

EL PERFORMANCE EN LA UAM Y “CUARTETO DE CUERDAS”

Celia Fanjul Peña

Departamento de Tecnología y Producción
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD XOCHIMILCO

En este ensayo se narran las experiencias performáticas, con enfoque didáctico experimental, accionadas en el ámbito de la UAM Xochimilco y la UAM Iztapalapa, realizadas durante una década crítica de la historia de México. Se explican los enfoques metodológicos para provocar respuestas participativas en los estudiantes, quienes, al tiempo que buscaban mejorar su expresión gestual y su creatividad, fueron actores, escenógrafos y organizadores (aun sin apoyos institucionales), de varias acciones dentro y fuera de la UAM. También se reseñan una serie de presentaciones performáticas del colectivo “Cuarteto de Cuerdas”, algunas de ellas contando con la participación estudiantil en diversos ámbitos interinstitucionales. *Palabras clave: Pedagogía, performances, Cuarteto de Cuerdas, bienales internacionales de poesía visual, arte feminista.*

By means of an experimental and didactical focus, herewith we describe the performatic experiences that took place at UAM Xochimilco and UAM Iztapalapa, during a critical decade in Mexico's history. The methodological focus intended to incite participative responses by students, is explained here. While they tried to improving their gestural expression and creativity, they became actors, scenographers and organizers (even without any institutional support) of several actions within and outside the UAM University. It is also outlined a series of performatic presentations of the “Strings Quartet” collective, some of which took place with the students participation in the different inter-institutional spheres. Keywords: pedagogics, performances, String Quartet, international biennals of visual poetry, feminist art.

En 1994, durante una huelga de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), conocí a la maestra Silvia Corona en el foro académico docente de teatro de la UAM Iztapalapa (UAM-I). Ella era responsable del Taller de Teatro de la UAM-I (Tatuami) y profesora en la carrera de Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En seguida simpatizamos y ella me invitó a colaborar como escenógrafa en las obras que montaba con los alumnos de la UAM-I. Yo me resistí durante casi dos años, ya que mis obligaciones, de madre, maestra y artista plástica, no me lo permitían. Para entonces, yo ya había ganado un premio de adquisición en la Bienal Tamayo 1992, pero mi obra no tenía éxito comercial, por lo que llegaba incluso a “pagar por trabajar”, pero aun así, decidí no abandonar las artes plásticas e incluso hice algunas exposiciones individuales y colectivas que me valieron una mención honorífica en la Bienal Nestlé de 1994.

La propuesta de Silvia Corona implicaba dedicarle mucho tiempo al trabajo en equipo, diversificarme hacia las artes escénicas, e inclusive acompañar las presentaciones “en vivo”. Desde el punto de vista creativo, además, me molestaba un tanto el tener que exponer ante un público la subordinación del “objeto de arte” (los decorados y vestuario) a la función que se le asignara en la obra, y aunque yo solamente tendría que realizar algunos objetos, hasta cierto punto efímeros, consideraba que el tema de la obra y la dirección de Silvia quizá coaccionarían mi entera libertad creativa, independientemente de que me lanzaban al arte acción sin tener despejado el sendero.

Yo había pasado por el activismo durante los años setenta, cuando estudiaba medicina, y había realizado algunos numeritos en los hospitales con enfermos y enfermeras; también, junto con mis compañeros estudiantes, había hecho mítines relámpago en los autobuses o cuando tuvieron lugar algunas tomas de tierra, pero el teatro era otra cosa y no me sentía segura.

Esta disyuntiva me llevó a un conflicto durante meses. Cuando al fin decidí dar un paso en ese sentido, para recordarme y redefinirme empecé a recordar las diferencias de tiempos, técnicas, formas y procesos visuales que ya conocía, al tiempo que apliqué el consejo de explorar de cerca las propuestas del *performance* y el teatro comprometido, pero sin decidirme aún a trabajar con Silvia en las escenografías.



Figura 1. Silvia Corona en “Xilonen”, Zócalo, Día del Medio Ambiente, 2004.
Fotografía: Celia Fanjul.

Durante este ejercicio de memoria y exploración me di cuenta de que, en realidad, algo sabía ya de este tipo de teatro y del *performance*, pues había asistido a varios cursos de Frank Popper en la Universidad de Vincennes, París VIII, y algunos de ellos habían tratado sobre “el arte, acción y participación”; así que tenía claro ya, que *el arte* se había salido de los museos para disputar los espacios públicos y las calles al *no arte*. Había presenciado también algunos *performances* de artistas durante el famoso mayo de 1968 en París (el *Théâtre d'en face*, por ejemplo) y asimismo me había detenido a verlos en las calles y en las estaciones del metro, tanto en París como en Londres, realizados por artistas de muchas nacionalidades (había por ahí mimos colombianos, performancers venezolanos, actores ingleses, teatreros marroquíes, argelinos, cirqueros, músicos, bailarines, lanzafuegos y malabaristas, etc.), lo mismo que había asistido a *happenings* o *performances* holandeses, entre otras muchas experiencias. Uno de aquellos ejercicios escénicos que más me divirtió, y que causó un enorme escándalo en la prensa francesa, fue el *performance* que realizaron justamente mis grandes maestros de Vincennes, Gilles Deleuze y François Châtelet (y quizá también estaba por ahí Michel Foucault, no lo recuerdo). Tuvo lugar en el Jardin des Plantes de París, donde se dieron cita para fumarse un enorme cigarro de marihuana, a fin de abogar por la liberación del consumo de esta hierba. Recordé además que, en sus clases, Frank Popper nos había transmitido igualmente las experiencias de los artistas “americanos” y chicanos, junto a una metodología para organizarlos y comprenderlos, pero sobre todo para pensarlos.

