Acciones al Margen

Revista Digital. Edición No.1

Bucaramanga-Colombia. Febrero de 2020

Acciones al Margen
No. 1

Revista digital
02.2020

Editada por:
Corporación Escenarios de Mujer.
Cra. 12 No. 41-70
Bucaramanga. Colombia

Directora de redacción:
Neryth Yamile Manrique

Comité asesor:
Daniel Olarte
Diego Tristancho
Jeniffer Becerra

Publicación anual en español.

Internet:
https://www.accionesalmargen.org/revista-digital

ISSN: 2711-2241

CONTENIDO

3 Editorial

5 La importancia de la documentación como elemento de experiencia en el campo del performance. Por Ruth Vigueras Bravo .

8 ¿Por qué hacer performance art en Bucaramanga? - Decálogo del arte acción para la construcción de una poética performativa por y para Milton Afanador Alvarado.

13 Atanor. Por Yury Forero y Carolina Ochoa.

16 Reactivaciones: Notas sobre el pasado reciente de la institucionalización del Performance en Santander. Por Martín Alonso Camargo.

29 Quimera. Por Laurentino López.

31 La performance como práctica documental. Por Laurentino López.

35 Entrevista a Neryth Yamile Manrique, Directora de Acciones al Margen. Por Irene Rodríguez .

42 Reseña.

43 Autores.

Editorial

La presente Revista Digital **Acciones al Margen** es una edición virtual creada por el Festival Internacional de Performance Acciones al Margen con sede en Bucaramanga (Colombia) con el objetivo de fomentar los procesos de documentación, memoria y reflexión sobre las prácticas performativas.

En esta primera entrega encontrará textos, fotografías y referencias a nuestra séptima versión del festival realizada en Julio de 2019, así como ensayos críticos alrededor del tema de la importancia de la documentación en el arte acción, e imágenes de archivo recopiladas de nuestros festivales anteriores.

Para esta ocasión participan con sus escritos: Ruth Vigueras Bravo (México), y los artistas colombianos Yury Forero, Carolina Ochoa, Laurentino López, Martín Alonso Camargo, Irene Rodríguez, y Milton Afanador, en su mayoría artistas locales, quienes desde su propia experiencia colaboraron en el ejercicio de dar impulso a esta idea editorial tan necesaria para nuestro oficio como creadores.

Agradecemos el haber atendido a este llamado y esperamos poder dar continuidad a esta iniciativa apoyada por el Ministerio de Cultura, Programa Nacional de Concertación Cultural, y por la Corporación Escenarios de Mujer (organizadora del Festival).

NERYTH YAMILE MANRIQUE MENDOZA.

"Siembra" por Luana Veiga (Brasil). 2019
7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen
Registro de Antonio Juárez

Al fondo Videoperformance “Depuração #1” de Alexandre Silveira (Brasil), en primer plano la acciòn “Siembra” de Luana Veiga (Brasil). 2019
7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juárez

La importancia de la documentación como elemento de experiencia en el campo del *performance*.

Por Ruth Vigueras Bravo (México)

Comenzaré por abordar el término de experiencia, entendida en función del acontecimiento derivado de la observación del público voluntario e involuntario y de la resignificación que cada cual le da a la obra, que en ocasiones suscita la participación de los presentes y conocimientos generados de esta vivencia al artista. La experiencia vivida por el artista y espectador da una alteración azarosa y continua, cuyos efectos modifican el sentido de lo cotidiano y la vida. Es importante precisar la importancia y el papel de la documentación como elemento de experiencia, debido al impacto que tiene en el nivel visual, con las imágenes capturadas o bien las anécdotas contadas como testimonios, los cuales generan otro tipo de experiencias.

El *performance*, instaurado dentro del campo de las artes visuales, además de ser interrelacionado con la poesía, el teatro, la danza, la música y las nuevas tecnologías, ha provocado diversos debates en torno al tema de la documentación. Hoy en día siguen habiendo algunas posturas ortodoxas en torno a esta temática; sin embargo, como arte institucionalizado, es imprescindible el uso de la documentación.

Desde una mirada personal, he logrado observar que algunos artistas centran toda su obra en la documentación visual, lo cual es importante pero no más que la acción; debe entenderse como complemento de la misma. ¿Por qué los artistas de *performance* no vemos otras posibilidades de documentación más allá de los componentes visuales como la fotografía y el video? Hay multiplicidad de medios para documentar el *performance* más allá de lo visual, propongo ahondar en otros tipos de soportes. Rechazo las *performances* donde sólo vemos imagen perfecta plasmada en una fotografía impecable y la acción queda en última estancia; no me refiero al *fotoperformance* o al *videoperformance*, sino que hago énfasis en las acciones instauradas dentro de un festival o bien en los espacios públicos que son utilizados como un supuesto “bello” fondo.

En México, algunos artistas de los años sesenta y setenta rechazaban las posibilidades de la documentación, ya que no era tan importante como las acciones en sí mismas, por ser un acto efímero, hay poca documentación. Josefina Alcázar, investigadora y pionera en el campo de la compilación y archivo del performance en México, destaca que en los sesentas y setentas sólo tenemos huella trascendental de los performances realizados por la tradición oral y por recopilación de anécdotas, de los cuales han sufrido modificaciones; pero que sin embargo se han convertido en acciones míticas.

Paradójicamente, a pesar de que hoy en día cada artista hace acopio de su propia documentación y que, en las presentaciones de *performance* hay muchas cámaras y videos pululando por todos lados, todo ese material documental está disperso, sin clasificar y no es accesible a la mayoría interesada en esta manifestación artística. De ahí que contar con una memoria visual del *performance* es fundamental para construir su historia. Sin embargo, el doble carácter de la fotografía, como arte y como testimonio, permite que una buena foto alcance gran difusión, aun cuando el *performance* haya sido mediocre. Y, por el contrario, *performances* entrañables no se difunden por no contar con registro fotográfico de calidad. No hay que olvidar, por lo tanto, que el *performance* es un arte vivo, donde la experiencia es insustituible.

“Colombia, Patria querida” por Ruth Vigueras. 2016
4º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Natalia Quitiàn

Alberto Caballero, por ejemplo, escribe que al entrar en escena la imagen como representación del cuerpo, el cuerpo en tanto imagen ha sido su representación el objeto del arte, hablo de la imagen como resultado visual de la documentación que queda de un performance. Caballero propone una interrogante con respecto a la documentación: "¿Habría una fotografía performática? Se registra algo en tanto performático, por la acción misma, no por la cosa ni por el hecho, sino por la acción que ello produce".

Gabriel Sasiambarrena, destaca que sí hay una fotografía performática, pero dentro de la categoría de la misma como ejemplo tenemos los fotoperformances que, en algunas ocasiones, son tomados por el propio ejecutante, acciones hechas para la cámara. Concuerdo con la postura de Caballero sobre el performance: cuando se intenta fijar algo de la acción, el cuerpo no adquiere valor de imagen, ya que la imagen es un producto entre lo real y lo imaginario, mediado por lo simbólico y el cuerpo en acción se instala en la imagen; de esa forma, podríamos hablar de una fotografía performática.

Al respecto Peggy Phelan afirma que: "La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance". En algún punto coincido con la visión de Phelan, cuando menciona el carácter efímero y que al registrarse se convierte en otra cosa, pero en la actualidad tanto el registro como el performance pueden vincularse al cuerpo de obra. Es necesario el carácter documental para que sobreviva el performance en el tiempo, no como acción en sí misma, sino como memoria y documento con valor histórico en el arte.

Varios artistas tienen un dilema con respecto al tema de la documentación, en algunos casos desmerece la acción, en otros la fotografía la enaltece. En el documento de video se logra ver de una forma más aproximada; sin embargo, no se compara con la experiencia vivida.

El documento de un performance es un estímulo a la memoria para que el recuerdo se haga presente, por ser un acto efímero, cuyas huellas radican en la psique del público y en la mirada del fotógrafo que plasmó la imagen; es ahí donde se encuentra su valor, en la desaparición en sentido ontológico estricto, no puede repetirse pero sí recordarse o reconstruirse.
En palabras de Phelan: "el performance, en un sentido ontológico estricto, no es reproductivo. Dicha cualidad lo convierte en miembro menor de las artes contemporáneas. El performance obstruye la delicada maquinaria de representación reproductiva necesaria para la circulación del capital".

No considero que el performance sea miembro menor de las artes contemporáneas por la desmaterialización del objeto y su desaparición; al contrario, da un sinfín de posibilidades y de interconexiones con otras áreas. Peggy lo argumenta desde un enfoque permeado por su línea de investigación, enfocada al psicoanálisis y al feminismo postestructuralista. Como lo he mencionado, hablar de performance en el siglo XXI es hablar de un arte institucionalizado que, con algunos artistas pioneros, logró insertarse dentro del mercado y el mainstream. Un ejemplo es la retrospectiva de Marina Abramovic, The Artist Is Present, expuesta del 14 de marzo al 31 de mayo de 2010, en el Museum of Modern Art/Nueva York (MOMA).

"Colombia, Patria querida" por Ruth Vigueras. 2016
4º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Natalia Quitiàn

A pesar de que el registro ya no es el performance en sí mismo, hoy en día no pueden ir separados ni depender del todo del documento, deben ser complementarios. ¿Por qué no ver las múltiples posibilidades de la documentación como obra expandida?. Como artistas tenemos un sinfín de posibilidades, por ejemplo, explorar la autodocumentación o la posibilidad de generar nuevos proyectos a partir de los registros. Seguir viendo el cuerpo como soporte y utilizar la documentación como vínculo. Es entonces como se reconstruye el carácter del performance documentado que aporta una resignificación con diversas vertientes. ■

Este ensayo forma parte de la investigación de la Maestría en Artes Visuales (UNAM) titulada: "Dos miradas, tres registros: Hacia una reconstrucción documental a través de la narración, la imagen y el sonido del performance en espacio público" por Ruth Vigueras Bravo.

Bibliografía:

Alcázar, Josefina, Performance un arte del Yo, autobiografía, cuerpo e identidad, Siglo XXI, México, 2014.
Peggy, Phelan, "Arte y feminismo", en Helena Reckitt y Peggy Phelan, Arte y feminismo, PHAIDON, Barcelona, 2005.
Taylor, Diana y Fuentes, Marcela, Estudios avanzados de performance, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

Ensayos electrónicos:

Caballero, Alberto, "Performance, foto y videoperformance", disponible en: http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/01-cuerpo/articulos/caballero/a-caballeroFotoPerf.html

Sasiambarrena, Gabriel, "La imagen del cuerpo en tanto el cuerpo de la imagen. Tiempo-Cuerpo-Dispositivo. La acción en Fotoperformance y Videoperformance", Quilmes, 2015, disponible en: http://www.gsasiambarrena.com.ar/cont/Escritura/Textos/marco.html

"Colombia, Patria querida" por Ruth Vigueras. 2016
4º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Natalia Quitiàn

¿Por qué hacer *performance art* en Bucaramanga? - Decálogo del arte acción para la construcción de una poética performativa por y para Milton Afanador Alvarado.

Según el crítico literario Daniel Link, "*los manifiestos políticos y estéticos tienen un valor en sí mismos, independientemente de las realizaciones que luego se verifiquen. Representan, por decirlo de algún modo, una línea de demarcación de lo que ya no puede tolerarse más, de lo que se pretende inventar, de lo que se aspira o se sueña*". El presente texto performativo es una reflexión personal y particular sobre el por qué es importante generar acciones artísticas denominadas *performance art*, tratando de contarle al lector cuál es mi visión particular sobre el término *performance* dentro de las artes visuales y las pautas que he ido construyendo en el proceso.

Al ser este un texto de carácter autobiográfico y la importancia que tiene para nuestra ciudad la publicación en la que se encuentra consignado, decidí incluir en él mi *Decálogo del arte acción para la construcción de una poética performativa*, que hace parte del ejercicio artístico de entender de qué se trata eso que los expertos llaman *performance art*. Dicho ejercicio fue realizado en 003 Quincy St., Brooklyn, NY 11238, (mayo 18 de 2017 - 19:00 horas), después de finalizar mi participación en el *Festival Internacional Itinerante* en esa territorialidad.

