

ACTION ART

Facultad de Artes UAEMéx

Licenciatura en Arte Digital

PERFORMANCE 2017^a

M.E.V. Marcela Cadena Sandoval

CONTENIDOS

El arte de acción

- Performance
- Happening
- Performance-teatro
- Performance-danza
- Performance-cabaret

Ejercicios de acción

TOTO



Happening

1950

- Expresión del Arte conceptual que se puede considerar independiente. Consiste en realizar una acción, un evento, una actividad que, en sí misma, como acto, se considera una obra de Arte.
- Suele tener un guión, parecido a una obra de teatro aunque se da mucho la improvisación del artista. Se puede dar en diferentes contextos, involucrando en muchas ocasiones al público.
- Allan Kaprow fue el primero en utilizar el término happening en 1957 en una convención artística para describir algunas de las piezas a las que habían asistido.

**«18 Happenings in 6
Parts»
Allan Kaprow
1959**

Yard



«En su acontecimiento innovador, presentado en la *Reuben Gallery* de Nueva York en el otoño de 1959, Kaprow sintetizó su formación en pintura de acción con el estudio de los eventos anotados y *performances* de Cage. Trabajando a partir de una partitura con un guión cuidadosamente concebido, creó un ambiente interactivo que manipula a la audiencia a un nivel casi sin precedentes en el arte del siglo XX. El público recibió programas y tres cartas grapados, que proporcionan instrucciones para su participación:

La actuación se divide en seis partes ... Cada parte contiene tres acontecimientos que se producen a la vez. El principio y el final de cada uno se indican mediante una campana. Al final de la actuación dos golpes de la campana se escuchará ... No habrá aplausos después de cada serie, pero puede aplaudir después del sexto juego si lo desea.

En estas instrucciones también se estipula cuándo se requería que los miembros del público cambiaran asientos y pasaran a la siguiente de las tres habitaciones en que se dividió la galería.

Estas habitaciones fueron formados por láminas de plástico semitransparente, pintadas y collage de referencias a trabajos anteriores de Kaprow, los grupos especiales en las que se pintaron más o menos palabras, y por hileras de frutas de plástico. (...)

El público en muchos de los happenings de Kaprow se convirtió en el apoyo a través del cual se ejecutó la visión del artista»