En cuanto a mi preparación personal para atreverme a subir a un escenario, tomé en cuenta, en primer término, un

curso de experimentación gestual que había llevado en Vincennes (en esa época todos estábamos interesados en la expresión corporal) y que incluso había tomado cursos de ballet clásico y dos años de ballet contemporáneo con la técnica de Marta Graham, los cuales no me hicieron bailarina, pero sí me ayudaron a comprender los lenguajes expresivos del cuerpo en movimiento.

Además, y como ya había adelantado, antes, en México (desde que estudiaba medicina y participaba en el movimiento estudiantil) me vi en la necesidad de crear varios personajes que se adecuaban a las muy distintas realidades que debía asumir: vida social, vida cultural, vida familiar o vida profesional (en los hospitales y clínicas), o bien en el aula o en las acciones políticas para instaurar el “cogobierno”. Compartía ahí espacios con estudiantes, maestros y autoridades, pero también con campesinos, mineros y ferrocarrileros, o con militantes políticos como Valentín Campa (quien me hizo subir al estrado en algunos mítines ferrocarrileros), ello mientras visitaba escuelas pueblerinas u organizábamos mítines relámpago en los camiones, después de lo cual me ponía la bata blanca y me convertía en la doctora de guardia en un hospital de la colonia Roma o en el Hospital de Nutrición; o asimismo me arreglaba después para ir de concierto, a algún baile o alguna fiesta. Era una vida un tanto esquizoide, como después en los cursos de Deleuze, en Vincennes, lo comprendí filosóficamente; o con Virginia Woolf, artísticamente. Así, a mi llegada a la Universidad de París, como yo venía de la acción, del activismo, de la participación, y del compromiso, solo tuve que adecuar toda mi anterior experiencia al nuevo lenguaje (el francés) y sobre todo al lenguaje de las artes y de la estética.

A partir de todo ello, en aquel mismo 1994 comencé a realizar ciertas acciones performáticas experimentales con mis alumnos del Tronco Interdivisional y del Tronco Divisional de Diseño y de la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica, el objetivo perseguía utilizar nuestras acciones escénicas para obtener datos, sin salirnos de los contenidos de cada Módulo. Primero experimentamos con los ritmos, improvisando en clase algunos ritmos sonoros con diversos objetos; posteriormente continuamos con posturas gestuales, corporales y giros lingüísticos. Para ello, por ejemplo, yo les proponía el “juego del sí y del no”, mismo que consiste en responder a determinadas preguntas, pero evitando pronunciar en las respuestas las expresiones “sí” o “no”, porque entonces se pierde el juego. Por

otra parte un ejercicio gestual y corporal consistía en escoger a un alumno o alumna como “escultor” pidiéndole que realizara un prototipo para un monumento urbano significativo, pero utilizando los cuerpos de sus compañeros como esculturas vivientes. Él o ella decidía el tema o motivo, escogía a sus modelos y los manipulaba para obtener la postura deseada. Mientras la acción escultórica se realizaba, los demás dibujaban la escena. Una vez realizada, se proponían posibles títulos y, al final, el artista responsable le daba el título a toda la clase, seguido de una explicación más o menos extensa del significado y justificación de ello. Tal acción permite entender la distancia entre la intención del artista y la recepción del público. Para cerrar la sesión se construía un ritual sonoro y gestual elemental (a la Pablo Neruda): de fuego, aire, agua, tierra, viento, con base en una recreación espacio temporal histórica.

Otro juego que utilizamos fue el de la pasarela. En él todos tienen que exponerse y caminar por un camino elevado, construido con mesas, representando algún animal, actor o actividad, y el tema o motivo tiene que ser adivinado por los demás. Todos estos juegos o actividades implican mucho estrés para los y las estudiantes, ya que tienen que exhibir conscientemente su cuerpo, y permitirse ser tocados por sus compañeros, lo cual implica vencer su timidez, sus miedos o inseguridades y mostrar cierta creatividad significativa para los demás. De esta manera, ponen mayor atención a sus percepciones y “se rompe el hielo” (las resistencias) entre ellos. Después de varios módulos haciendo este tipo de acciones “pedagógicas”, nos atrevimos al fin a salir del aula.

Como se observa, me gustó tanto la aventura de redefinirme como maestra, al utilizar todo lo que había estudiado y que me apasionaba como artista, activista y persona participativa, que decidí empezar a construir otras acciones junto con mis alumnos. Una de ellas consistió en simular un ataque de epilepsia en los jardines cercanos a la cafetería y ver cuánto tiempo tardaba el médico en socorrer al “paciente” al tiempo que observábamos las reacciones de los demás estudiantes ante tal hecho. Cuando después de media hora llegó al fin el médico responsable, explicamos que aquello era un *performance* e intentamos que testigos y público entendieran las intenciones de esta ficción. En consecuencia, mientras que el médico nos soltó un discurso en el que nos recriminaba por la falta de respeto a su trabajo, y porque lo hacíamos perder el tiempo... los mirones entraron en angustia al enterarse de

manera contundente que si les ocurría algo, la eventual atención médica que requerirían tardaría mucho, pero mucho tiempo en llegar. Los comentarios, por tanto, fueron tanto a favor como en contra de nuestro numerito. Pero a mis alumnos les gustó la experiencia y empezaron a soltarse en cuanto a sus manifestaciones expresivas y comunicativas.