Aunque los manifiestos suscitaron interés y conversación desde que existen, no fue hasta hace un par de décadas que se empezó a pensar seriamente en el manifiesto como género literario. El francés Claude Abastado fue uno de los primeros teóricos que intentaron identificar los rasgos genéricos del manifiesto. Aunque resulte problemático, dice Abastado en el dossier fundacional que publicó la revista *Littérature* en 1980, hay que aceptar que el criterio para clasificar a un texto como manifiesto es fundamentalmente pragmático: las formas que adoptan los manifiestos son mutantes, pero todas son estrategias discursivas al servicio de la función polémica y antagonista que caracteriza al género. En *"La escritura de los manifiestos*", dice Abastado, "*escribir es ante todo hacer*". Hacer es performar y esa performatividad para mí es arte. (Fragmento tomado de: La Nación | Ideas | Pensamiento Arte y política: ¿Qué nos dicen los manifiestos en el siglo XXI? Tamara Tenenbaum 20 de agosto de 2017.

Invito a todos aquellos que deseen leer el texto, a seguir las siguientes indicaciones previas:

Ingresar al enlace y escuchar la canción sugerida:
https://www.youtube.com/watch?v=nYbcVK2jjXc

Ingresar al enlace y ver el siguiente fragmento sugerido:
https://www.youtube.com/watch?v=WDwTQ57YyzI

Ingresar al siguiente enlace y leer el texto propuesto:
https://www.google.com.co/search?gs_ivs=1&q=Judith+Butler+las+performatividad+de+g%C3%A9nero

Ingresar al siguiente enlace y leer el artículo:
https://www.lanacion.com.ar/2054210-manifiestos-un-espiritu-de-epoca-entre-la-rabia-y-la-poesia

"He aquí mi recompensa / Acción política para espacio público" por Milton Afanador. 2019
7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juárez

"La performatividad es un proceso que implica la configuración de nuestra actuación en maneras que no siempre comprendemos del todo, y actuando en formas políticamente consecuentes. La performatividad tiene completamente que ver con "quién" puede ser producido como un objeto reconocible. Un sujeto que está viviendo, cuya vida vale la pena proteger y cuya vida, cuando se pierde, vale la pena añorar"

Judith Butler.

Para un sujeto que se considera artista y que ha usado su cuerpo desde hace ya una década para generar acciones para un medio especializado arte, quizás debería ser relativamente fácil hacer una construcción teórica de su quehacer desde la contemporaneidad y desde la teoría de las performatividades, hablar de su oficio y teorizarlo desde sus más profundas posibilidades. Sin embargo, no necesariamente esto es así. Pero como lo dice Shakira: "siempre es mejor cuando hay que hablar de dos, empezar por uno mismo". Esta frase de la canción "Inevitable" del disco "¿Dónde están los ladrones?", lanzado en 1998, me permite no solo hablar de la cantante barranquillera, sino de su performatividad en el escenario, entendiendo esta palabra como el desarrollo o desempeño de un artista o un sujeto considerado artista que se centra no solo en la producción de elementos materiales, sino en su práctica en el mundo. En este caso, podemos hablar o mencionar la performance de la artista Shakira. O, para poner la cosa un poco más sencilla, la performatividad artística puede ser ese conjunto de acciones determinadas que realiza un sujeto que se considera artista visual en un espacio determinado en el cual puede utilizar objetos, indumentarias u apropiaciones de otras disciplinas corporales como la danza y el teatro para tratar de contar una historia o generar una reacción sobre el público que puede ser especializado o incidental, donde el cuerpo fue empleado como herramienta base de creación artística. Esto aplica también para Lady Gaga, Madonna o inclusive para Silvestre Dangond. Cada uno de los mencionados genera, a través de su cuerpo, un accionar que es parte de su desempeño en escena.

Con esta descripción, que en realidad realizo más para mí, no solo para ustedes, trato de dar a entender o ayudarme a entender qué puede ser para mí una performatividad y el caso particular del que tenemos que hablar, o yo quiero hablar: la Ciudad Bonita. Voy a referirme a algunas performatividades particulares que posee mi localidad. Si un artista como Silvestre Dangond es reconocido por su particular performatividad en el escenario, también podemos decir que la señora que vende tintos (café transportado en termos y ofrecido por unidades en vaso) que trabaja en la carrera 15 con calle 33 genera su propia performatividad. Desde el arte podríamos entrar a analizar la performatividad de esta mujer, para lo que tendríamos que tomar elementos de la antropología, quizás de la sociología y, a través de ellos, procurar descifrar por qué ella usa su particular forma de vestir, códigos propios para su oficio, temporalidades específicas, objetos determinados para el mismo e inclusive códigos sociales y vocabularios propios que se encuentran implícitos en su labor.

Esa mujer, igual que el señor que vende empanadas o cualquier otro tipo de persona que se encuentra en un espacio público o privado, a través de su relación con los objetos y el espacio, va construyendo sus propias performatividades. Puedo inferir que, a través de la observación y de la década de trabajo con el cuerpo, he ido entendiendo y llegando a la teoría de que toda acción realizada por un sujeto puede llegar a ser considerada una performatividad.

En la película Más extraño que la ficción, el actor Will Ferrell, quien protagoniza esta historia, interpreta a un auditor que, en determinado momento de su repetitiva existencia, empieza a escuchar una voz en off, con acento inglés, que describe cada una de sus performatividades diarias, haciendo tomar conciencia al personaje, de alguna manera, de su performatividad existencial. Este otro ejemplo, que ilustra, de forma libre, lo que para mí puede llegar a ser una performatividad en el arte, permite remitirla a aquellas acciones que pierden su naturalidad, pero que, aun así, siguen siendo propias del sujeto en el caso del arte acción. En la película, él no deja de ser él mismo; pero, a través de su acción, produce un giro conceptual en la medida que empieza a entender que su acción extraída de lo cotidiano, puede llegar a ser considerada un hecho estético que reflexiona sobre algún interés en particular. Y, así, paulatinamente, el protagonista se descubre como un personaje literario, guiado no solo por su aparente libre albedrío, sino también por el inevitable libreto que le ha correspondido vivir.

En el caso del arte acción, el artista de la performance art puede estar inserto o no en un guion. Esto no quiere decir que en cualquier momento la acción performativa planeada no se pueda llegar a desbordar y generar otro tipo de acciones que van a nutrir la performatividad base planteada. Lo que haría diferente a la señora de los tintos o al vendedor de empanadas del performer es la delgada línea entre reconocer su gesto como algo estético, con una firma poética que se eleva a otra categoría, digna de analizar desde el arte actual; no simplemente como su accionar en su cotidianeidad.

"Zapatos de cemento y el peso de los sentimientos" por Milton Afanador 2013
1er Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Matheus Alecci

Desde sus orígenes en el dadaísmo, este tipo de arte ya es predominante como expresión estética en la contemporaneidad. Un tipo de arte que en sus inicios pretendió rechazar cualquier vínculo con la tradición artística establecida. Sin embargo, en la actualidad, la performatividad en el arte ha ingresado en los más sagrados espacios museográficos y ya se concibe como una más de las artes derivadas. Así, y a diferencia de la mujer que vende tintos en una esquina de Bucaramanga o del señor que ofrece empanadas, justo enfrente de la mujer cruzando la calle, los artistas visuales que utilizamos la performance como herramienta estética o posibilidad para expresar nuestras ideas o desarrollos artísticos, generamos una conciencia de la acción: un performer que barre en un marco institucional sabe que barrer no es solo barrer; que reproducir una receta de cocina familiar, vender empanadas o planchar una camisa deja de ser simplemente una acción práctica cotidiana y del ámbito privado del hogar para convertirse en una acción con pretensiones de ser pública, social y política. Es así, por ejemplo, que, en su acción con plancha, el artista decide conscientemente que, en lugar de usar agua con vapor, puede poner a la plancha a botar sangre o tinta de color rojo que simboliza sangre. A esto sumémosle que la acción es realizada por un hombre, con lo que se entraría a pensar el género o lo masculino en una acción socialmente considerada femenina. A su vez, todo esto cambiaría si la acción fuese realizada por una chica transexual en la que, conscientemente, dentro de su discurso, plantea que el objeto plancha es una alegoría a una vagina y la sangre con vapor que mancha la pieza de ropa planchada es símbolo de su sangrado menstrual ausente por su condición biológica. Es por eso que, en la película referenciada, cuando el personaje interpretado por Will Farell descubre que hay una voz que narra su acción cotidiana de cepillarse los dientes y contar el número de cepilladas, esta acción se rompe e inmediatamente deja de ser una acción cotidiana para convertirse en una performatividad estética. Esto es lo que hace un artista de la performance art: tomar una acción que puede llegar a ser cotidiana –o no– y migrarla al arte conceptual, utilizándola para generar un discurso estético dentro o fuera de un espacio museográfico.

Para los que no somos expertos en teorizar la performance art, entender este tipo de situaciones es casi como descubrir el agua tibia: solo aquel que la ha tocado y disfrutado de ella puede entender de qué se trata. Pero para el que no la ha probado, simplemente sería una narración fuera de su campo de experiencia. Esto no quiere decir que para entender la performatividad en el arte se debe hacer performance art, pero sí quiere decir que es mucho más fácil de entender, cuando uno la prueba. Por eso resulta pertinente este texto, porque como agente creador de la performance art en Bucaramanga, siento que tengo una doble responsabilidad de generar acciones artísticas y también procurar un análisis contextual que le permita a los interesados entender cómo funciona esta disciplina para mí.

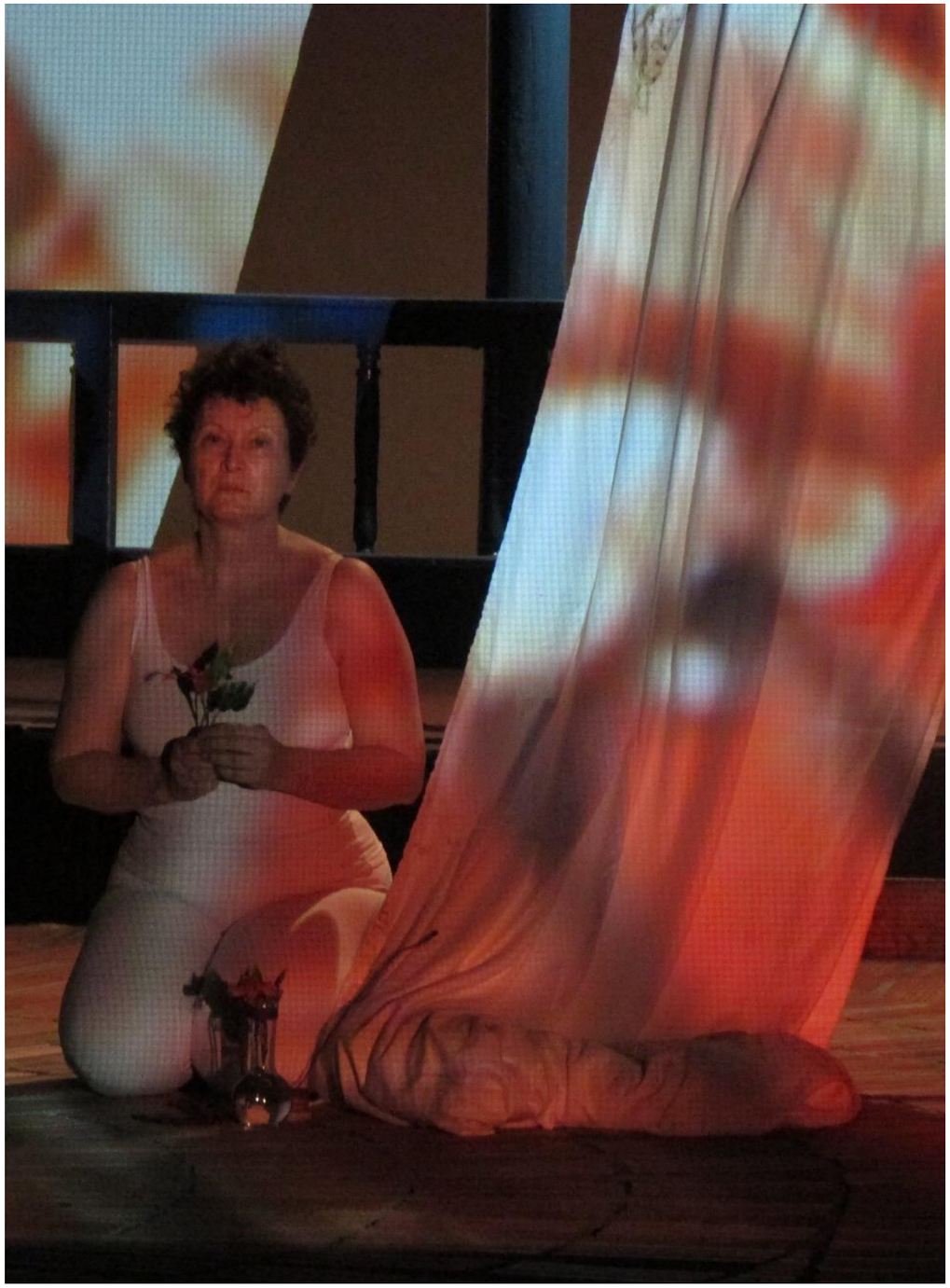
"Una poética necesaria" por Helene Lefebvre (Canadà) 2016
4º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Robert Cross.