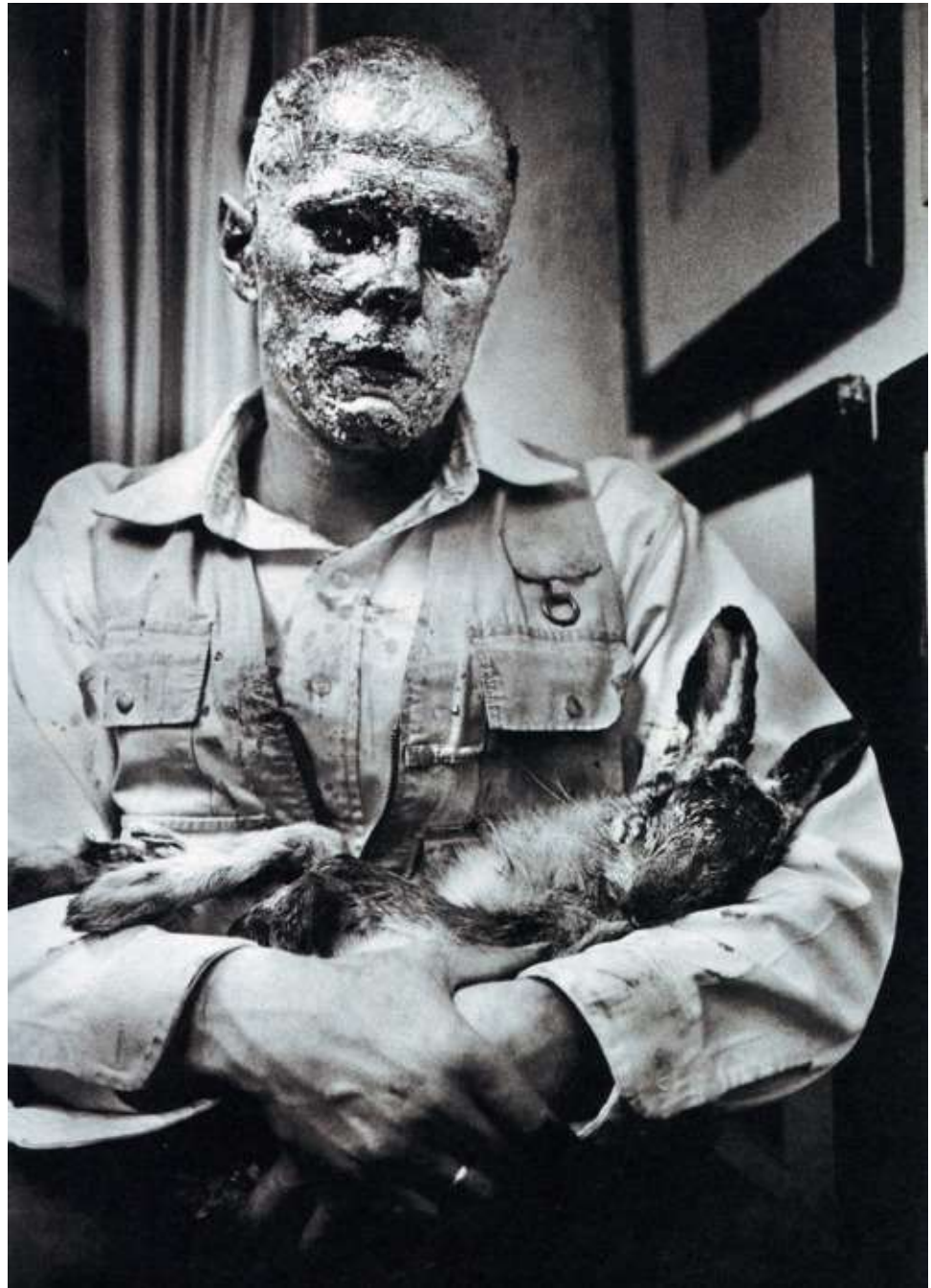
Performance

1960

- El *Body Art* comparte ideas del Arte Conceptual y del *Happening*, aunque se centra en especial en el cuerpo humano. Reflexiona acerca de él y lleva a cabo sus manifestaciones mediante el propio cuerpo.
- Sus temas son eminentemente sociales, sexuales o de contraposición del cuerpo masculino y femenino.

Joseph Beuys

How to explain pictures to a dead hare







Joseph Beuys

I love America and america loves me
(Coyote)