En ese momento, para mí el *performance* significaba la utilización de una técnica artística para medir cierto funcionamiento o rendimiento social o individual, y la convertía en una herramienta metodológica de las ciencias sociales (si bien al servicio del arte), semejante a la entrevista o la encuesta, e incluso era un dispositivo experimental para medir el comportamiento social e individual, o la reacción vital, pues, como en el ejemplo, utilizaba a las artes, a la actuación, a la escenificación de una situación de vida (*living art*) para medir el rendimiento o *performance* del médico de la UAM Xochimilco (UAM-X).

Otra acción que realizamos, fue la de representar una escena de violencia contra la mujer. Dos estudiantes fingieron ser una pareja de novios que se peleaba verbal y físicamente en los jardines de la universidad. Para ello, previamente se elaboró un guión colectivo, donde se proyectaban los discursos machistas de celos, posesión, enajenación del otro y desprecio. El objetivo era medir la reacción de la comunidad universitaria ante la irrupción de la violencia en el entorno cotidiano; conocer el grado de sensibilidad comunitaria ante tales hechos y su capacidad de reacción, así como su rendimiento participativo para transformar esa realidad, todo con la idea de provocar un flujo o algún movimiento que tendiese a detener una acción violenta o a negociar con el agresor, es decir, provocar la intervención de los otros. No obstante, lo que se obtuvo de esta experiencia fue solo la contemplación indiferente.

Frank Popper decía ya en 1980, que lo importante no era el objeto escénico en sí, sino la confrontación dramática del espectador ante una situación perceptiva. Por ello, había que experimentar con la vida misma para crear un espacio virtual, sin oposición al real, más bien paralelo, con el fin de generar una opción otra. De ahí surgió el movimiento como acción interactiva... Desde entonces, toda una nueva generación de artistas ha emergido seducida por el mero espectáculo, han resistido a los medios manteniendo su ideología creadora en tierra firme y desde ahí, desde lo real de su misma identidad humana, intentan mostrar las líneas de continuidad y

los puntos de ruptura entre las nuevas formas del arte, o de socialización del arte propias de lo digital.¹

Volviendo a mi relato, tiempo después, mientras estudiábamos los conceptos de iluminación en la arquitectura japonesa con los alumnos del Tronco Divisional, construimos cinco teatrines de sombras, para observar las distancias y posición de los focos de luz, experimentando con su luminosidad y color para la proyección de las sombras a fin de manejar la deformación, tamaño y ubicación de la sombra del objeto sobre la pantalla, siguiendo los postulados surrealistas como que “es la mujer la que proyecta la mayor sombra en la vida de los hombres”. Luego de ello, conocí a Araceli Zúñiga y a César Espinosa, integrantes del colectivo “La Perra Brava”, que organizaban la V Bienal de Poesía Visual Experimental de 1996. La convocatoria de esta, a la letra decía:

DECLARACIÓN DE “EL CHOPO” 1996, VBIENAL
INTERNACIONAL DE POESÍA VISUAL/EXPERIMENTAL
(Formas PIAS “Guillermo Deisler” (Chile, 1940-1995)

Los participantes en la V Bienal Internacional de Poesía Visual/Internacional (Formas PIAS) consideran que la poesía visual y experimental se renueva periódicamente para reflejar la sensibilidad de su época y, en relación al futuro y a la necesaria ampliación organizativa a que nos obliga la permanente renovación de sus medios, sobre todo los generados en la industria de la comunicación:

Declaran su aspiración a ver concretada una base de operaciones que asegure a todos los cultores de la poesía experimental el almacenamiento, distribución, selección y difusión de cuanta información verse sobre los asuntos de su concernencia. En este sentido, sugieren a la Asociación Poesía Visual-México/Internacional que tome a su cargo la tarea de instituir una base de datos electrónica que recoja dicha información, la seleccione y la distribuya a sus integrantes por vía de Internet y otros medios.

Sugieren también que dicha Asociación proponga nombres de poetas experimentales para la constitución de un comité internacional organizativo de las futuras bienales.* Y que proponga sus atribuciones y deberes.

1. Frank Popper, *Arte acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.

Saludan fraternalmente a los poetas uruguayos y argentinos, les felicitan por la iniciativa de instaurar un encuentro internacional de poesía experimental y les sugieren llevar a cabo una encuesta, previa al encuentro, sobre el tema: "Las posibilidades futuras de la poesía experimental a la luz de los avances tecnológicos mediáticos del fin del siglo", no solo a instancias del puro saber sino también con el objeto de abrir a todos la opción de utilizar esos medios y conocer la situación en la cual se encuentran tales investigaciones.