Por eso es importante en Bucaramanga realizar arte acción en un lugar público, porque, a través de este, se rompe el imaginario local aún implícito en nuestros habitantes de que el arte solo se puede realizar dentro de un espacio museográfico casi virtuoso o impoluto, mientras lo lleva a otros lugares donde el sujeto artista ya no aparece dentro de un discurso hegemónico que condiciona y que hacen reconocible su oficio replanteando el reconocimiento y las condiciones de quién va a ser considerado artista y quién no. Por ello, ser artista del arte acción en nuestra localidad es ser un agente de cambio y construcción social.

En el texto de La Nación, citado anteriormente, la tesis central de Somigli es que los manifiestos aparecen como una estrategia de respuesta a un problema que estalla en la modernidad: la legitimación del arte como herramienta de cambio social y no mera commodity, de los artistas como agentes políticos por derecho propio. Esta respuesta, lejos de ser una "solución", produce nuevas aporías en el vínculo entre arte y revolución, entre lo poético y lo político, que vale la pena seguir pensando un siglo después.

Decálogo del arte acción para la construcción de una poética performativa

1. Recuerde: en el arte acción su cuerpo es tiempo, espacio, objeto, herramienta, gesto. Es decir, su cuerpo es susceptible de adoptar diversos modos de establecer relaciones con el mundo.
2. Al realizar una acción artística, tenga clara la pregunta que desea explorar. Si no encuentra la respuesta, por lo menos tendrá un sur por dónde continuar.
3. En el arte acción y la poesía visual, el truco es que no hay truco. Sea honesto consigo mismo, una acción nunca miente, difícilmente excede la capacidad del artista. Que funcione para uno, no quiere decir que lo haga para los demás.
4. “Lo esencial siempre será invisible a los ojos, solo se ve bien con el corazón” - El Principito. La realidad siempre supera la ficción; usted no está cambiando el mundo, solo está generando una reflexión estética que, con suerte, lo cambiará a usted. No sea pendejo, aprenda de los errores y si no es capaz, por lo menos, acéptelos y caiga con estilo.
5. Para problemas inesperados, soluciones rápidas e inteligentes. Deje el espectáculo para los circos, los fluidos para el hospital, no dañe a nadie o a sí mismo. Su cuerpo es su contenedor. Si no existe cuerpo, no hay registro.
6. Un artista no tiene estrato social, pues su papel en la sociedad es ser artista. Si quiere ser millonario, invierta en la bolsa de valores, desnúdese en Internet o arme un escándalo de cualquier índole; hágase cargo y procure extender y capitalizar los quince minutos de popularidad. Eso sí, busque vivir dignamente y recuerde que la felicidad solo se encuentra en uno mismo.
7. Siempre que realice una acción, hágalo como si fuera la última acción. Una acción performativa no es ni buena ni mala. El arte acción no implica demostrar o exaltar ningún talento; la competencia es con usted mismo. No se agote, esto no es una prueba de velocidad, es un ejercicio de resistencia en el tiempo.
8. Controle su boca, que sus acciones performativas hablen por sí mismas. Tenga claro su discurso, sus motivaciones, sus filiales, inscripciones y referentes. No se preocupe por la originalidad: después del orinal y las sopas enlatadas, usted se puede permitir referenciar desde cualquier revisión histórica.
9. Toda acción genera una imagen, un registro, una sensación; es probable que, en algún momento, alguna imagen se haga viral. Mida las consecuencias, pero recuerde que, en el performance existe la improvisación y, en cualquier momento, todo se puede desbordar.
10. Siempre habrá quien no entienda, quien lo haga, a quien le importe y a quien no. Igual, hágalo. Si escogió ser artista o el arte acción lo encontró, seguramente no es por no saber dibujar, pintar, escribir o instalar. No se preocupe, también es probable que en el proceso termine haciendo todo lo anterior de nuevo. Encajar no es una opción, no eres pieza de rompecabezas.
11. La ñapa: esto ya no es novedad, muchos lo estamos haciendo, desde la Patagonia hasta Canadá. Nadie está inventando el agua tibia, pero si quiere probar, está bien, mójese, empápese, quédese o váyase, También recuerde que, en esta área de la plástica no viaja la obra, sino que viaja el cuerpo. Trátelo bien, nunca subestime a nadie y como dijo el cantante, su cuerpo es su instrumento, muévalo como se le dé la gana. ■



"Testamento" por Cecilia Stelini (Brasil). 2013
1er Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Matheus Alecci.

"Exuxiai: Bendiciòn y Chapuzòn" por Wagner Rossi Campos (Brasil). 2014
2º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Natalia Ortiz

ATANOR

(Instrumento del alquimista para transmitir calor)

La performance art es una idea encarnada. En el tránsito del tiempo, la acción interfiere premeditadamente ante una situación, un contexto, una concepción. Allí, para observadores (público), puede suceder un hecho representacional, percibiendo e interpretando, leyendo la presentación del otro, la cual puede ser asumida como estímulo-mensaje, presentación y representación, operando simultáneamente en la configuración de un estar allí, queriendo saber qué pasa, provocando una respuesta física o mental a las tensiones que la acción ha introducido en la rutina.

Esto nos lleva a pensar en los modos como accionamos en lo cotidiano frente a un mundo que deviene más allá de conjeturas mentales o de dispositivos de aclaración. La vida es inmediata, es presente, y en ella operan concepciones arraigadas, pero filtradas por el asombro de vivir que sucede en el sujeto al instante mismo de confrontar el hecho de estar vivo y estar en la permanente incertidumbre de no saber cómo sucederán los instantes por venir. Ante esa inmediatez, que pone al sujeto en tensión entre la ignorancia y la espontaneidad, la incertidumbre y la certeza, se responde con animalidad, con ingenio y con los condicionamientos dados por el tiempo histórico.

Dentro de las prácticas cotidianas, la fotografía se ha constituido como elemento central, no sólo el hecho de tomar y tener fotos, sino porque configura unas prácticas que afectan los comportamientos, pensamientos y sentimientos: “¿cómo aparezco en la foto?”, “¿en qué situaciones debo tomar fotos?, “¿cómo conservo o pongo a circular estas imágenes? Así, la idea de una fotografía como registro especial, de vestigio y memoria, pierde ese hálito de exclusividad, para convertirse en el registro de todo. Pareciera que nada podría dejarse sin atrapar, que la vida no alcanza para dar constancia de la vida y fuera necesario ir deteniendo su flujo, para pasarlo por el registro de la lente como constancia de su existencia en una imagen, que es tan solo un referente fragmentado de lo inconmensurable, o si acaso abarcable sólo en la experiencia inefable de haber estado allí. La fotografía por tanto contiene una importante dualidad: la de ser a la vez documento y ficción, en tanto da cuenta de lo sucedido, pero de un modo subjetivado por el filtro de consciencia de la persona que opera el dispositivo fotográfico, compone la imagen y crea el relato fotográfico.

Ahora bien, a partir de esta breve problematización de elementos, interesa abordar las relaciones entre fotografía y performance, entre las que se posibilita observar una pluralidad de discursos y procedimientos, que pasan entre otras, por: la labor misma de concebir y realizar una foto, la posibilidad de intervención física afectando el objeto y composición fotográfica, el uso e intervención de fotografías ya existentes, los actos de señalamiento y eventualización de condiciones sociales, históricas, o políticas, etc, las estrategias de arqueología, el uso de archivo, la apropiación y re significación de imágenes.

Al respecto, la fotoperformance como instancia específica y autónoma en el medio artístico, se convierte en técnica, proceso y pieza artística, que - en perspectiva multi e interdisciplinarias- llegan a resultados transdisciplinarios, es decir, dialoga con otros saberes, posibilidades y lenguajes que enfatizan simultáneamente en la acción y en lo fotográfico; su objetivo se aleja de un abordaje disciplinar del ámbito de la fotografía, para ampliar los procedimientos de la construcción de la imagen dando cuenta de la acción y el movimiento. Esto implica planear el acto para ser registrado en un instante de composición que contenga los elementos que transmiten la idea concebida, teniendo en cuenta su organización, la situación del contexto en el espacio-tiempo, así como la activación de la performance.

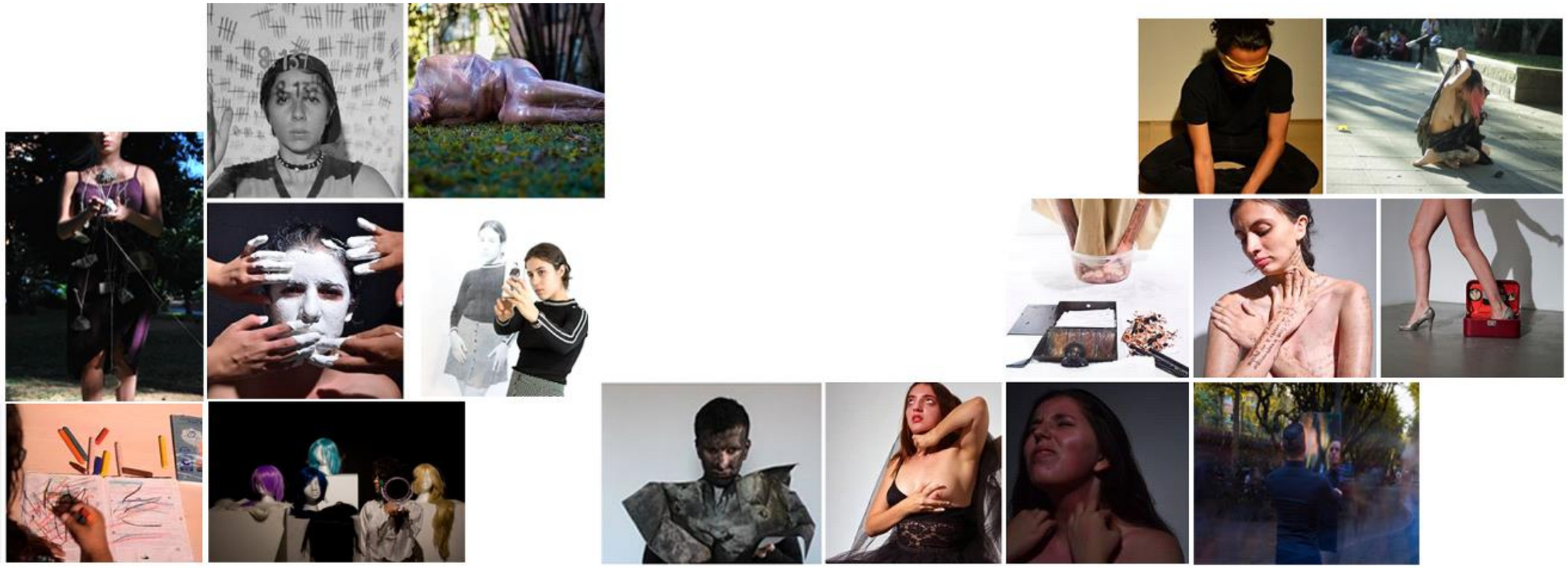
En esta perspectiva, entender la hibridación fotoperformance, es pensar que su realización está condicionada por mutaciones que ofrecen unas condiciones en la acción, pero el resultado fotográfico obedece a otras; así, algo que sucede en tres dimensiones, queda capturado en dos, algo que es efímero, queda a-temporalizado en una superficie. La performance se acciona para la cámara, en ausencia de público, contrariando el paradigma del hecho performático de conexión e intercambio energético con el espectador en vivo en tiempo real, para experimentar con la fuerza de la ausencia del otro en presente, para pasar a una presencia mediatizada en un futuro. Una presencia no presenciada que después, como representación, dará cuenta de un acto consignado en un objeto detenido.

