katya Mandoki
4 pasos para una encarnación—4 Steps for an Incarnation, 1978
Tinta sobre papel—Ink on paper
14 x 2.5 cm
Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM



No-Grupo (Maris Bustamante, Hersúa, Sandra Isabel Llano, Katya Mandoki, Alfredo Núñez, Ruben Valencia)

158. Envío conceptual a la X Bienal de París—Conceptual shipping to the X Paris Biennale, 1977
Caretas—Masks. Impresión fotográfica—Photographic print
46 x 34 cm

159. [Nuestra proposición induce a la posibilidad...—Our Proposition Induces Possibilities], 1977
Instrucciones mecanoscritas—Typewritten instructions
28 x 21.3 cm

Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Sociedad Mexicana Protectora del Espectador (Carlos Aranda, Carmen Arellano, Eric del Castillo)

160. [Epístola—Letter], 30 de octubre de—October 30, 1993
[Carta—Letter], 31 de octubre de—October 31, 1993
2 mecanoscritos—typewritten
28 x 21.5 cm c/u—each

161. [Tú sabes muy bien cómo usarla; Siempre hay una mejor opción: dar la espalda—You Know Very Well How To Use It; There's Always a Better Option: Turn Your Back], 1992
2 tarjetas mecanoscritas—2 typewritten cards
9.5 x 8 cm

162. [Tú sabes muy bien cómo usarlas—You Know Very Well How To Use It], 1994
VHS transferido digital—VHS transferred into digital, 2018
5'

Fondo Sindicato del Terror y Escombros de la Ruptura/Sociedad Mexicana Protectora del Espectador del Performance, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

ESTACIÓN—STATION

163. Dulce María Alvarado Chaparro

"Performance en México, 28 testimonios 1995-2000"
Entrevistas a diversos agentes del arte acción utilizadas para la investigación y libro—Interviews of different action art actors used for research and for the book
52 cintas de audio transferidas a digital—audio tapes transferred into digital, 2018
Duración variable—Variable length
Fondo Dulce María Alvarado, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

164. Josefina Alcázar, Ileana Diéguez (ed.)

Citru.doc, cuadernos de investigación teatral, Performance y teatralidad, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información teatral Rodolfo Usigli, Ciudad de México, 2005
20.5 x 27.4 x 1.7 cm
Cortesía de—Courtesy by Brian Smith

165. Abraham Cruzvillegas

"Miasma (una ejecución)", boletín *Alegría*, marzo de—March, 1993
3 páginas—pages
Fondo Temístocles 44, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

166. Mariana David (coord.)

Semefo, 1990-1999: De la morgue al museo, Conaculta, Ciudad de México, 2011
28 x 22 cm
Acervo bibliográfico, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Andrea Ferreyra (comp.)

167. Arte Acción, ciclo de mesas redondas y exposición de fotografías de acciones, Cantina El Puerto Veracruz, 2000
Edición independiente. Offset
33 x 21.5 cm
Cortesía de—Courtesy by Sol Henaro

168. Arte Acción, ciclo de mesas redondas, exposición de foto de acciones. Cantina El Puerto de Veracruz, 6 al 27 de julio—from 6 to 27 July, 1999
Programa de mano—Hand program. Impresión de inyección de tinta sobre papel—Inkjet print on paper
27.7 x 21.5 cm
Fondo Cesar Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

169. Antonio Juárez

Fisura. Documentación fotográfica de performance y arte acción, 2012. Imagen digital/Fonca/Conaculta, Ciudad de México
19 x 14.8 x 1.2 cm
Fondo Antonio Juárez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

No-Grupo (Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez, Rubén Valencia)

170. [Montaje de momentos plásticos, vanguardia salvaje—Mounting of Plastic Moments, Wild Avant-Garde], s.f.—n.d.
Cartel—Poster. Offset
181 x 81 cm

171. [Los verdugos del performance—Persecutors of the Performance], s.f.
Cartel—Poster. Offset
181 x 81 cm

Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Créditos de la exposición

Exhibition Credits

Curaduría—Curatorship

Sol Henaro
Cristian Aravena
Alejandra Moreno
Brian Smith

Coordinación de la exposición— Exhibition Coordination

Sol Henaro
Alejandra Moreno

Digitalización y reprografía— Digitalization and Reprography

Natalia Estrada
Cristina Reyes

Producción museográfica— Installation Design

Joel Aguilar
Salvador Ávila
Adalberto Charvel
Cecilia Pardo

Programa pedagógico— Pedagogical Program

Mónica Amieva
Beatriz Servín
Natalia Millán

Colecciones—Registrar

Julia Molinar
Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera
Mónica Núñez

Procuración de fondos—

Fundraising
Gabriela Fong
María Teresa de la Concha
Josefina Granados

Comunicación—Media

Carmen Ruiz
Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez

Servicio Social—Interns

David Quiroz
Francisco Rivas

Voluntarios—Volunteers

Michelle Sáenz
Emil Becerril

Curador en jefe—Chief Curator
Cauahutémoc Medina

Agradecimientos

Aknowledgements

Este proyecto se lleva a cabo *in memoriam* del licenciado Miguel Escobedo (†2018) cuya generosidad y compromiso distinguió a este museo y particularmente a la conformación de una colección documental pública y universitaria a través del Centro de Documentación Arkheia. Nuestro total reconocimiento.