Y declaran, finalmente, su deseo de que toda la comunidad de poetas experimentales del mundo vaya generando, desde nuestra cercanía con la palabra en sus múltiples dimensiones, la posibilidad de que todas las mujeres, todos los hombres, todos los niños, todos los jóvenes, con las otras especies que nos acompañan, puedan expresarse dentro de la perspectiva infinita y cotidiana de la re/creación y preservación de nuestro entorno global, convencidos de que a través del diálogo irrestricto y sin exclusiones es como florece la comunicación genuina y la paz.

Museo Universitario del Chopo,
Ciudad de México, 20 de enero de 1996

Firman: Dick Higgins y Bryan Mchugh/E.U.A.; Arrigo Lora Totino, Enzo Minarelli, Emilio Morandi, Franca M. Morandi, Giovanni Strada Da y Renata Estrada Da/Italia; César Espinosa, Adriana Espinosa, Juan José Díaz Infante, Araceli Zuñiga, Lilia Morales, Miguel Ángel Corona y Aurora Berlanga/México; Dr. Klaus Groh/Alemania; Clemente Padin/Uruguay; Pedro Juan Cutiérrez/Cuba; Ivette Román y Frida Medin/Puerto Rico; Silvana Dabat/Argentina.

* Primeros nombres propuestos para integrar el Comité Organizador de las *Bienales Globales de Poesía Experimental*: Dick Higgins y Harry Polkinhorn, para Estados Unidos; Enzo Minarelli, para Italia; Clemente Padín, para Uruguay y el Cono Sur americano; Philadelpho Menezes, para Brasil; Fernando Aguiar, para Portugal; Dr. Klaus Groh, para Alemania; Pedro Juan Cutiérrez, para Cuba. Coordinador: César Espinosa, de México.

Me encantó esta propuesta y decidí participar con un teatro de sombras en un acto poético de homenaje a Marcel Duchamp, el cual se presentó en la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, en la calle Academia. Si bien era un *performance* complicado, esta vez



Figura 2. Celia Fanjul en la calle Moneda, Ciudad de México, en la V Bial Internacional de Poesía Visual Experimental.

lo realicé sola, mediante reproducciones de algunos objetos famosos de los *ready mades* de Duchamp que se proyectaron en un teatro de sombras, el cual consistía en un tríptico, con un lienzo central como pantalla (de 4 x 2.50 m), mismo que se mantenía de pie mediante dos hojas de 1.5 x 2.50 m, sostenidas con bisagras, y donde la superficie central era blanca, contrastando con las hojas laterales. En estas realicé dos grandes *collages*, en homenaje a Kurt Schwitters y Oskar Schlemmer,² sobre los cuales pinté e incorporé mis "objetos encontrados", a la manera de Duchamp, pero también de Man Ray: una lata de cine, cuerdas, etcétera. El *performance* consistía en producir objetos que reprodujeran *ready mades* considerados obras de arte consagrados por las colecciones de los grandes museos, con el fin de escenificarlos en una realidad local tridimensional, para además proyectarlas como las grandes sombras del arte de nuestros días. Reproducir y escenificar los objetos de arte en varias dimensiones para experimentar con distintas realidades conceptuales con base en las diferentes ubicaciones en el espacio plano de la pantalla, a las luces y a las sombras: el

2. Grandes artistas y profesores de la Bauhaus.



Figuras 3 a 5. Doctora Stella Behar, recitando un poema de Tristan Tzara, en la V Bienal Internacional de Poesía Experimental en la Academia de San Carlos de la UNAM durante el *performance* de Celia Fanjul "Homenaje a Duchamp".



Figuras 6 y 7. Teatro de Sombras, "Homenaje a Marcel Duchamp en la V Bienal de Poesía Visual Experimental, Academia de Bellas Artes. UNAM. Tríptico realizado por Celia Fanjul. Este fue utilizado después en la UAM-X durante el Día de la Mujer para tres *performances* diferentes. Fotografías: Trinidad Alessio.

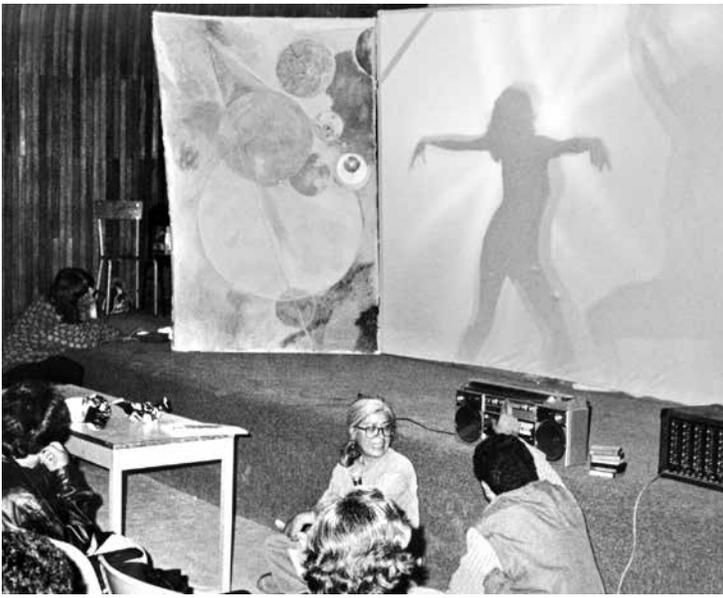


Figura 8. Silvia Corona y sombra de Margarita Cacheux, UAM-X. Día de la Mujer. Fotografía: Trinidad Alessio.