CAROLINA OCHOA / YURY FORERO. 2018. *

*Texto curatorial de la exposición “ATANOR”, expuesta en el 7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen 2019.

ARTISTAS PARTICIPANTES: MARIA ISABEL ALZATE /ISABEL CARDONA /JORGE MARIO GONZALEZ /RADHA LEÓN / JONATHAN FERNEY / STIVEN MADRID /LAURA VANESSA OSPINA / SARA PEREZ /DIANA CAROLINA GARCÍA /ANDREA OSPINA /VALENTINA TEJADA / CARMEN LEHMANN/ ANDREA GALLEGO / OLGA CECILIA TORRES.

CURADURIA: YURY FORERO.



Imágenes que hicieron parte de la exposición “ATANOR” en el Coliseo Teatro Peralta de Bucaramanga durante los meses de Septiembre a Octubre de 2019.

REACTIVACIONES: NOTAS SOBRE EL PASADO RECIENTE DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL PERFORMANCE EN SANTANDER.

Por Martín Alonso Camargo

En el prefacio a la obra *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*, firmado por Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh (2006), se encuentra una esclarecedora introducción con la que los autores esperan que el lector haga suya una forma de escritura de la historia del arte en la que se conserva el orden sucesivo de entradas dispuestas cronológicamente, aunque sin caer en la unilateralidad historicista de una sola narración canónica (Foster et al. 2006, p. 12). Con este modelo, se proponen cuestionar el movimiento de la historia como la secuencia homogeneizante de un momento tras otro, con idéntico valor para el futuro, para, en su lugar, articular micro-relatos críticos que puedan leerse desde narrativas nacionales, transnacionales o temáticas, o como subtextos articulados desde cuatro enfoques críticos: el psicoanálisis, la historia social del arte, el formalismo-estructuralista, y el postestructuralismo. Esta forma de escritura no lineal permite que se entrecrucen las diversas voces de los autores –y de aquellos otros que les han servido como fuentes de consulta– cuando abordan la producción de una obra innovadora, la publicación de un texto que ha suscitado una ruptura conceptual, la inauguración de una exposición que logró incorporar el "espíritu de una época" o cualquier otro acontecimiento que pueda considerarse como el indicio de un "precipitado evocativo" (Foster, et. al. 2006, p. 13).

Esta forma crítica de entender la historia –en la que el tiempo ya transcurrido se reconoce a sí mismo en una materialidad elocuente, en la que han quedado inscritas sus huellas evanescentes– es la que le ha dado el ímpetu a la redacción de estas notas sobre el pasado reciente de la institucionalización del performance en Santander (2001 – 2016)[1]. En gran medida porque el modelo que se ha articulado en *Arte desde 1900*, permite trabajar por entradas "relativamente" independientes –*¿pieza a pieza?*– al ritmo de las contingencias que determinan el acceso a la información requerida para alcanzar cierto grado de comprensión histórica. Pues, hay que reconocer que ante la ausencia de una historia mínima del performance en Santander, lo que se ha intentado pergeñar con estas líneas es proyectar un pre-texto que haga suyos, por medio de concisos "titulares", aquellos acontecimientos seleccionados como los primeros segmentos de un trabajo en construcción.

Para ilustrar esta estructura textual a partir de un sencillo ejemplo, se recurrirá al titular de la entrada correspondiente al año de 1906, el cual reza así: "Paul Cézanne muere en Aix-en-Provence, en el sur de Francia: después de las retrospectivas de Vincent van Gogh y Georges Seurat el año anterior, la muerte de Cézanne muestra el post-impresionismo como pasado histórico, y el fauvismo como su heredero". Tras este extenso sintagma, que sirve a su vez como descriptor del contenido del artículo, el autor, Yve-Alain Bois, emplea el psicoanálisis y la historia social del arte como metodologías de interpretación con las que busca mostrar por qué el vigoroso eclecticismo de Henry Matisse le sirvió no solo para encubrir la recelosa deuda histórica que su obra mantuvo con los "cuatro evangelistas del post-impresionismo", sino para llevar a cabo el acto parricida inaugural del arte de vanguardia.

[1] Aunque la distinción conceptual entre arte acción y performance será soslayada en este texto, se esbozará una línea semántica de indagación que, tal vez, permita situar más adelante reglas de uso estrictas. A este respecto, puede decirse que bajo la etiqueta de arte-acción estarían todas aquellas propuestas en las que el artista imita a la vida cotidiana, en un intento de desdibujar el marco institucional que hace que algo sea considerado arte, y que en su ambición anti-arte apelaría a cierta tradición minimalista zen en la que "una cosa solo es lo que es". El mejor ejemplo que puede ilustrar esta definición mínima sería *Brushing my teeth* de Allan Kaprow –que, más que una acción ejecutada por el artista, fue empleada por este como un experimento mental para ilustrar su ensayo *Art which can't be art* (1986). En cambio, bajo la etiqueta de "performance" podrían clasificarse todas aquellas exploraciones en las que la corporalidad se inscribe de forma consciente en un marco institucional –que podría considerarse como un campo expandido de la "teatralidad"– sin que el resultado llegue a solaparse totalmente con las convenciones de la dramaturgia –valdría la pena señalar que esta precisión tan solo es operativa, pues no hay más que consultar un poco en los libros de historia del arte para encontrar contra-ejemplos que permitan suspender la validez de esta definición. De tal modo que, la performance –a diferencia del sentido centrífugo del arte-acción, que en su radicalidad intenta disolver el arte en la vida cotidiana– no solo sería conceptual e históricamente consciente de su vínculo con el proceso experimental de expandir los límites del arte, sino que, dada su artificiosidad, no tendría que plantearse el problema de la indiscernibilidad de sus resultados respecto a lo que no es arte.

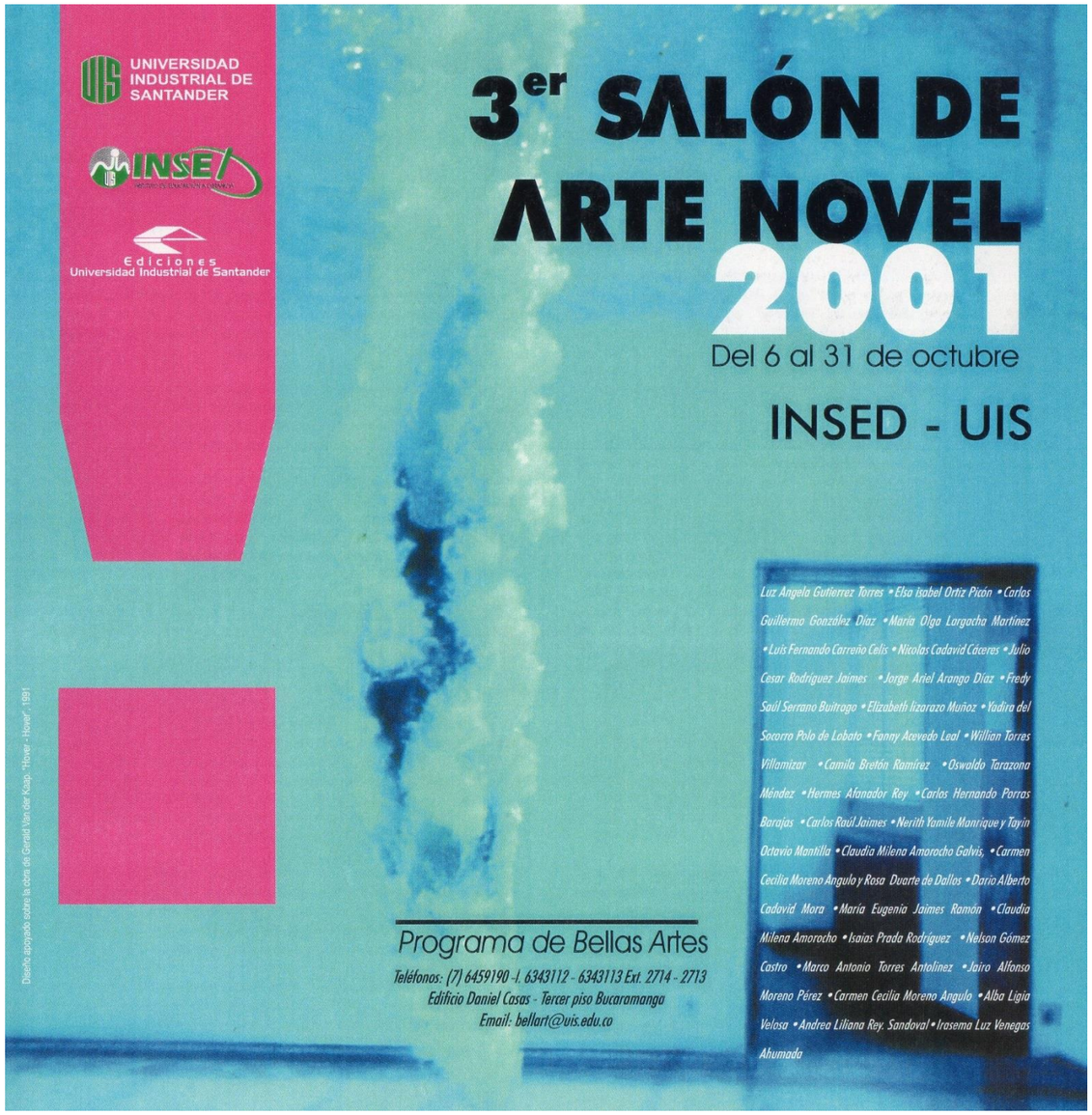


Imagen 01. Portada del catálogo del *3er Salón de Arte Novel* de la UIS / Bucaramanga - 2001

Según Bois, a pesar de la admiración que Matisse sentía hacia Paul Cézanne y su actitud iconoclasta –"¡Cuidado con el maestro influyente!"–, su persistente paranoia frente a las marcas inconscientes de las influencias del pasado siempre lo llevó a huir no solo de la alargada sombra de este patriarca del arte moderno, sino de los otros tres grandes nombres que para tal fecha ya se habían consagrado como los héroes de la vanguardia parisina: Vincent van Gogh, Georges Seurat y Paul Gauguin. Precisamente, fue este miedo a las interferencias el que lo llevó a protagonizar una peculiar versión del complejo de Edipo, cuyo intento de resolución quedó condensado en la obra *Le Bonheur de vivre* (1906): un óleo sobre lienzo en el que, a pesar de la remisión iconográfica a una extensa lista de pintores "invitados a este banquete ecuménico", y siguiendo a prudente distancia los pasos de los "cuatro evangelistas del post-impresionismo", dejaría constancia del derrocamiento de todos y cada uno de los dogmas académicos de la Escuela de Bellas Artes de París. (Bois, 2006, p. 76).

Fue a partir de esta forma de entender la escritura –o, al menos, tal y como ha sido sintetizada en el párrafo anterior– que se tomó la decisión de seleccionar cuatro entradas, distribuidas cronológicamente, que permitieran, a largo plazo, abrir ejes temáticos susceptibles de extenderse en sub-textos de profundización sobre la institucionalización del performance en Santander. Para tan solo dar un ejemplo, la primera entrada, titulada "2001: Se presentan las primeras performances en el *3er Salón de Arte Novel* de la Universidad Industrial de Santander", busca no solo hablar de este salón universitario –en el que año tras año se han venido presentando algunos de los mejores trabajos de clase de los estudiantes durante el año lectivo– sino de cómo tuvo que recurrirse a una hipótesis interpretativa –la del currículo oculto– para encontrar las condiciones de realidad que llevaron a que algunas performances se presentaran en dicho salón, sin que existiera en el plan de estudios vigente algún eje temático o actividad práctica relacionada directamente con ellas.