Chris Burden
Shoot

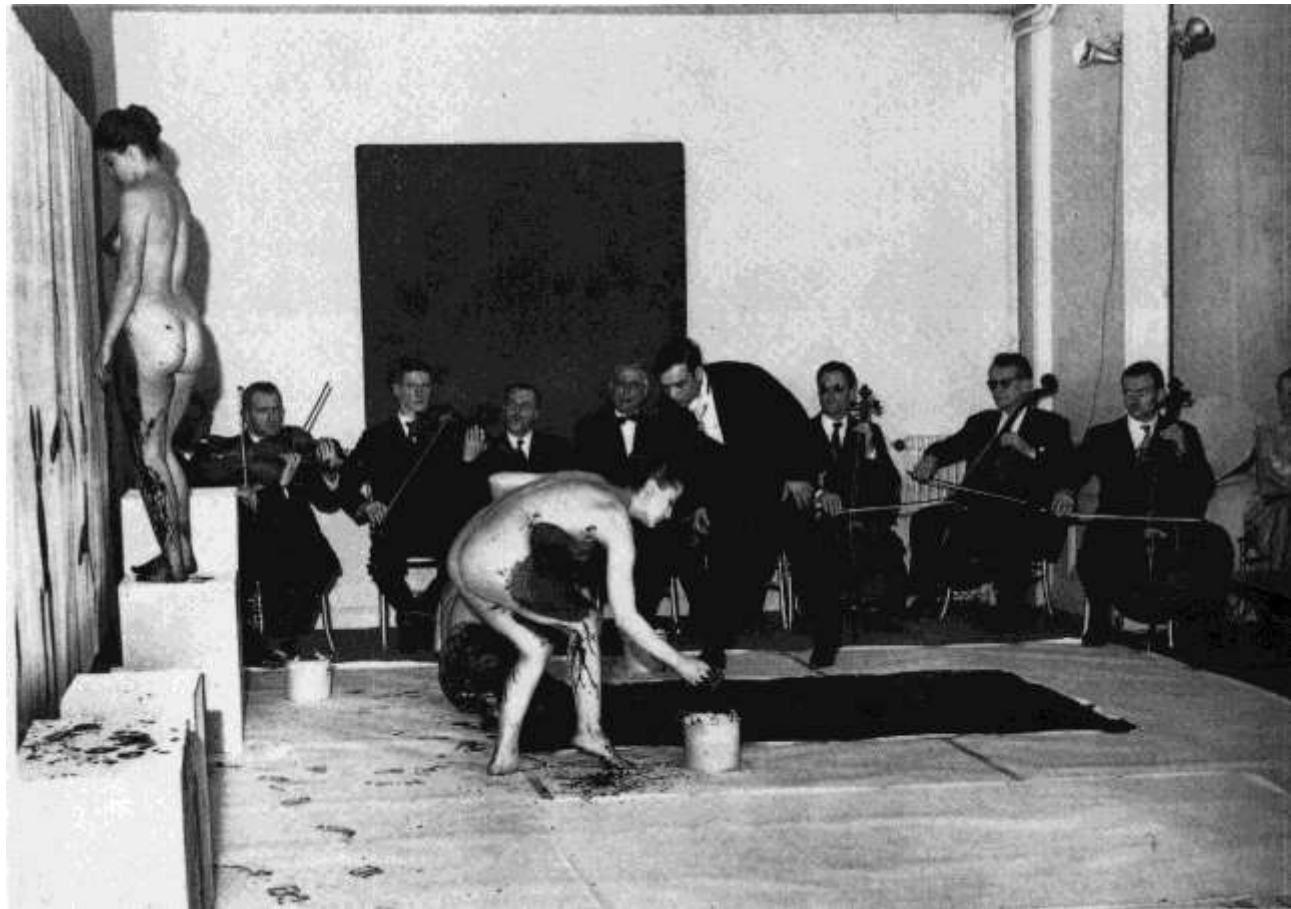






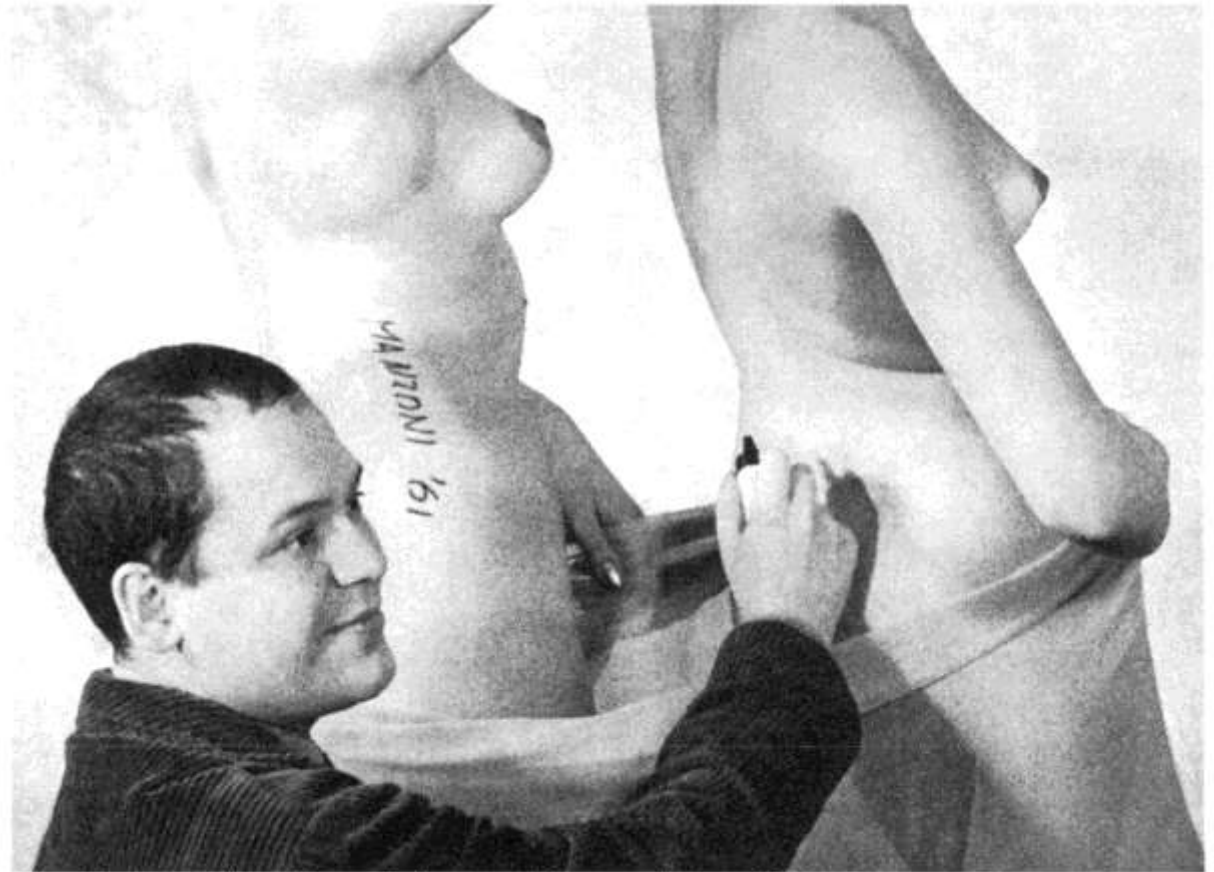
Yves Klein

Antropologies of the blue period



Piero Manzoni
Living Sculpture





Piero Manzoni, *Piero Manzoni signing a Living sculpture*, 1961; Archivio Opera Piero Manzoni, Mailand

Orlan

Le baiser del artiste



Vito Acconci
Seedbed



Abravovic – Ulay
Relation in space





Piero MANZONI

Merda d'artista

1961

Lata, etiqueta de papel y excrementos del artista

5 cm de altura x 6,5 cm de diámetro

Manzoni envasó noventa latas con sus propios excrementos. Estas iban numeradas del 001 al 090 y llevaban una etiqueta que decía (en italiano, francés, inglés y alemán) «Mierda de artista», contenido neto 30 gramos, sin aditivos, producida y envasada en mayo de 1961». Manzoni, que vendía las latas a peso por su equivalente en oro, extendía un certificado de autenticidad para que quedara constancia del intercambio. Llevando los desechos corporales al ámbito del procesamiento industrial, Manzoni simbolizó una reducción minimalista de sus desechos biológicos a un envase limpio. La presentación de sus excrementos como un objeto de arte que valía, literalmente, su peso en oro, suponía para Manzoni una parodia de su propia condición de artista, cuyos productos creativos eran bienes de consumo deseables (fueran lo que fueran, siempre y cuando estuvieran bien presentados) por los que la gente pagaría grandes sumas de dinero.



patrimonio cultural

NARI QUINN

Self

1991

Sangre, acrílico, trocitololón, perspex y equipo de refrigeración de
200 x 60 x 60 cm