real adelante y atrás de la pantalla (no pude proyectar diapositivas para hacerlo multimedia por escasez de recursos, y porque jugaba con un entorno no muy bien delimitado). Durante el *performance* de sombras, desde el sector del público irrumpieron además dos poemas: uno estridentista (de Germán List Arzubide),³ vocalizado y gestualizado por Silvia Corona, en español; y otro dadaísta (de Tristan Tzara), en francés, actuado por Stella Behar (quien vino expresamente desde McAllen, Texas, para participar en el *performance* además de presentar una ponencia sobre el anamorfismo, la cual, por cierto, traduje para la ocasión y más tarde fue publicada en la revista *Diseño y Sociedad*).⁴ Yo escogí a los poetas que quería incluir y ellas escogieron los poemas, los memorizaron, caracterizaron su personaje y decidieron su propio vestuario para la ocasión. Yo solamente les expliqué de qué iba la cosa por teléfono y no pudimos ensayar; así que solo se les marcó la entrada, teniendo en cuenta que la sola atmósfera sonora serían sus voces que se superponían a los ruidos del público. Fue una especie de cadáver exquisito en tercera dimensión. Con ello quería

3. German List Arzubide (1898-1998), revolucionario y poeta mexicano. En 1921 fundó las revistas *Vincit* y *Ser* para divulgar el modernismo. En 1922, en Puebla, junto con Manuel Maples Arce y Arqueles Vela, fundó el estridentismo y publicó el Manifiesto N° 2 del movimiento. Trabajó con el gobernador Lombardo Toledano en 1924 y combatió a la sublevación delahuertista. En 1926, fundó la revista *Horizonte* en Xalapa. En 1936, mientras laboraba en la Secretaría de Hacienda, formó el Ala Izquierda de Empleados Federales. De 1941 a 1953 colaboró para la revista *Tiempo* y en 1957, coadyuvó en la fundación de la Academia Mexicana de la Educación. http://es.wikipedia.org/wiki/Germán_List_Arzubide.

4. Stella Behar, "El *trompe loeil*. La anamorfosis y el hiperrealismo", en *Diseño y Sociedad*, núm. 6, primavera 1996, pp. 91-100.

expresar qué y cómo el entorno vital y artístico pluridimensional genera la obra de arte y al artista. Actuaron los poemas tres veces: la primera fue consecutiva, pero las otras dos repeticiones se yuxtapusieron, jugando con sus voces e interactuando entre el público, mientras simultáneamente se proyectaba una suerte de ballet de sombras objetuales sobre la pantalla del tríptico, iluminando con diferentes ángulos y colores un cierto objeto, o moviendo el objeto más cerca o más lejos de la pantalla. Con ello quise mostrar cómo es que si bien la obra permanece, esta se revitaliza deformada al reproducirla en un momento, o muestra sus diversas realidades, las cuales se multiplican en nuestra conciencia con cada evocación o reproducción. Para las luces, pedí apoyo a los talleres de comunicación de la UAM-X, que me prestaron el equipo y al profesor/técnico experto incluido, Mauricio Schoeder, quien fue el artífice del ballet objetual de sombras.

En esta bienal participaron Los Morandi (Emilio y Franca), a los que tuve el privilegio de conocer. De ellos apreciamos dos *performances*: uno contra la violencia y la guerra, y el otro sobre la importancia de la emoción en la entonación de la voz para dar significado.⁵

También invité a participar a Héctor Zamora, en ese entonces mi alumno en Tronco Divisional y que ya estaba haciendo *performances* con sus amigos de Antropología.⁶ Él me enseñó mucho sobre el *performance* que se estaba haciendo

5. Emilio Morandi (originario de Ponte Nossa, Bérgamo, Italia) es un artista multidisciplinario, estudió arquitectura, pero desarrolló después su obra a través de pinturas, instalaciones, videoarte y *performances*. Fue fundador del grupo Puls/Plus. Colabora con el archivo sonoro VEC, de Mastrich, Holanda y dirige la galería Artestudio, de Ponte Nossa. Promueve y participa activamente en proyectos de *mail art*. Ha sido el ideador y comisario del proyecto Brain Academy Apartment en la 50 Biennale di Venezia, 2003. Junto con otros artistas han generado el Movimiento Zerotre Arte Efímera, y realizado *performances* en festivales de E.U.A., Canadá, Argentina, Polonia, Brasil, Alemania, Japón, México, Cuba, Bélgica, Finlandia, Serbia y España, entre otros. Uno de sus últimos proyectos es "Hipertensión", realizado en La notte del 100 giorni, 52 Biennale di Venezia. Su mujer, Franca, es su habitual colaboradora. Véase Encuentro internacional de *performances*: http://performasenelcentro.blogspot.mx/2008_03_01_archive.html.

6. En 1913, Héctor fue galardonado en la 11ª Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO), en Madrid, por la presentación de su video instalación *Inconstancia material*. Véase www.forbes.com.mx/hector-zamora-triunfa-en-arcomadrid y asimismo <http://culturacolectiva.com/hector-zamora-in-tervenciones-de-espacios-publicos>.