Sobre la delimitación temporal en términos de un "pasado reciente", basta decir que su justificación radica no solo en que estos procesos han comenzado a darse desde la década del 2000, sino en que el archivo con el cual se ha venido trabajando no tiene ningún documento pertinente sobre el tema que esté fechado antes del 2001. Esto implica reconocer que, con la redacción de estas "notas", más que agotar un tema de investigación, lo que se espera de su carácter fragmentario es que los lectores vean la oportunidad de colaborar en la construcción de una versión más extensa de la historia del arte santandereano. Pues, dadas las limitaciones propias de toda investigación, se reconoce el inevitable sesgo de que en esta relación "no estén todos los que son"; aunque sí se haya tratado de que los que están, por lo menos tengan el mérito de suscitar un debate serio sobre los procesos de institucionalización del arte-acción en el contexto santandereano.

Para cerrar esta introducción, amerita explicar por qué se ha decidido usar la palabra "reactivaciones" como parte del título. Partiendo de la distancia insuperable que hay entre un acto performativo, su documentación en representaciones dispersas y el deseo histórico-teórico de conservar su sentido y referencia mediante la interacción de las imágenes y los textos, se ha considerado menos ambicioso pensar en este acercamiento como una invitación a que el lector "vuelva a ejecutar en su mente" algunos momentos de la historia del arte santandereano. Momentos en los que el cuerpo se ha empleado como el medio y soporte de la expresión artística contemporánea, y cuyas dimensiones antropológicas, culturales, económicas, étnicas, filosóficas, históricas, ideológicas, jurídicas, lingüísticas, políticas, sicológicas, sociológicas, raciales o territoriales, entre otras tantas, aún están por ser exploradas mediante la escritura del arte.

- 2001: SE PRESENTAN LAS PRIMERAS PERFORMANCES EN EL 3er SALÓN DE ARTE NOVEL DE LA UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

El concepto de currículo oculto, al menos tal y como ha sido esbozado por Henry A. Giroux (2004) en su obra *Teoría y resistencia en educación. Una pedagogía para la oposición*, hace referencia a "todas aquellas normas, creencias, valores no declarados, implantados y transmitidos a los alumnos por medio de reglas subyacentes que estructuran las rutinas y las relaciones sociales en la escuela y en la vida en las aulas" (Giroux, 2004: 72). Todo un conjunto de aspectos que, en el caso de esta entrada, sirve para esbozar una sencilla hipótesis interpretativa, según la cual, si en retrospectiva no se presuponen prácticas pedagógicas "ocultas" al interior de los aulas de clase de la Escuela de Bellas Artes (1999-2017) de la Universidad Industrial de Santander (UIS), entonces no podría entenderse cómo hicieron su aparición las primeras propuestas de performance durante el *3er Salón de Arte Novel* (06 - 31 de octubre de 2001). Para justificar esta hipótesis, se debe pensar en que si se hubiera implementado "al pie de la letra" el plan de estudios vigente en la institución, sin que los profesores y estudiantes en sus prácticas formativas se hubieran desviado un poco de los lineamientos establecidos en el currículo oficial, entonces no habría cómo explicar la aparición de tales propuestas en el Taller de Pintura del Cuerpo (TPC) –una de las asignaturas programadas en el cuarto semestre de una carrera que, en ese momento, tan solo llevaba dos años y medio de haber sido aprobada como programa profesional.

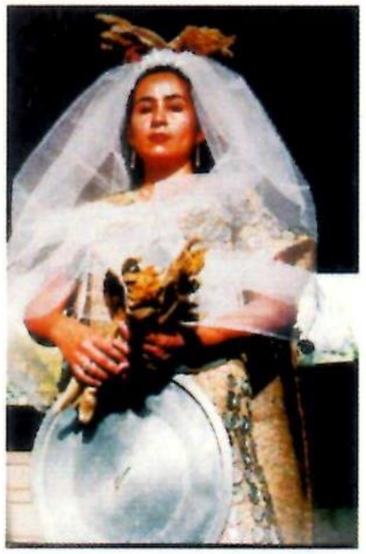
Sin embargo, al conjeturar la coexistencia de estos dos currículos, uno explícito y otro oculto, en una tensión que, impulsada por algunos profesores de orientación más experimental, hizo posible explorar cierta deriva respecto a una enseñanza artística orientada al manejo experto de determinadas técnicas –tales como el dibujo, la pintura o la escultura– y a la apropiación de unos cuantos temas consagrados por la historia canónica del arte –como son el paisaje y la anatomía humana–; se puede entender de qué manera el arte-acción irrumpió en el ya mencionado TPC. A este respecto, cabe citar en extenso la reseña que hiciera Germán Toloza, artista y coordinador del programa de Bellas Artes, para el catálogo retrospectivo de los Salones de Arte Novel, y que fue publicada durante el Sexto Salón (2004):

> Valga la pena resaltar que en el tercer Salón (2001), apareció por primera vez una propuesta de performancia interactiva con el público, en la cual los estudiantes se servían sobre una mesa, a la manera de unas lechonas, adornados y sazonados con frutas y leche condensada que el público al final de la acción podía consumir. Esto reveló que de alguna manera residía al interior de los estudiantes inquietudes por indagar procesos espacio-temporales, actitud que llevaría a otras exploraciones puntuales en los Salones siguientes (Toloza, 2004, p. 27).

La performance a la que Toloza se refiere de manera poco afortunada como una "lechona humana", se titula *Los hombres son comestibles*, y fue diseñada por los estudiantes Neryth Yamile Manrique, Tayín Mantilla y Carlos Raúl Jaimes como un ejercicio de clase para el TPC. En términos de la experiencia pedagógica reconstruida por Manrique (2018), la idea a explorar en la performance se remite al momento en que el profesor encargado de dictar tal asignatura, Emel Meneses, los invitó a que trabajaran el problema de la carnalidad a partir de uno de los capítulos del libro *El conocimiento del hombre. Expedición por la antropología* de Eike Winkler y Josef Schweikhard. Concretamente, les propuso a los estudiantes que estudiaran detenidamente el artículo titulado "Los hombres son comestibles" –el cual hacía parte del listado de textos sugeridos para el semestre– y que realizaran una exposición ante sus compañeros de las conclusiones que sacaran en conjunto durante el proceso de lectura.

"Los hombres son comestibles"
Nerith Yamile Manrique / Tayin O. Mantilla / Carlos Raul Jaimes
Acción Plástica Corporal

Imagen 02. Registro de la performance *Los hombres son comestibles* / Bucaramanga – 2001



Claudia Amorocho/ Carmen Moreno / Rosa de Dallos
Acción Plástica Corporal

Imagen 03. Registro de la performance *Sin Titulo* / Bucaramanga – 2001

A pesar de las instrucciones mínimas dadas por Meneses, la propuesta de comprensión hecha por el grupo de Manrique consistió no solo en presentar lingüísticamente sus conclusiones, sino en construir y ejecutar una acción plástica sobre las prácticas rituales en las que la carne humana es consumida por otros miembros de la misma especie. Algo que, en términos de reflexión conceptual, les exigió llevar a cabo una indagación plástica sobre las implicaciones simbólicas que esto podría tener en el intento de traducir las prácticas antropológicas que hacen suyo el canibalismo al contexto de aquellas que rechazan su legitimidad cultural.

El resultado de este proceso se materializó en una acción-plástica en la que dos de los miembros del grupo de trabajo, Manrique y Mantilla, hicieron de sus cuerpos desnudos los soportes sobre los cuales distribuir trozos de alimentos bañados en leche condensada, tal como ya lo señalara Toloza en su texto; mientras que el otro integrante, Jaimes, se encargaba de invitar a sus compañeros de clase a que participaran de la acción. Con una acogida ambivalente, algunos no encontraron reparos en consumir trozos de fruta, mientras que otros manifestaron con sus gestos y actitudes la repulsión que les producía este tipo de interacción con un cuerpo ajeno. A este respecto, y arriesgando una lectura mínima, se puede decir que el éxito de esta exploración metonímica sobre el canibalismo radicó en que no tiene que darse literalmente la ingesta de carne humana para desencadenar el rechazo cultural de vincular el sentido del gusto con el del tacto a través de la mediación del contacto de los alimentos con la piel. Algo que, en términos psicoanalíticos, podría interpretarse como un acto de represión psíquica ante una exploración artística en la que se despliega la posibilidad de que los participantes experimenten de forma perversa una regresión al estado sádico-oral, entendido como aquel en el que el niño toma conciencia de que su conservación en la existencia depende de destruir el objeto nutrimental mediante su ingesta, y que, en el adulto, puede suscitar cierto malestar al poner en cuestión su orden simbólico cuando lo invita a enfrentarse a la ingesta erótica de algo que ha estado en contacto con la carne humana.

Antes de cerrar esta entrada, queda por señalar que cuando se revisa el plegable del salón en busca de otros ejemplos, se encuentran los registros fotográficos de otras dos acciones plásticas orientadas a indagar la realización existencial de la feminidad a través de las prácticas normativas de la indumentaria del matrimonio: *Vestido de novia* de María Eugenia Jaimes y *Sin título* de Claudia Amorocho, Carmen Moreno y Rosa de Dallos. En estas dos acciones, que dejaron como testigos materiales sendos trajes de novias en la sala de exposiciones, y que exigen una interpretación de su presencia no solo en términos de objetos dispuestos para la contemplación estética, sino como dispositivos para ser activados mediante acciones cargadas simbólicamente; se confirman con mayor intensidad las trazas de un currículo oculto en los procesos formativos de la Escuela de Bellas Artes de la UIS. Uno cuyos indicios dispersos se encuentran esperando allí –en los documentos menos pensados– a ser recolectados por los futuros historiadores del arte santandereano como evidencias de que fue en los salones de clase que se comenzó a pensarse gran parte de la actualidad del performance y el arte-acción en Santander.

- 2003: ADOLFO CIFUENTES LLEVA A CABO SU PERFORMANCE-INSTALACIÓN "MATRIMONIO Y MORTAJA", Y AL SIGUIENTE AÑO RECIBE UNA MENCIÓN DE HONOR EN EL 39 SALÓN NACIONAL DE ARTISTAS

"Matrimonio y mortaja del cielo bajan". Así reza un conocido refrán que, en su sentido más profundo, irrumpe en la conciencia del individuo para recordarle que, a pesar de toda su voluntad, nunca puede escapar a los planes del destino; y que, en su forma abreviada, le sirvió a Adolfo Cifuentes para titular su performance de 2003. Con este trabajo, el arte-acción santandereano tendría su espaldarazo institucional como forma de producción expandida hacia el ámbito de la instalación, al haber recibido, junto a la obra pictórica *Trans-continental* de Germán Toloza, el primer premio otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia en el *10 Salón Regional de Artistas de la Zona Nororiental* (2003); y cuya contundencia se confirmaría unos meses después al serle entregada una de las tres menciones honoríficas en el *39 Salón Nacional de Artistas* (2004):

> El jurado, anónimamente, otorga menciones honoríficas a las obras procedentes de la convocatoria de Salones Regionales de tres artistas destacados por su experimentación y formalización visual: (…). A "Matrimonio y mortaja", de Adolfo Cifuentes, por su instalación monocromática, la cual representa una domesticidad marcada por un asunto de género que activa –a través de un performance de variados registros– una provocación interactiva con el público (Zamudio, Pedrosa y Ospina, 2004, p. 128-129).