Durante un periodo de cinco meses Quinn acumuló 4,5 litros de su propia sangre (el equivalente a la cantidad total de un hombre medio). Luego la utilizó para construir un molde congelado de su cabeza, instalado en una caja transparente de perspex conectado a un equipo de refrigeración que lo mantenía a una temperatura constante de -70 °C. Con este autorretrato definitivo, Quinn construyó una réplica de sí mismo con la sustancia que alimentaba su cuerpo. El molde contiene la información almacenada en el cuerpo que imita: grupo sanguíneo, información genética, material para la secuenciación del ADN e incluso para la clonación. El cuerpo del artista se presenta literalmente a través de la sustancia, simbólicamente a través de la forma, pero ausente de la realidad. Al igual que el cuerpo humano del que procede. *Self*: mortal, y dependerá de un sistema de refrigeración hasta que alguien lo desconecte. momento en que la licuefacción y la descomposición harán mélla en él



Charles RAY

Oh Charley, Charley, Charley -

1992

Fibra de vidrio, pintura y cabello sintético

68,5 x 457 x 457 cm

La intención original de Ray era construir su propio doble, una reproducción de sí mismo de joven sentado en su regazo. Sin embargo, la obra se convirtió en una compleja composición barroca que representaba la orgía de una persona dividida en ocho, puesto que ocho representaciones desnudas y estilizadas del artista parecían llevar a cabo juegos sexuales sin penetración. Los cuerpos se han convertido en facsímiles inanimados que representan la actividad privada por excelencia: la masturbación. Los cuerpos-maniqués estáticos son incapaces de transmitir una sensación de vida interior, por lo que la escena se convierte en un juego carente de carga sexual. Ray explica que parte de la tensión radica en si es «una mera fantasía literaria o si padezco algún trastorno auténtico».