Figura 9. Héctor Zamora, entonces estudiante de Tronco Divisional de la carrera de Diseño Gráfico, con el *performance* “Los hombres verdes”, presentado en la V Bienal Internacional de Poesía Experimental en la Academia de San Carlos, de la UNAM. Fotografía: Celia Fanjul.

entre los jóvenes (pues lo realizaba todo el tiempo), y me ayudó a subir el nivel de conocimiento artístico, vivencial y experimental del módulo Interacción Contexto-Diseño, comprendiendo además lo que se postulaba en el movimiento Fluxus: “Cada individuo en sí mismo y su propia vida se vuelve una composición artística”.

Esta bienal fue para mí una enorme puerta abierta a nuevas formas de expresión, porque asimismo tuve la oportunidad de conocer a Dick Higgins, quien presentó una ponencia sobre poemas visuales en el Imperio romano.⁷ Yo, por aquella época, no sabía que él fuese uno de los pilares del movimiento Fluxus, el cual, al decir de George Maciunas: “purga el mundo de la locura burguesa en la cultura intelectual, profesional y comercializada. Purga el mundo del arte muerto, de imitación, del

7. Dick Higgins fue integrante del *Fluxus Art* desde sus comienzos en los años 60. Fue músico, poeta experimental, accionista, traductor y catedrático de arte. En su campo académico, la historia y el desarrollo de la poesía visual y sonora, parecía conocerlo todo. *Happenings, Fluxus, Intermedia, Something Else Press, Mail Art* son algunos de los conceptos asociados a su vertiginosa vida. Véase revista.escaner.cl/node/220.

arte artificial”. También tuve la oportunidad de conocer a Klaus Groh, alumno de Kurt Schwitters, quien —citando a Schiller— explicó: “un ser humano es sólo un ser humano si juega”.

Después de la Bienal volví a utilizar el teatro de sombras, en una jornada del Día de la Mujer en el auditorio Vicente Guerrero de la UAM-X, en 1998, y el teatrino se volvió un juguete para realizar diferentes *performances*. Uno fue un “encuentro amoroso” en donde la maestra Margarita Cacheux y un estudiante bailaron proyectando sus sombras; otro lo dirigió Silvia Corona, quien invitó a algunas trabajadoras de la UAM-X a actuar y *accionar* tres escenas machistas que suelen acontecer en la vida cotidiana de la mujer trabajadora. Bajo el título de “Indignadas pero no sumisas”, las proyecciones se hicieron, parte de ellas delante de la pantalla y otra parte solo como proyección de sombras, a fin de marcar la diferencia entre las acciones reales y las heridas del alma. Un tercer montaje corrió a cargo de Héctor Zamora, quien accionaba a dos estudiantes para denunciar el acoso y la violencia que había sufrido una compañera estudiante por parte de un trabajador durante las guardias de la huelga de la UAM, haciendo énfasis en el clausulado transitorio que buscaba penalizar los actos de acoso que sufren las mujeres en el entorno machista de la Universidad, y que el sindicato “negociaba” en ese momento con las autoridades de la UAM. Este último *performance* debía proyectarse a manera de sombras, pero como los chavos se pusieron muy lejos de la pantalla no se proyectó “nada de nada”; por tanto, fue considerado como un gran homenaje a John Cage.

A raíz del levantamiento zapatista de 1994, el activismo se intensificó en la UAM. Silvia Corona hizo varios *performances* en la calle y en la UAM-I, y siguió instándome a trabajar juntas. En 1998, realizamos *La utopía del deseo, homenaje al Che* y la presentamos en Iztapalapa y en Xochimilco. La obra tuvo un guion, aunque también se improvisaron personajes y acciones dentro de la obra. En ella, Silvia representaba la mujer conservadora, dentro de una jaula de madera que hicimos con algunos alumnos de Tronco Divisional en Diseño Industrial; mientras que yo era una mujer activista del 68. Confrontábamos las visiones conservadora y libertaria explayando así también las diferencias entre el deseo y la utopía. En esta obra había otros personajes *fantasmáticos*, incluso participaron niños que esbozaron el entorno mediático a la Bertold Brecht.

En 1998, con todo mi grupo de alumnos del Tronco Interdivisional (33 jóvenes, hombres y mujeres) presentamos *Las*

estatuas de Marfil en la III Semana Cultural de los Diseños, en los jardines del claustro de Diseño de la División de Ciencias y Artes para el Diseño (UAM-X), en donde se recordó el movimiento estudiantil de 1968 en México, reiterando la consigna: “2 de octubre no se olvida”. El guion fue trabajo grupal y para realizarlo se tomó como base la investigación modular realizada, donde se sintetizó, a manera de cuadros plásticos, la secuencia de los hechos más relevantes del movimiento estudiantil.

En el 2000, con otro grupo, pero esta vez del Tronco Divisional, realizamos el *performance Diseño y mi siglo*, en el que se pintaron 10 mantas que recogían, agrupados por décadas, los hechos históricos, culturales, tecnológicos, científicos, sociales y políticos más significativos acontecidos durante el siglo XX, cuestionando en la praxis al sistema educativo nacional basado en las monografías que “por defecto” distribuye el sistema bibliotecario. Con toda esa información se hicieron tres *performances*. Lo que resultó interesante fue que el movimiento feminista y la violencia intrafamiliar fueron los temas tratados porque para los estudiantes resultaron ser los temas más relevantes, además de que consideraron que en cuanto a ello sí podían (aún) cambiar la realidad.