Con esta mención, Víctor Zamudio Taylor, Adriano Pedrosa y Nadín Ospina (2004) no solo escribirían unas líneas más dentro de la historia del Salón Regional de la Zona Oriente –el cual ha sido desde 1976 el proyecto expositivo más importante para el mundo del arte de los departamentos de Santander y Norte de Santander– sino que plantearían la necesidad de una reflexión más extensa sobre la determinación que esta obra abre para el ámbito santandereano desde la evanescencia de la performance y la durabilidad relativa de la instalación como escultura expandida. Un juego dialéctico entre la performance y la instalación en el ámbito de su constitución ontológica, que le agrega una capa adicional de interpretación a la lectura intencional que el artista propusiera para su obra en el catálogo del *39 Salón Nacional de Artistas* (2004):

> En mi caso particular, este trabajo tuvo su semilla en el candor violento de dos imágenes: la primera es la de un grupo numeroso de mujeres que, dada la crisis económica del país, devengan su *modus vivendi* de esta actividad [de realizar tejidos en *crochet*]. Un sector del centro de la ciudad [de Bucaramanga] se llenó de pequeños locales comerciales que venden los insumos necesarios, y a su alrededor se ha congregado una comunidad de mano de obra informal femenina que, al aire libre y de manera comunitaria, se dedican al tejido por encargo. El espectro social es amplio: niñas y ancianas; indígenas desplazadas del Norte de Santander, amas de casa, etc., se congregan allí y pasan sus días y semanas alrededor de esta actividad. Intercambian conocimientos sobre puntadas e hilos, se prestan insumos y conforman, *grosso* modo, una economía de supervivencia alrededor de uno de los oficios más ancestrales de la especie: el tejido. La segunda es la de un recluso (…) que, en la cárcel modelo de Bucaramanga, ante la ausencia de parientes o familiares que lo auxiliasen, devenga su escaso dinero efectivo de la hechura y venta de artículos que él mismo teje. La imagen me pareció curiosa: en uno de los peores patios, en medio de un mundo no sólo totalmente masculino, sino además totalmente machista, este hombre solitario teje y teje de manera silenciosa durante toda la semana, esperando que el sábado las mujeres, que vienen a visitar a los hombres del patio, compren algunas de sus boinas o blusas… un hombre que teje para las mujeres de sus compañeros de patio (Cifuentes: 2004, p. 193).

A partir de este contenido manifiesto, con el que Cifuentes quiso dar cuenta de la génesis de la obra a partir de la irrupción del "candor violento de las imágenes", surgen una serie de dudas que llevan a que adquiera relevancia metodológica la distinción psicoanalítica entre contenido manifiesto y contenido latente en relación a las posibles interpretaciones que puedan proponerse de las imágenes fotográficas que se conservan como documentación de la obra. En primer lugar, Cifuentes hace del acto de tejer el centro de su indagación plástica, y con esto se remite a la experiencia de haber visto a las mujeres tejedoras del centro de Bucaramanga y a un recluso que "teje para las mujeres de sus compañeros" como los dos momentos experienciales de su trabajo. Pero, el problema que surge con este contenido manifiesto es que en su contingencia no logra darle un sentido total a la realidad de que su performance haya consistido en recubrir paulatinamente tanto un conjunto de objetos domésticos –un crucifijo, un teléfono, una mesa y una lámpara, por mencionar solo algunos de estos– como el cuerpo del artista con tejidos elaborados en lana de color naranja. Así como tampoco permite esclarecer la estructura de emblema que tiene la obra, en el sentido de que el título debería funcionar como una leyenda explicativa del sentido alegórico y en constante desplazamiento de su performance.

Es por esto –por la ausencia de un código maestro que permita descifrar los diversos significantes entrelazados por Cifuentes en su obra– que comienza a ganar terreno el deseo de emplear asociaciones libres para tejer una red con la que intentar atrapar su elusivo significado. El indicio más prometedor que puede seguirse es aquel que han dejado los jurados en el acta de premiación, y que se remite a la cuestión de la domesticidad como un asunto vinculado al género. Hay que aclarar que, a pesar de que pueda considerarse una sobre-interpretación el atribuirle a Cifuentes una intención *queer* en su obra, lo que está más que claro es su intención de apropiarse de una labor tradicionalmente femenina.

)

Imagen 04. *"Matrimonio y Mortaja"* por Adolfo Cifuentes (2003-2004)

Pues, como lo ha señalado el artista, tras haber tenido la experiencia de encontrar este desplazamiento de "género" en un lugar tan machista como un centro de detención carcelaria –el haber encontrado un recluso que realiza el trabajo de una mujer– no dudó en dar un paso más: "travestir" el acto de "tejer". Así, al "masculinizarlo" en un contexto artístico –pues, como buen modernista, logró eliminar el carácter funcional del acto de tejer (femenino) para convertirlo en un residuo dispuesto a la contemplación estética (masculina)– terminó por desplazar hasta su opuesto estructural el valor de género de una actividad que, aun en el arte experimental, sigue considerándose como un quehacer de mujeres– llama la atención que Cifuentes haya sentido la necesidad de reconocer esta determinación al señalar que: "en el contexto colombiano, y sobre todo en el contexto de los Salones Nacionales, la acción de tejer ya tiene un nombre propio en el trabajo de María Angélica Medina" (Cifuentes, 2004, p. 193).

Hilando más fino, es como si en la psique de Cifuentes el acto de tejer, representado en el nombre de María Angélica Medina, todavía se encontrara bajo el régimen de un arquetipo femenino que, por vía literaria, podría remitirse a la imagen greco-romana de Aracne[2]. Esta imagen adquiere relevancia interpretativa cuando se considera la performance como un acto voluntario de travestismo *teriantrópico* –el de un hombre que adopta la forma de un animal femenino–; cuyo destino se revela –al igual que en el matrimonio y en la mortaja– en una gran madeja que se va desenrollando sobre el cuerpo del artista hasta fagocitarlo por completo. Probablemente, en esto se refleje el deseo de verse a sí mismo bajo la imagen arquetípica de una viuda negra: una especie de araña en la que las hembras, una vez terminada la cópula, terminan por devorar a los machos. O tal vez, sólo se trate de un intento consciente por cuestionar la distinción del trabajo distribuido en roles a partir del ya mencionado travestismo. Sin embargo, y como se ha señalado con anterioridad, a pesar de lo explicativas que puedan ser estas asociaciones libres, la verificación interpretativa de su justeza queda a cargo de la interpretación reflexiva del mismo Cifuentes –dada la ausencia de otras fuentes críticas para continuar con la redacción de esta entrada.

- 2013: SE REALIZA EL I FESTIVAL INTERNACIONAL DE PEFORMANCE: ACCIONES AL MARGEN

Cuando se adopta una mirada retrospectiva y se escribe en términos de una reconstrucción racional que intenta articular en un arco narrativo coherente la insularidad de los hechos relacionados a continuación, se hace evidente que, a pesar de que en el año 2007 la plataforma de proyectos independientes Galería LaMutante (2006 - 2017) haya llevado a cabo la primera edición de *La Compañía presenta: Festival de Performance - Mi primera vez* (08 de marzo de 2007), su iniciativa palidece cuando se la compara con lo que ha venido ocurriendo desde 2013 con *Acciones al Margen*. Aunque no puede desconocerse que LaMutante, dado su empeño por alinear a Bucaramanga con las indagaciones artísticas herederas de la crítica institucional y la autogestión cultural, le permitió al mundo del arte santandereano considerar seriamente la posibilidad de alcanzar su madurez institucional respecto a las exploraciones artísticas que hacen del cuerpo humano su horizonte de indagación; tampoco puede soslayarse que fue con *Acciones al Margen* que las exploraciones sobre la *performatividad* en Santander contaron con un marco institucional estable para que se dieran un tiempo y un lugar como su cita obligada en Santander.

Para el 2008, LaMutante daba por finalizado su intento de dinamizar la producción de arte-acción con la segunda edición de su festival, titulada *Más allá del espectáculo. Homenaje a María Teresa Hincapié* (del 15 al 19 de septiembre), para la que convocó a artistas de Bucaramanga, Bogotá, Cali y Medellín. Tras esto, se dio un receso de aproximadamente cinco años para que se organizara el *I Festival Internacional de Performance: Acciones al Margen;* el cual contaría con un mayor grado de madurez, evidente para cualquiera que compare el alcance nacional de *Más allá del espectáculo* con el carácter internacional de la primera edición de *Acciones al Margen* (del 15 al 25 de junio de 2013), en el que participaron artistas de Brasil, Italia y México.

[2] Como lo ha señalado Edith Hamilton (2008) en su *obra Mitología. Todos los relatos griegos, latinos y nórdicos*, el trágico destino de este personaje se debió a la *hybris* de un talento tal que la llevó a considerar su trabajo como superior al de la diosa Minerva. Ofendida por su osadía, la diosa retó a Aracne para que demostrara su superioridad en una competencia con hebras coloreadas e hilos de plata y oro; con resultados tan abrumadores para Minerva que no logró soportar la belleza de la evidencia. Furiosa, la diosa explotó en un acto de agresión contra su rival, ante el cual, la campesina desconsolada tomó la decisión de suicidarse. La diosa, medio arrepentida, trató de resarcirla con la resurrección de su cuerpo, para lo cual empleó un líquido mágico que, simultáneamente, la terminó convirtiendo en la primera araña de la historia (Hamilton, 2008, pp. 370-371).

Imagen 05 Volante del *I Festival Internacional de Performance: Acciones al Margen* (2013)

Esta diferencia es muy elocuente, y muestra de qué modo para Neryth Yamile Manrique siempre fue una prioridad que *Acciones al Margen* apuntara a constituirse como una red de carácter *glocal.* Algo que ha cobrado notoriedad en ediciones posteriores, en las que ha convocado a artistas de Alemania, Argentina, Canadá, Cuba, Ecuador, España, Estados Unidos, Francia y Portugal. *Performers* en su estado más puro, o marcados por la hibridación, que han participado en el festival ya sea con acciones ejecutadas presencialmente durante alguna de sus ediciones o por medio de la proyección de selecciones curatoriales orientadas a los registros en video –por ejemplo, en la edición del 2017, se llevó a cabo la presentación de la investigación curatorial *Entrañas* (2017) de Lisa Crossman (Estados Unidos), con obras de Ruth Vigueras (México), Cecilia Stelini (Brasil), Óscar Gavilán (Chile), Nicolás Spinosa (Argentina-España), César Forero (Colombia) y Yamile Manrique (Colombia).

También puede señalarse que, en el intento de enlazar esta relación de hechos con las dinámicas del arte colombiano, existe cierto paralelismo entre la historia de *Acciones al Margen* y el *Festival de Performance de Cali* (1997-2012); ya que este último, tras haber sido organizado conjuntamente por los artistas Juan Mejía y Wilson Díaz, en su segunda versión quedó en manos de Díaz y Helena Producciones, tras el retiro de Mejía. En el caso de *Acciones al Margen*, fue Manrique –quien estuvo vinculada a la LaMutante entre el 2006 y el 2008– la persona-enlace institucional entre lo que tuvo su inicio en el 2007 y que, bajo otro nombre y concepto, se ha venido desarrollando desde el 2013. Es decir, fue ella quien, en su tercer intento –si se consideran los de LaMutante como sus antecedentes– la que logró tanto consolidar un encuentro especializado para el arte-acción como proyectar internacionalmente las exploraciones performativas santandereanas en diversidad de escenarios. A este respecto, pueden darse dos ejemplos: gracias a las redes de trabajo establecidas con la mediación de *Acciones al Margen*, Manrique ha participado en el proyecto *Entrails (10th Contemporary Art Exhibition* / Toronto / Canadá - 2017) y en *Perpendicular: Faz Curadoria: Encontro de Mulheres Performers* (Belo Horizonte / Brasil - 2016); y Milton Afanador en *Atos em Ações 1 e 2: Festival Internacional de Performance e Intervenção* (Campinas, Limeira y São Paulo / Brasil – 2013 y 2015) y en *E.P.I. 4: Cuarto Encuentro Independiente de Performance Internacional* (Mulchén / Chile – 2013).

Además, si se hace el recuento de la cantidad de procesos formativos que se han llevado a cabo para el aprendizaje de los artistas (y para los que no lo son tanto); si se considera que el festival se ha constituido como punto nodal en una red de movilidad sobre la que se han ido posicionando los valores relativos de cada uno de los actores del arte-acción santandereano; y si se relacionan las charlas y conferencias que, en términos de producción teórica, hoy hacen posible esta publicación, entonces no cabe ninguna duda de que, gracias a la tenacidad de Manrique, puede decirse sin ninguna osadía que: "la tercera es la vencida".