- Charles Ray citado por Paul Schimmel en «Beside One's Self», 1998



Atsuko **TANAKA**

Electric Dress

1956

2ª Exposición de Arte Gutai, Otagi
Sala Kaikan, Tokio

Tanaka creó un vestido que reflejaba los sistemas nervioso y vascular del cuerpo humano a partir de un armazón de cables eléctricos en el que se instalaron bombillas pintadas con los colores primarios. Las bombillas señalaban el recorrido de los sistemas circulatorio y nervioso del cuerpo de la artista.

En 1956, para una performance en la 2ª Exposición de Arte Gutai celebrada en la Sala Kaikan de Tokio, Tanaka se puso el vestido como en la tradición japonesa de la ceremonia matrimonial. En una especie de fusión del kimono tradicional japonés y la tecnología industrial moderna, Electric Dress fue precursor de posteriores investigaciones sobre las formas de interpretación y reinterpretación del género, la vestimenta y el ritual.



Nam June PAIK y Charlotte MOORMAN

Human Cello

(Interpretación de la obra «26» 1.1499 para cuerdas de John Cage
1965

Nueva York



Nam June PAIK y Charlotte MOORMAN

TV Bra for a Living Sculpture

1969

«TV as a Creative Medium», Howard Wise Gallery, Nueva York

Las colaboraciones de Paik con Moorman, una violonchelista profesional, fusionaron la música, el cuerpo, el arte y la tecnología. En la *performance Human Cello* el cuerpo del artista se convertía en un instrumento mientras Moorman sostenía a Paik como si fuera un violonchelo, tocando una cuerda que le atravesaba la espalda desnuda. En *TV Bra for a Living Sculpture*, Paik construyó un «sujetador» para Moorman que consistía en dos pequeñas pantallas de televisión que cubrían sus pechos y que la violonchelista se puso para tocar en la *performance* de una exposición colectiva titulada «TV as a Creative Medium» que tuvo lugar en la Howard Wise Gallery de Nueva York. Los televisores se encendían de vez en cuando para transmitir algún canal, pero lo más habitual era que estuvieran conectados a un circuito cerrado de televisión situado en el interior de la galería y al violonchelo. De esta forma los espectadores veían reflejada su propia imagen, mientras que las notas del violonchelo se amplificaban y se transformaban en señales ópticas que distorsionaban las imágenes de las pantallas. Moorman prácticamente se convirtió en un canal de televisión, recibiendo y emitiendo un complejo cúmulo de imágenes. Según Paik, su objetivo consistía en «humanizar la tecnología y los medios electrónicos, que evolucionan a toda velocidad» sustituyendo una parte íntima del cuerpo femenino por una forma de tecnología que recibió una entusiasta e inmediata acogida por parte de los estadounidenses.

— Nam June Paik, comentario del artista, 1969



Eyga CLARK

Diálogo de manos

1966

Río de Janeiro

En *Diálogo de manos*, dos manos están atadas mediante una banda elástica alrededor de las muñecas. La cinta de Moebius, que simbolizaba el vínculo de una relación laboral en la que los movimientos de acercamiento al y alejamiento del otro estaban acotados por la elasticidad de dicha relación, se utilizó para extender los cuerpos de cada uno de los artistas con respecto al otro. La idea del infinito representada por la cinta de Moebius se incorpora al cuerpo y se transforma en una personificación de la conciencia y la interrelación, una extensión del cuerpo más en la psique que en el espacio.

Clark, miembro del grupo neoconcreto brasileño de la década de 1960, creó obras «absolutamente modernas» en cuanto a lenguaje visual y absolutamente sencillas en cuanto al uso de materiales corrientes y relativamente carentes de valor, recogidos en su entorno cotidiano de Río de Janeiro.