Otro buen proyecto fue *In memoriam* (2002), un *performance* extraordinario, ya que uno de los alumnos había hecho teatro y *performance* en Argentina y promovió la participación mímica de sus compañeros. Realizaron un tren humano con movimientos evocadores del futurismo, mediante un extraordinario juego plástico de cinetismo geométrico (a lo Graham), al tiempo que representaban un réquiem erótico a los casi extintos Ferrocarriles Nacionales. Fue presentado en el marco del Festival Nacional de Teatro, convocado por la Red Nacional de Mujeres de Teatro, en la sala Ollin Yoliztli.

En el propio 2002, entre un creciente espíritu zapatista, feminista, ecologista y pacifista nos encontramos nuevamente Silvia Corona, Leticia Gómez y yo. Decidimos agruparnos en un colectivo al que llamamos “Cuarteto de Cuerdas” y creamos *Basta de violencia, la neta que le quieres tirar al planeta*. Este trabajo fue presentado en el Festival Metropolitano de Teatro Universitario, el Festival Nacional de Teatro (Jalapa, Veracruz), en la Casa de la Cultura de Tláhuac, el Teatro Jiménez Rueda (en el marco del Día Internacional de Teatro organizado por la UNESCO), y en la explanada del Museo Universum de la UNAM (en el marco del Día del Medio Ambiente), así como en otra casa de la cultura de Tláhuac, durante un encuentro de aso-

ciaciones “por una vida sin violencia” y agrupaciones por “la resolución de conflictos”. En este *performance* accionamos con la manipulación mediática y la mimesis y el condicionamiento corporal y gestual.

El mismo 2002, como Cuarteto de Cuerdas ampliado, ya que invitamos a la maestra Carmen Conroy (psicóloga y maestra de psicología y arte dramático de la UNAM), presentamos un *performance* sobre la tortura para la ACAT (Acción de los Cristianos para la Abolición de la Tortura), asociación pro derechos humanos, en la Universidad Intercontinental. Entre el público había personas que habían sufrido la tortura, así como familiares y amigos. Después del *performance* se continuó con un debate participativo que señaló que lo más fuerte y que provocó más angustia, porque disparó el recuerdo del miedo fue el sonido de mis pasos—ya que mis zapatos de tacón no tenían tapas y sonaban muy fuerte al caminar lentamente a lo largo de la sala—. Yo iba vestida de negro, portando una balanza en lo alto: era la justicia “oscura y tranza”. Leticia accionaba como una mujer torturada en un nicho, expresando miedo y dolor; Carmen era la relatora de las torturas cometidas por la Inquisición, y Silvia dictaba sentencias. Lo que nos explicaron los participantes que habían sido víctimas, es que durante la tortura, cuando se encontraban en sus celdas era muy impresionante oír los pasos del torturador acercándose, por lo que entraban en pánico condicionado. Nosotros integramos el ruido de los pasos al azar, pero fue la participación del público experimentado la que nos dio el significado; ese fue un momento en el que entendí la gran dimensión que juega el azar en la creación artística y revaloré aún más la improvisación y la participación, así como el valor del sonido.

En el año 2003 Estados Unidos invadió Irak. El horror de la guerra y de los bombardeos indiscriminados, espectacularizados en todas las cadenas informativas, nos impulsó a hacer con los estudiantes unas instalaciones alusivas, y un pequeño *performance* por la paz, la resistencia y el derecho a la vida. Fue presentado en el pasillo del edificio de Diseño de la Comunicación Gráfica, en la exposición trimestral del Tronco Divisional. Consistió en una instalación de un campo de guerra con barricadas, donde, durante la exposición, los chavos jugaron con las armas y contra ellas.

Ese mismo año, con Cuarteto de Cuerdas performamos *Ojalá, Oh Ala, Oh jala, hoja la*, sobre la condición de las mujeres en la guerra de Irak y de Chiapas, y contra el neoliberalismo y

la firma del TLC. Lo accionamos en el Zócalo de la Ciudad de México, en el marco del Día Internacional de la Mujer, organizado por el Instituto de las Mujeres del Distrito Federal (Inmujeres).

Para la realización de la escenografía o instalación o ambientación o atmósfera (como quieran etiquetarla), participaron mis estudiantes, creando al menos un objeto de consumo caricaturizado y un objeto simbólico de culto, cada uno. Por ejemplo, un carrito de supermercado hecho en madera, o un extraordinario perro escala 1:1 con la bandera británica, o una camiseta pintada con código de barras, misma que fue usada por Leti, quien era una compradora compulsiva. Silvia Corona, simbolizando al “monstruo imperial”, vestía una túnica negra con las siglas de las transnacionales y bancos pintadas en blanco, y estaba coronada por una copia del tocado de la Estatua de la Libertad, con un cetro de neones de los que vendían en los altos de las calles. Incluso hicimos un hoyo negro “que lo absorbía todo” y una alusión a la barrera humana por la paz en Irak, donde participaron dos mexicanos, con figuras humanas recortadas y pintadas sobre triplay (reciclado de las obras que se realizaban en ese tiempo en la UAM-X), y unos recortes de cartón que reproducían elementos aislados del *Guernica* de Picasso.