Imagen 06. Volante del taller *"El cuerpo en acción*" de Milton Afanador - *IV Festival Internacional de Performance: Acciones al Margen* (2016)

- 2016: FREDY PEÑA DISEÑA LA PERFORMANCE "INVENTARIO DE ALIMENTOS QUE CONSUMÍ ENTRE EL OTOÑO DE 2015 Y LA PRIMAVERA DE 2016", Y DELEGA SU EJECUCIÓN AL GRUPO ANALÍTICA

En su texto *Tentativa de inventario de los alimentos líquidos y sólidos que engullí en el transcurso del año mil novecientos setenta y cuatro*, el escritor francés Georges Perec (2008) llevó a cabo la acción condensada en el título mientras llenaba página tras página de platos y platillos que, para los oídos santandereanos, acostumbrados a palabras como "mute", "pepitoria", "hormigas culonas" o "cabrito", entre otras tantas delicias de la cocina tradicional de la región, solo consiguen resaltar fonéticamente la distancia que hay con gran parte de la comida francesa.

Podría argüirse que, más allá de los fonemas, la cuestión de la distancia sería susceptible de resolverse en el campo de la semántica, una vez se le ofrecieran al paladar de un santandereano los referentes a los que se remiten cada uno de los significantes empleados por Perec en su inventario: *andouilles, cervelas o fromage de tête*, para tan solo dar tres ejemplos. O, también podría pensarse en que la distancia podría resolverse por medio de una traducción impecable –sin rechazar extensas paráfrasis cuando sean necesarias– y un viajecito gastronómico a Francia: la experiencia gustativa que va tras el lugar de origen de tales platillos.

Algo como esto fue lo que, en su momento, pensó Fredy Peña Suescún durante su estancia en Barcelona entre el otoño de 2015 y la primavera de 2016, cuando, tras haber leído el texto, creyó que podía ir tras los pasos de Perec. Sin embargo, el deseo de superar la diferencia que había entre "lo suyo" y "lo otro", tuvo como resultado pragmático el reconocimiento de que su horizonte de experiencia dependía totalmente de la escasa capacidad adquisitiva del peso colombiano en el contexto de intercambio del euro. ¿Cómo podría degustar la mayor cantidad de los alimentos relacionados por Perec en su texto, si su escaso margen de acción estaba subordinado a dinámicas monetarias que excedían su voluntad individual? Ante esto, el reconocimiento de lo infranqueable, Peña terminó por hacer suya la sabiduría de un viejo y conocido refrán: "la necesidad agudiza el ingenio".

Es decir, frente al reconocimiento del carácter blando de los pesos colombianos al convertirlos en euros, le quedaba la estrategia de encontrar una vía artística compensatoria para imaginar que, de alguna manera, los había *saboreado*. Como lo señalara más adelante, aunque no le era posible acceder de forma mimética a la experiencia de Perec, se podía optar por la experiencia de apropiarse de su texto y trabajar con él a partir de alguna de las estrategias propuestas por Nicolas Bourriaud (2009) en su ensayo *Postproducción*, y del giro institucional que Claire Bishop (2012) ha sintetizado bajo la expresión "performance delegada" (Bishop, 2012, p. 4).

Imagen 07. Grupo Analítica, y Peña, Fredy. (2016*). "Inventario de alimentos que consumí entre el otoño de 2015 y la primavera de 2016"*

Pues, a diferencia de lo que le había ocurrido en Europa: ¿qué le impedía ahora, en Colombia, emplear la estrategia de "reprogramar obras existentes", propuesta por Bourriaud, para llevar a cabo la transformación de una experiencia gustativa en una visual, con la que sublimaría el deseo de consumirlos de forma directa a *degustarlos* retóricamente en sus respectivos nombres? ¿No sería más interesante hacer de toda la indagación una performance "comestible", en la que se negaría la convención de que el autor-artista ha de usar su propio cuerpo como medio y material de la obra para, en su lugar, solicitarles a algunos *performers* invitados su ejecución a partir de ciertas instrucciones? Y, si esto último lograba darse, ¿no sería emocionante resolver el problema de encontrar una superficie y unos materiales pictóricos que le permitieran transcribir el inventario de Perec en un material susceptible de ser consumido por aquellos que llevarían a cabo la acción?

Para darle solución al problema de la superficie y los materiales pictóricos que le permitieran transcribir el inventario, optó por el papel de arroz, la tinta vegetal, un pincel de cerdas finas y mucha paciencia; elementos con los cuales se puso en la tarea de apropiarse de algunos apartados del texto –o al menos, de la forma en que aparecen en la traducción realizada por Mercedes Cebrián para la editorial Impedimenta. Y la cuestión de la representación del performance la resolvió cuando le solicitó al Grupo Analítica (Martín Camargo) que invitara a tres artistas dispuestos a vincularse al proyecto. De este modo, y a partir de unas cuantas instrucciones, los *performers* Grecia Quintero, Nancy Ospina, Milton Afanador y Martín Camargo, en el marco del *IV Festival Internacional de Performance: Acciones al Margen* (20 de agosto de 2016), tras haber ingresado al espacio acotado para la representación de la acción, tomaron asiento de la forma más solemne posible alrededor de una mesa circular, y, por turnos, fueron leyendo en voz alta el texto del papel de arroz, pasando de inmediato a humedecerlo e ingerirlo con ayuda de salsa teriyaki. Este *loop* se realizó hasta que el papel, distribuido en platos circulares frente a cada uno de ellos, se consumió en su totalidad, y los artistas, distribuidos en parejas, se fueron retirando de la mesa.

La reflexión sobre todo este proceso arrojó interesantes conclusiones sobre la remezcla y la delegación en la performance. Por una parte, al tratar de mantener la integridad del texto en *castellano*, sin ninguna traducción posterior, Peña transcribió aquellas palabras que Cebrián conservó en francés y que, en su opinión, podrían suscitar en el lector la ilusión pre-foucaultiana de que los nombres, en algún sentido representativo, permiten acceder a la experiencia simbólica de los sabores de la comida francesa. Por este motivo, sobre el papel de arroz podían encontrarse expresiones como *foie gras, brie, clafoutis o beaujolais.* Significantes que siguen remitiendo a los objetos del deseo de un artista latinoamericano marcado por la frustración de no haber podido apropiarse de los signos de clase aún vigentes en el imaginario colombiano cuando se habla de la elegancia francesa.

Por otra parte, y a pesar del ensayo realizado previamente con los artistas, durante la lectura definitiva en el marco del festival, se hicieron evidentes las distancias fonéticas al pronunciar expresiones como "dos salchichas de *Guéméné*, una salchicha *cervelas*, cuatro lonchas de *chopped*, una de *figatelli*," o "trece *beaujolais*, cuatro *beaujolais* jóvenes, tres *brouilly*, siete *chiroubles,* cuatro *chenas*, dos *fleurie*, un *juliénas*, tres *saint-amour*". Así como también se escucharon oraciones que no hacían parte del texto de Perec, y que en su forma remitían a un nivel metalingüístico: "la cabeza de jabalí fue imposible de conseguir" y "las endivias no las pude comer en ensalada por su amargura"; o como: "cinco cocas de *recapte*", "un roscón de Reyes", "veinte *Xibecas*" y "quince *Voll-Damm*". Inclusiones y anotaciones hechas por Peña, las cuales revelan cosas como la imposibilidad de la imitación en el arte –pues, a pesar de que haya apelado a la más estricta teoría de la apropiación mediada por la escritura no-creativa, siempre se terminaron colando trazas de creatividad individual–, como el fracaso de la experiencia estética intersubjetiva cuando se trata de establecer lugares comunes respecto al sentido del gusto o como la distancia ontológica de este nuevo listado respecto al de Perec, en el que se han incluido comidas y bebidas oriundas de la región de Cataluña –a las que, dadas las contingencias, sí tuvo acceso Peña Suescún con su ajustado presupuesto.

*

Antes de cerrar estas notas, quedaría por dar una respuesta provisional a la pregunta de qué otras entradas podrían incluirse en una versión ampliada del texto. Seguramente, la primera, la de la "profesionalización del *performer*", se remite al hecho de que la Universidad Industrial de Santander, con su Resolución 6321 del 23 de mayo de 2013, diera apertura al programa de Artes Plásticas –que vendría a reemplazar el de Bellas Artes– y en el que fueron incluidas las asignaturas de "Videoperformancia" y "Cuerpo y acciones espacio-temporales". Algo que, en términos de un arco histórico sobre la formación artística en Santander, podría describirse como el proceso de expresión de aquel currículo oculto que dejó sus huellas en las acciones presentadas durante el *3er Salón de Arte Novel* en el 2001, y que, tras más de una década, logró hacerse explícito en el proyecto educativo del programa de Artes Plásticas.

La segunda entrada, que podría denominarse la de la "profesionalización textual", estaría relacionada con el intento de llevar la producción de performances a un nivel reflexivo que solo se alcanza por vía de la escritura. Es bien conocida la casi total ausencia de escritura crítica o histórica sobre el arte en Santander, a pesar de que el nivel formativo de muchos de los profesionales de las Ciencias Sociales y Humanas ha aumentado en los últimos años con la gran cantidad de posgrados que se ofrecen en la actualidad. Por este motivo, esta publicación podría considerarse como el primer intento de llevar a la escritura sistematizada lo que aún se encuentra disperso en catálogos, imágenes y memorias individuales; y que, de hacerse realidad, podría convertirse en el antecedente de procesos de investigación con un mayor alcance sobre el arte-acción en Santander.

La tercera y última, que podría condensarse en la expresión "la institucionalización del *performer*", implica una discusión, aún no dada, sobre la forma en que el arte-acción se ha ido codificando como práctica auto-reflexiva. Esto se evidencia, por ejemplo, en que algunos de los artistas han comenzado a realizar guiones para la preproducción de sus obras, en que otros se han puesto en la tarea de pensar el papel de la documentación audio-visual como un problema museográfico, en que unos cuantos más han convocado a equipos de producción –dependiendo del presupuesto disponible– para que trabajen con ellos en las puestas en escena de sus obras, y en que unos pocos han decidido poner en diálogo consciente la teoría y la historia del arte con los lugares comunes de la práctica de la performance en Santander.

Todo lo anterior –con su creciente énfasis en la profesionalización, reflexión textual e institucionalización de los procesos artísticos– permite establecer líneas de ruptura con las prácticas de las décadas anteriores, en las que el arte-acción carecía de cualquier tipo de consideración normativa para evaluar su calidad, para establecer la corrección de su ejecución o para evaluar la condición ontológica de los registros audiovisuales –fotografías y videos– a la hora de considerar los límites y posibilidades de las obras. Lo que, en términos

de institucionalización, es decir, de la creciente codificación de la comprensión de la performance y el arte-acción en Santander, encierra el reto de continuar con el proceso de pensamiento teórico-conceptual sobre las líneas de posibilidad que se le abren como praxis reflexiva al cuerpo en el contexto más amplio del arte contemporáneo. ■

REFERENCIAS

A.V. (2001). *3er Salón de Arte Novel 2001* (Catálogo). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

Bishop, C. (2012) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York - London: Verso.

Bourriaud, N. (2009) *Postproducción.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Pérec, G. (2008) "Tentativa de inventario de los alimentos líquidos y sólidos que engullí en el transcurso del año mil novecientos setenta y cuatro" En: *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

Cifuentes, A. (2004) "Matrimonio y mortaja" En: *39 Salón Nacional de Artistas* (Catálogo). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

Corporación Escenarios de Mujer (2012). Festival Internacional de Performance: Acciones al Margen (2013-2017) (Plegables)

Foster, H. Krauss, R. Bois, Y.A. y Buchloh, B. (2006*) Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Madrid: Akal.

Galería LaMutante (2016) "Proyectos: La compañía presenta: Festival de Performance (2007 y 2008)" En: http://www.galerialamutante.org/

Henry A. G. (2004*) Teoría y resistencia en educación. Una pedagogía para la oposición*. México: Siglo XXI Editores.