Lygia CLARK

The I and the You: Clothing/Body/Clothing

1967

Rfo de Janeiro

«Una propuesta ideada para una pareja en que el hombre y la mujer llevan un mono de plástico. Cada mono está forrado con distintos materiales (bolsa de plástico con agua, espuma vegetal, caucho, etc.) que aportan una sensación femenina al hombre y una sensación masculina a la mujer. Una capucha del mismo tipo de plástico cubre los ojos de la pareja, y un tubo de caucho, como una especie de cordón umbilical, une los dos trajes. Cuando se tocan, ambos descubren unas pequeñas aberturas en los monos (seis cremalleras) que dan acceso al forro interior, intercambiando así las sensaciones que siente el otro miembro de la pareja. De este modo el hombre se encuentra a sí mismo en la mujer y ella se descubre a sí misma en el cuerpo de su compañero.»

– Lygia Clark, «The I and the You: Clothing/Body/Clothing», 1967



Hélio OITICICA

Wearing Parangolé P19 Capa 15, Galeria: to Gilberto Gil
1968

Londres

La serie *Parangolé* de Oiticica estaba formada por obras de arte transformables que se incorporaban en el cuerpo y la personalidad del sujeto que interactuaba con ellas. Cada una de las capas de la serie tenía una estructura y un carácter distinto, y normalmente se inspiraban en un individuo particular o habían sido realizadas colectivamente; a veces estaban inscritas con eslóganes o imágenes. Algunas parecían evocar placer, otras provocaban emociones más difíciles en quien las llevaba. Las capas solían estar fabricadas por los niños y los amigos de las favelas o barrios de chabolas de los alrededores de la ciudad, donde Oiticica se inspiró para las soluciones creativas en una «desesperada búsqueda de la felicidad». «La capa no es un objeto, sino un proceso de búsqueda; no es un objeto acabado y su sentido espacial no está definido. Es más bien un núcleo constructivo, abierto a la participación del espectador, que es lo vital [...] Su estructura queda al descubierto a través de la acción corporal del espectador.»

– Hélio Oiticica, «Eden», 1969



Louise BOURGEOIS

Costume for «A Banquet»

1978

Latex

Aprox. 132 x 96,5 x 17,7 cm

En referencia a su conocida instalación escultórica *The Destruction of the Father* (1974), Bourgeois relata la fantasía infantil que la generó: «Durante la cena, mi padre no paraba de hablar bien de sí mismo, vanagloriándose de su persona [...] Y cuanto más se engrandecía él, más nos empequeñecíamos nosotros. De repente, se respiraba una tensión brutal y mi hermano, mi hermana, mi madre y yo lo agarrábamos y lo colocábamos sobre la mesa, y le arrancábamos los brazos y las piernas [...] Y estábamos tan contentos por haber acabado con él que nos lo comíamos».

— Louise Bourgeois. *Destrucción del padre / reconstrucción del padre, escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid. Síntesis, 2002.

Como su instalación, este vestido refleja el deseo de la artista de alcanzar una feminidad maternal fuerte para combatir y superar el abuso patriarcal. En su obra son recurrentes las formas que evocan los pechos y toman aspectos variados, a veces fálicos y a veces como grupos de dedos o huevos. Esta imagen de la maternidad castradora del padre evoca las estatuas de la Antigua Grecia de la diosa Artemisa, en cuyos rituales se castraban toros y se sacrificaban hombres, y que se representaba mediante grupos similares de protuberancias redondeadas, que podrían representar tanto los testículos castrados como formas de senos femeninos. En 1978 Bourgeois se atavió con este vestido para la performance «The Banquet/A Fashion Show of Body Parts» y para su instalación *Confrontation*, una forma posterior de la fiesta canibal de *Destruction of the Father*.



REBECCA HORN
Arm-Extensionen
1970
Tela

Rebecca HORN
Arm-Extensionen
1970
Tela

Dimensiones variables

Horn empezó a realizar obras de cuerpo-escultura de tela cuando se vio obligada a pasar un año en un sanatorio para recuperarse de una afección pulmonar provocada por el uso de poliéster y fibra de vidrio en la escuela de arte. Aislada del mundo exterior y confinada a su cama durante largos periodos de tiempo, Horn empezó a pensar en ideas para comunicarse con la gente a través de creaciones centradas en su cuerpo. Con algodón, vendajes y a menudo plumas, disfrazó, envolvió y alargó su cuerpo para expresar las paradojas inherentes al deseo de intimidad con otra persona. En ocasiones el peso de las prendas la obligaba a parecer torpe e inerte, como en *Arm-Extensionen* [Extensión de los brazos], actuando más en términos de constricción que de expansión. Otras prendas, como *Fingerhandschuhe* [Guantes], aislaban a la artista del entorno pero le permitían recoger objetos desde una gran distancia. La naturaleza ambigua de estas prendas es una forma de poder y restricción que pone de manifiesto el dilema de un yo asediado y frágil que anhela disfrutar de una agradable intimidad emocional.