Debido al espacio abierto y lleno de ruidos, utilizamos las técnicas de mímica, sin luces, y corría una música grabada ex profeso, pero no se escuchó bien. La profusión de artefactos tenía la intención de mostrar la cantidad de consumo de objetos innecesarios de la sociedad de mercado que se convierten rápidamente en basura. Accionando los objetos mostramos la riqueza desigual y, también, cómo ellos anulan al ser humano, el cual se enajena y se destruye al competir por su adquisición y acumulación. Quisimos señalar, además, la contradicción funcional del mismo objeto escenificando a las mujeres zapatistas cubriéndose el rostro y a las iraquíes quitándose el velo. Este fue un *performance* muy objetual y semiótico. El espacio fue delimitado por el podium construido para esa ocasión y tuvimos que adecuarnos improvisadamente.

Mascarada en rojo se presentó en 2004, durante el Día Internacional contra la Violencia hacia las Mujeres y las Niñas, organizado por el Inmujeres en el Museo de la Ciudad de México y en la Plaza de la Constitución. Accionamos con máscaras para señalar la esquizofrenia y profusión de personajes que nos constituyen y nos son inculcados por la educación y los media. Sobre todo, hacíamos alusión a la falsa identidad de la

mujer promovida por la campaña publicitaria “Soy totalmente Palacio”, que dominaba la atmósfera citadina en aquella época.

Sobre la plancha del Zócalo capitalino hicimos una presencia para las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Consistió en una marcha fúnebre. Con mis estudiantes conformamos el cortejo, llevando a cuestras un muñeco de trapo de tamaño natural, amortajado con sábanas. Silvia abría el cortejo, vestida con un delantal de cocina y el pelo largo suelto sobre la espalda. Llevaba una pancarta donde decía: “Soy María; a mi hija la mataron en Ciudad Juárez”. Yo iba de fotógrafa y se me acercó una reportera para pedirme los nombres de la muerta y los datos del asesinato. La joven periodista, como otros de los asistentes, pensaban que en verdad llevábamos un cadáver. No pensaban que era un *performance*, hasta que le pregunté a la periodista si ella imaginaba que era permitido por la ley pasear libremente a “tu muertito” por la ciudad. Tampoco tuvimos contacto con la policía; no sé si por respeto al muerto o porque se dieron cuenta de que aquello solo era una acción artística.

En 2004 también presentamos *La silla del águila*, en el Festival de Teatro Universitario UAM-I. En la explanada de Diseño Gráfico, con los estudiantes de Tronco Interdivisional llevamos a cabo una acción sobre las campañas electorales a la presidencia, con todo y desafuero. Por otra parte, con Cuarteto de cuerdas organizamos *La resurrección de la diosa de inmundicias*, para cuestionar la pasividad ante la violencia hacia las mujeres y la Tierra; por las asesinadas de Juárez y por el ecocidio.

A raíz de mi periodo sabático, regresé a las artes plásticas, a la cerámica; Silvia también disfrutó de su sabático, mientras que Leticia se jubiló de maestra de teatro en el INEA. Al mismo tiempo, Silvia y yo sentimos la necesidad de terminar nuestras tesis de maestría: la mía, en Historia del Arte y la de Silvia en Arte Dramático. Fue una necesidad de avanzar algo más en la teoría.

Regresar a la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), a los seminarios, siempre es una experiencia enriquecedora. Escogí como directora de tesis a mi querida amiga y maestra, la doctora Elia Espinosa, pionera del estudio de las artes no objetuales en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Los estudios y la investigación me apartaron de la práctica del *performance*, pero tuve la oportunidad de compartir clases con jóvenes performancers que estaban haciendo sus tesis de maestría y doctorado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda,



lo cual me permitió abrirme al panorama teórico de la práctica del *performance* en México y en el mundo a la hora actual. Una vez terminada mi tesis, participé con los y las estudiantes del Tronco Interdivisional en un nuevo *performance* sobre y contra la violencia contra las mujeres y las niñas, en la cafetería y jardines de la UAM. Ahora me encuentro en un nuevo periodo sabático, retomando la cerámica y la plástica. El futuro no lo he programado. Escribo este artículo y mañana, frente al estudiantado, seguramente volveré a accionar mis *performances* pedagógicos.

BIBLIOGRAFÍA

BEHAR, Stella, "El *trompe l'oeil*. La anamorfosis y el hiperrealismo", en *Diseño y Sociedad*, núm. 6, primavera de 1996.
 POPPER, Frank, *Arte acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.

Enlaces web

http://es.wikipedia.org/wiki/Germán_List_Arzubide.
http://performasnelcentro.blogspot.mx/2008_03_01_archivo.html.
<http://culturacolectiva.com/hector-zamora-intervenciones-de-espacios-publicos>.
revista.escaner.cl/node/220.
www.forbes.com.mx/hector-zamora-triunfa-en-arcomadrid.



Figuras 10 a 21. *La silla del águila*, Festival de Teatro Universitario UAM-I, en la UAM Xochimilco, 2004. Fotografías: Celia Fanjul.