This project is dedicated to the memory of Lic. Miguel Escobedo (†2018), whose generosity and commitment have marked this museum and, in particular, the constitution of a public and university documentary archive through the Centro de Documentación Arkheia. In the fullest appreciation.

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Arte Acción en México. Registros y residuos*

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition. *Action Art in Mexico. Registers and Residues*

Eduardo Abaroa, Dulce María de Alvarado, Antonio Barquet, Katnira Bello, Rocío Boliver “La Congelada de Uva”, Nahún Carriles, Eric del Castillo, Eugenia Chellet, Miguel Ángel Corona, Armando Cristeto, Abraham Cruzvillegas, Ximena Cuevas, Henri Donnadieu, Maribel Escobar, Pedro Escobedo, Héctor Falcón, Carlos Finck, Fernando Fuentes, Lourdes Grobet, Lia García “La Novia Sirena”, Juan Carlos Juarena, Pancho López, Vladimir Mancillas, Ana Manríquez,

Teresa Margolles, César Martínez, Cauahutémoc Medina, Lorena Méndez, Emiliano Minter, Víctor Muñoz, Luis Orozco, Gregorio Rocha, Mariela Salazar, Sergio Sandoval, Alexandra Samkova, Tzutzumatzin Soto Cortés, Doris Steinhilchler, Víctor Sulser, Edna Torres, Pilar Villela, Lorena Wolffer.

Filmoteca UNAM, Fonoteca Nacional de México, Cineteca Nacional y Hemispheric Institute of Performance & Politics.

De igual modo reconocemos y agradecemos a quienes han fortalecido los acervos documentales a través de la donación de archivos—We would also like to acknowledge and thank those who have enhanced the documentary archives through the donation of archival material: Dulce María de Alvarado, Dulce María Chacón, María del Carmen Cuenca, Fernando Fuentes, Edgardo Ganado Kim, Isadora González (Maruca), Alberto Híjar, Bernardo Hernández, Andrea Kirsebom, Michael Kirsebom, Mónica Mayer, Lorena Méndez, Yoshua Okón, Edgar Orlaineta, Nicolás Pradilla, Alberto Robleste, Haydee Roviroza, Annette Schultze, Patricia Sloane, Carla Stellweg.

Familia Agostoni, Galería OMR.



Arte acción en México. Registros y residuos se terminó de formar el 21 de enero del 2019 en Periferia Taller Gráfico, Ciudad de México. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

Action Art in Mexico. Registers and Residues was designed in January 21, in Periferia Taller Gráfico, Mexico City. Typeset in Jungka and Space Mono.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers

Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

Secretario General—General Secretary

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez

Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa

Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary
of Institutional Development

Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo

Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—
Secretary of University Prevention, Attention and Security

Dra. Mónica González Contró

Abogada General—General Counsel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL

DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante

Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre

Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,
Visual Arts · MUAC

Arte Acción en México. Residuos y registros aborda el arte del *performance* (así conocido en el mundo anglosajón), a través de un conjunto heterogéneo de documentos provenientes en su mayoría del Centro de Documentación Arkheia MUAC, UNAM. Estos trabajos se caracterizan por el uso del tiempo y el cuerpo como vehículo de enunciación. La exposición está articulada en 8 itinerarios los cuales reúnen más de 250 materiales entre los que figuran registros audiovisuales, fotográficos, publicaciones, bocetos, guiones y objetos utilizados en distintas acciones. El despliegue expositivo funge como un mapeo parcial, dentro de muchas posibilidades, de la diversidad de modos de hacer con la que artistas han abonado al arte acción en el contexto de México.

Action Art in Mexico: Registers and Residues approaches performance art through a heterogeneous array of exhibits, most of which come from the Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. These works are characterized by their use of time and the body as a vehicle for enunciation. The exhibition is organized into 8 itineraries comprising more than 250 items, including audiovisual and photographic records, publications, sketches, scripts and objects used in various different actions. What the exhibition showcases is a partial mapping, one among many possibilities, of the diverse ways in which artists have enriched the phenomenon of action art in Mexico.

MUAC

02.02.2019–21.07.2019

Vestíbulo–Lobby Arkheia

muac.unam.mx