STELARC

Event for Stretched Skin

1976

Galería Maki, Tokio

A principios de la década de 1970 el artista australiano de *performances* Stelarc se colgó con cuerdas y arneses en distintos espacios. Más adelante descubrió que si se atravesaba la piel con ganchos podía reducir la suspensión de su cuerpo a un mínimo soporte. Stelarc llevó a cabo veintisiete suspensiones, en las que se colgaba con ganchos para carne insertados en la piel de la espalda. Estas *performances* tenían lugar en distintos emplazamientos, como las calles de Nueva York en hora punta o la Galería Maki de Tokio. Los cables eran líneas de tensión que formaban parte del diseño visual del cuerpo suspendido, y la piel tirante una especie de paisaje gravitatorio. Esto permitía que un cuerpo fuera suspendido en un campo gravitatorio de una atmósfera. Stelarc relaciona sus *performances* con «los astronautas que gravitan en un campo de gravedad cero», la expresión del «deseo ancestral de flotar y volar del siglo xx». Para él este deseo se convierte en una realidad física, una experiencia corpórea directa a partir de una idea metafísica. «Creo que metafísicamente, en el pasado, hemos considerado la piel como una superficie, como una interfaz. La piel ha sido un límite del alma, del yo y, al mismo tiempo, un comienzo del mundo. Cuando la tecnología consigue estirar y perforar la piel, entonces desaparece la idea de la piel como barrera.»

– Citas extraídas de «Extended-Body. Interview with Stelarc», de Paolo Atzori y Kirk Wolford. www.ctheory.com/a29-extended_body.html



STELARC

The Third Hand

1976-1980

Tokio

Stelarc poseía una «tercera mano», del mismo tamaño que la derecha, que habían creado para él unos ingenieros de robótica japoneses. Se activaba directamente a través de las señales eléctricas de los músculos del abdomen y la pierna, y podía rotar por la muñeca, así como agarrar y soltar objetos. Stelarc pasó varios meses de aprendizaje con el objetivo de adquirir el control suficiente para escribir una palabra con las tres manos a la vez. «Sencillamente, el cuerpo ha creado una información y un entorno tecnológico al que ya no puede hacer frente. Este [...] impulso de acumular cada vez más información ha provocado que la capacidad cortical humana ya no pueda absorber y procesar creativamente toda esta información [...] Era necesario crear una tecnología que pudiera asumir lo que el cuerpo ya no podía hacer. Esta tecnología supera de lejos determinadas habilidades de sí mismo [...] La única estrategia evolutiva que veo posible es [...] incorporar la tecnología al cuerpo [...] La tecnología acoplada e implantada simbióticamente al cuerpo crea una nueva síntesis evolutiva, un nuevo híbrido humano: lo orgánico y lo sintético viajan juntos para crear una nueva especie de energía evolutiva.»

– Stelarc, «Obsolete Body/Suspensions/Stelarc», comentario del artista, 1980



Heiti Oksala

Hyperventilation

1993

Impresión en cibachrome

125 x 100 cm

Hyperventilation se centra en el miedo a la comunicación y a la pérdida, originado por la confusión y la angustia que crean los límites (físicos o metafóricos). La obra presenta adónde podría conducir una exacerbación de tales miedos. La artista encierra herméticamente su cuerpo en una especie de máscara antigás prolongada que la protege de ser penetrada a través de sus orificios y de vaciarse en el mundo exterior. Su cuerpo se convierte así en un ente autosuficiente que recicla sus propios residuos, reintroduciéndolos en el cuerpo a través de la boca. Esta autosuficiencia se ve acentuada por el anonimato que ofrece la máscara, lo que convierte la comunicación y la pérdida en imposibles. Pero el cuerpo «seguro» se contamina a sí mismo mediante la ingestión de sus propios excrementos. El título, «hiperventilación», que puede provocar la muerte y que es la consecuencia del miedo, apunta al peligro que supone la autosuficiencia.

Leigh BOWERY

Acciones

TEATRALIDADES

- Se deja constancia de la temporalidad y fugacidad que llevan implícitas estas manifestaciones, lo que plantea una peculiar relación con el mercado (*a priori* no crea un objeto vendible) y con la representación, dado que teóricamente son intangibles y por tanto irreproducibles.

Aktionismus **Accionismo vienés**

“Para los accionistas, y creo que para muchos hombres de la posguerra, si uno es un ser humano que se comporta correctamente, un ser humano que cree que su cuerpo es algo sucio y que su pensamiento es algo bueno, que este ser humano produce un ser humano como el del facismo y el nazismo, entonces es que algo no funciona. Descenderán al infierno al ser humano, abrirán la exclusiva del inconsciente, puesto que Austria es también el país de Wilhelm Reich y de Sigmund Freud, quienes tuvieron gran influencia sobre ellos.” D.Russel



Hermann Nitsch
Teatro de orgías y misterios





ORLAN

Omniprésence

1993

Sandra Gering Gallery, Nueva York

La séptima «performance-intervención» de Orlan fue retransmitida en directo vía satélite desde la Sandra Gering Gallery de Nueva York a quince lugares de todo el mundo, incluido el Centro Georges Pompidou de París, el McLuhan Center de Toronto y el Multi-Media Center de Banff. Los espectadores de todo el mundo podían hacer preguntas a la artista antes y durante la operación, y ella respondía siempre que el procedimiento lo permitiera. Con una puesta en escena de ropa colorida, trajes de diseñadores famosos y personal adicional que hacía de intérprete del inglés y del lenguaje para sordos, Orlan transformó el quirófano en su estudio, mientras que la operación proporcionó el material para la producción de películas, videos, fotografías y objetos que se exhibirían con posterioridad. La intervención la llevó a cabo la doctora Marjorie Cramer, una cirujana plástica feminista que realizó implantes sobre los ojos, en las mejillas y en la barbilla de Orlan. La artista estaba consciente pero con anestesia local, por tanto quien sufría el malestar de las imágenes de la intervención quirúrgica era el público. Orlan mantenía el control (consciente) del proceso de reconstrucción facial y, por lo tanto, de la representación artística de su rostro y su cuerpo (femenino). Durante los cuarenta días posteriores a la intervención Orlan contrapuso fotografías de su rostro magullado en proceso de curación con imágenes computerizadas de diosas de la mitología griega. Esto subrayaba la deformidad y el dolor físicos que tenía que soportar para lograr una belleza culturalmente idealizada.



James Lee BYARS

Five in a Dress

1969

Wide White Space Gallery, Amberes

Five in a Dress hace referencia a un vestido que consiste en un círculo de seda rosa con una serie de agujeros para acomodar a cinco personas. En Los Ángeles se expuso y se lució una versión en blanco, y en Nueva York, una en negro. Otras de las prendas colectivas de Byars eran un pantalón para tres, un sombrero para cien y un vestido para quinientos, y pretendían ser una forma de «socialización» que intensificara el vínculo simbólico entre la gente y entre el artista y su público. Concebidas para congregar participantes en lugar de público, muchas de las prendas de Byars se cortaban tras la *performance* y cada participante recibía el trozo que había «vestido», de manera que podía llevarse a casa un trozo de la experiencia, un recuerdo del acto de socialización. Byars describió estos eventos como actos «pensados para interpretar», que convertían al ser anónimo en individuo (manifiesto físicamente como un mero cuerpo) literalmente en el contexto y el contenido de su escultura.

ALFANO MIGLIETTI, Francesca (2003) *Extreme Bodies, the use and abuse of body in art*. Ed. Skira, Milan.

GOLDBERG, Roselee (1998) *Performance, live art since 1960*. Thames and Hudson, Nueva York.

SCHIMMEL, Paul (2012) *Campos de acción*. Ed. Alias, México.

VERGINE, Lea (2000) *Body Art and Performance, the body as a language*. Ed. Skira, Milan.

WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York.