Toloza, G. (2004b) "El Novel. Historia del Salón" En: *Sexto Salón Arte Novel* (2004). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

Zamudio, V. Pedrosa, A. y Ospina, N. (2004). "Acta del jurado del 39 Salón Nacional de Artistas" En: *39 Salón Nacional de Artistas* (Catálogo). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

IMÁGENES

01. Portada del catálogo del *3er Salón de Arte Novel* / INSED – UIS (Bucaramanga / Del 06 al 31 de octubre de 2001). Diseño del catálogo: sin información disponible.

02. Manrique, N.Y., Mantilla, T., y Jaimes, C.R. (2001). *"Los hombres son comestibles*" (Acción plástica corporal). Imagen tomada del catálogo del *3er Salón de Arte Novel* (2001, p.4) / INSED – UIS. Registro fotográfico: sin información disponible.

03. Amorocho, C., Moreno, C., y De Dallos, R. (2001). Sin título (Acción plástica corporal). Tomada del catálogo del *3er Salón de Arte Novel* (p.4) / INSED – UIS. Registro fotográfico: sin información disponible.

04. Cifuentes, A. (2003-2004) *"Matrimonio y mortaja*" (Performance e instalación) / Imagen cortesía del artista. Registro fotográfico: Nelson Cárdenas.

05. Volante del *I Festival Internacional de Performance: Acciones al Margen* (2013) / Corporación Escenarios de Mujer – Instituto Municipal de Cultura de Bucaramanga (Bucaramanga / Del 15 al 25 de junio de 2013). Diseño del volante: Corporación Escenarios de Mujer.

06. Volante del taller "*El cuerpo en acción*" de Milton Afanador - *IV Festival Internacional de Performance: Acciones al Margen* (2016) / Corporación Escenarios de Mujer – Instituto Municipal de Cultura de Bucaramanga (Bucaramanga / 20 de agosto de 2016). Diseño del volante: Corporación Escenarios de Mujer.

07. Grupo Analítica, y Peña, F. (2016). *"Inventario de alimentos que consumí entre el otoño de 2015 y la primavera de 2016"* (Performance). Imagen cortesía del archivo del Grupo Analítica. Registro fotográfico: sin información disponible.

“Quimera”

Cuando nos enfrentamos a las imágenes de Erick Obando/Zafo, literalmente a las imágenes que él produce y que además son imágenes de sí mismo, tenemos en frente tanto una obra íntima como algo que la trasciende y nos relaciona con ella: íntima, pues nos habla desde su percepción de sí y desde una autoconciencia que, en cuanto tal, atraviesa en el tiempo muchas formas, memorias y deseos que van definiendo y evidenciando distintos modos de ser y estar[1]. Este ser y estar que nos plantea Obando al igual que la mítica Quimera expone una noción de ser y estar que es híbrida o múltiple, escindida y a la vez compuesta por sus distintos rasgos dispares, que simulan desdoblarse o revelarse a través de las imágenes o representaciones de sí mismo. “Quimera” de Erick Obando pareciera buscar entonces cómo capturar en un instante, a través de distintas imágenes, la multiplicidad del sí mismo, en donde también podemos relacionarnos.

Las quimeras nos platican del mundo del deseo, son aquellos sueños e ilusiones inalcanzables productos de la imaginación, pero también señalan un doble componente: una quimera es a la vez, un “animal fabuloso” como indica su etimología -en griego antiguo Χίμαιρα (Khimaira), en latín Chimæra (Quimera)- y un “monstruo” que aterroriza y devora todo a su paso como nos narra el mito. La pulsión del ser y estar, del deseo y la autoconciencia están atravesadas por algo que nos maravilla y a la vez nos asusta.

La presencia del cuerpo en la obra de Obando nos habla no solo de los distintos modos de autopercepción a los que cualquiera puede enfrentarse, sino que ese juego de relaciones internas de autoconocimiento, implican unas características que se replican de igual manera en el conocimiento del otro o de lo otro[2]. Este encuentro fallido de dos devenires que, como el río de Heráclito, siempre están en constante cambio, constituyen dos abismos que se proyectan entre ellos simultáneamente, un precipicio saltando en otro precipicio.

Conocer y conocerse son senderos que se bifurcan y se multiplican como la mirada en las imágenes del artista; la conciencia de sí, así como la conciencia de lo otro, se asemeja a ese cuerpo que se contorsiona y se multiplica, de-formándose, persuadiéndonos de otras formas de percepción y pensamiento, que surgen tanto del extrañamiento de sí mismos, como de la rareza de lo otro y de los otros.

“Despertar”. Autor: Erick Obando. 2019. Fotografía digital

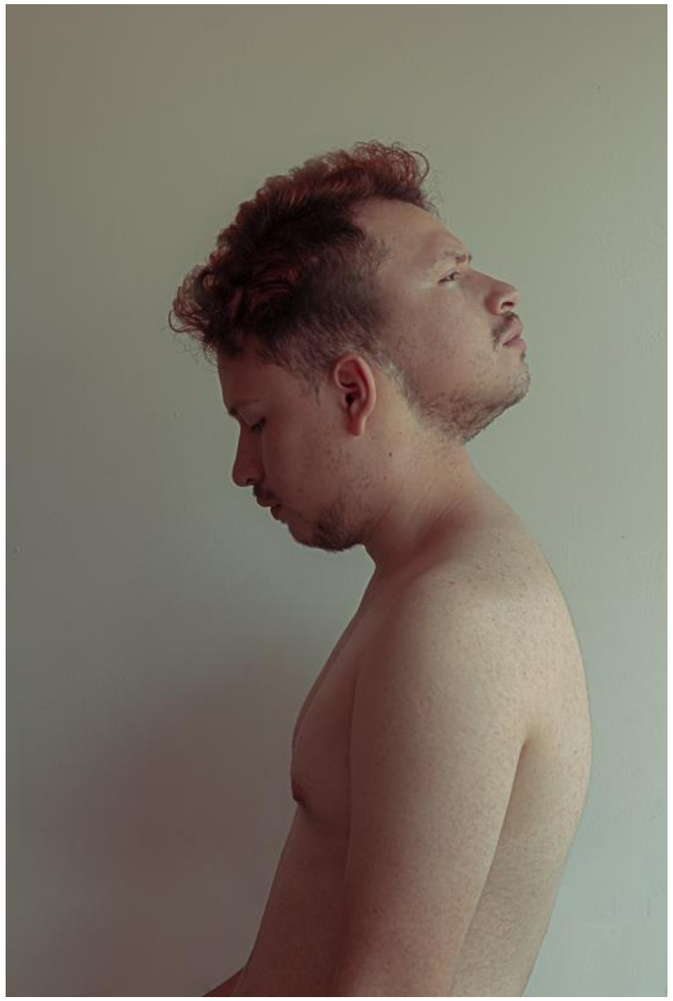
Laurentino López[3]

[1] “Pensar en el espacio íntimo es pensar también en el tiempo, en los tiempos o eternidades que pasamos ahí pasmados entendiendo el mundo con el poder de la mente. Recuerdos, ideas obsesivas que caminan en círculos por horas, proyecciones al futuro. Entonces, mientras la mente navega por el espacio íntimo ¿Cómo habita el cuerpo ese espacio? ¿Cómo habita el cuerpo ese tiempo? Nos detenemos por eternidades que se sobreponen sobre si mismas mientras las pieles se envejecen y todo se deforma… habitar-nos a nosotros mismos nos deforma.” Erick Obando.

[2] “Observo a las personas alrededor de mi habitar de esa manera, nadado en la mente y con el cuerpo en silencio rondando los espacios que les pertenecen, les nacen cabezas y brazos cuando se contorsionan en el mismo espacio por largos periodos de tiempo, encerradas en sí mismas se desbordan y parecen congelarse siempre atadas en rutina física al espacio que habitan.” Erick Obando.

[3] Laurentino López escribe esta reseña para la exposición que lleva el mismo nombre *“Quimera”,* realizada por Erick Obando, exhibida en el Coliseo Teatro Peralta de Bucaramanga , como parte de la programación del 7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen, Julio-Agosto de 2019.

“Observar”. Autor: Erick Obando. 2019. Fotografía digital



“Plantar”. Autor: Erick Obando. 2019. Fotografía digital

La performance como práctica documental

Por Laurentino López

Resumen: El presente texto reconoce a la Performance en un devenir que inicialmente sitúa a esta práctica en los debates y conflictos del Arte del Siglo XX, llevándola posteriormente a configurar un campo artístico autónomo, cuyo desarrollo ubica al "cuerpo" (soporte de su práctica, expandido en la imagen) como fuente de reflexión política y social.

La Imagen Performática: ¿Obra o Fuente De Conocimiento? ¿Arte o Documento?

El desarrollo del Arte[1] de los últimos siglos ha obedecido a un ejercicio deconstructivo continuo, un proceso dialéctico que ha puesto a prueba sus propios fundamentos, cuestionándolos y resignificándolos: el Arte moderno por ejemplo nos planteó una puesta en valor sobre los criterios de representación en diversos estilos artísticos -principalmente de la pintura- y su relación con la realidad; las vanguardias nos develaron diversos dispositivos de legitimación del Arte -como el espacio museográfico[2]- que fueron sacudidos, aproximándolo al mundo de la vida; y finalmente -en la actualidad- hemos encontrado que el Arte no es una actividad aislada, sino un intersticio que comunica diversas disciplinas, contextos y saberes que conforman el campo del Arte[3]. Cabe anotar que varios de estos desarrollos han surgido como un contrapeso ideológico que se revela de cara a las instituciones del Arte, sus estrategias y dispositivos de validación.

En este tránsito de cambios e interrogantes, la Performance no ha sido ajena y nos ha puesto de relieve varios aspectos críticos del Arte, como por ejemplo la fetichización del objeto artístico, dando prioridad a la acción por sobre el objeto y la imagen[4], o bien, la problematización de la distancia entre el Arte y la Vida, desbordando el contexto museográfico e insertándose en espacios públicos, así como en diversos tejidos sociales, o bien procurando experiencias vivas en el seno mismo de los espacios expositivos:

"En general, el Arte Acción o la Performance surgieron en la procura de una desmaterialización de la obra de Arte, donde el Cuerpo era utilizado como soporte de una obra no-objetual y cuya temporalidad efímera desplazaba a la visión como sentido privilegiado, expandiéndose a los otros sentidos que durante siglos fueron negados en la pintura occidental"[5]

Ahora bien, pese a que en la Performance se logra evidenciar sus alcances a propósito de esta desmaterialización de la obra de Arte, creció en medio de una paradoja puesto que su vínculo con la Imagen no solo perduró, sino que lo integró desde sus orígenes: es imposible pensar hoy la Performance sin un parentesco con la escritura, la fotografía o algún medio audiovisual, sea que estos operen como registro, como parte de un guión de archivo prestablecido, o bien, como obra en sí. La Imagen sobrevive a la desmaterialización del objeto artístico y casi inmediatamente reinserta de nuevo a la Performance en el circuito de legitimación del Arte y en su institucionalidad, otorgándole una nueva materialidad.[6]

Como se ha señalado la Performance ha sido parte activa y crítica del desarrollo del Arte de los últimos años. Sin embargo, durante su avance es posible entreverse como sus posibles residuos se reinsertan nuevamente en el sistema del Arte, en esa institucionalidad a la cual fue adversa en espíritu desde algunas de sus líneas precursoras, como fueron las vanguardias artísticas del siglo XX, el teatro posdramático y el activismo social, por mencionar algunas.
Parece ser entonces que la Performance de este modo, siendo un "Arte vivo", "contextual" y "efímero", generó sus propias estrategias de "permanencia" que claramente lo reinsertaron en la institucionalidad del Arte, sin embargo, la pregunta es con cuál propósito: ¿con miras a la reconstrucción de su memoria y su reflexión crítica, o con el fin de operar nuevamente dentro del mercado capital de la obra de Arte? Parece ser que esta "permanencia" de la Performance maniobra en los dos ámbitos[7] sin embargo, de algo podemos estar seguros: de a poco la Performance ha dejado de ser solo acción y performatividad para transformarse en una práctica documental que dialoga con otras disciplinas como la fotografía, el video, la crítica, la etnografía, la historia, etc.

---

[1] Es importante anotar que "el Arte como noción que designa una forma de experiencia específica solo existe en Occidente desde fines del siglo XVIII" (Ranciere,Jaques, "Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte", Buenos Aires, 2013)

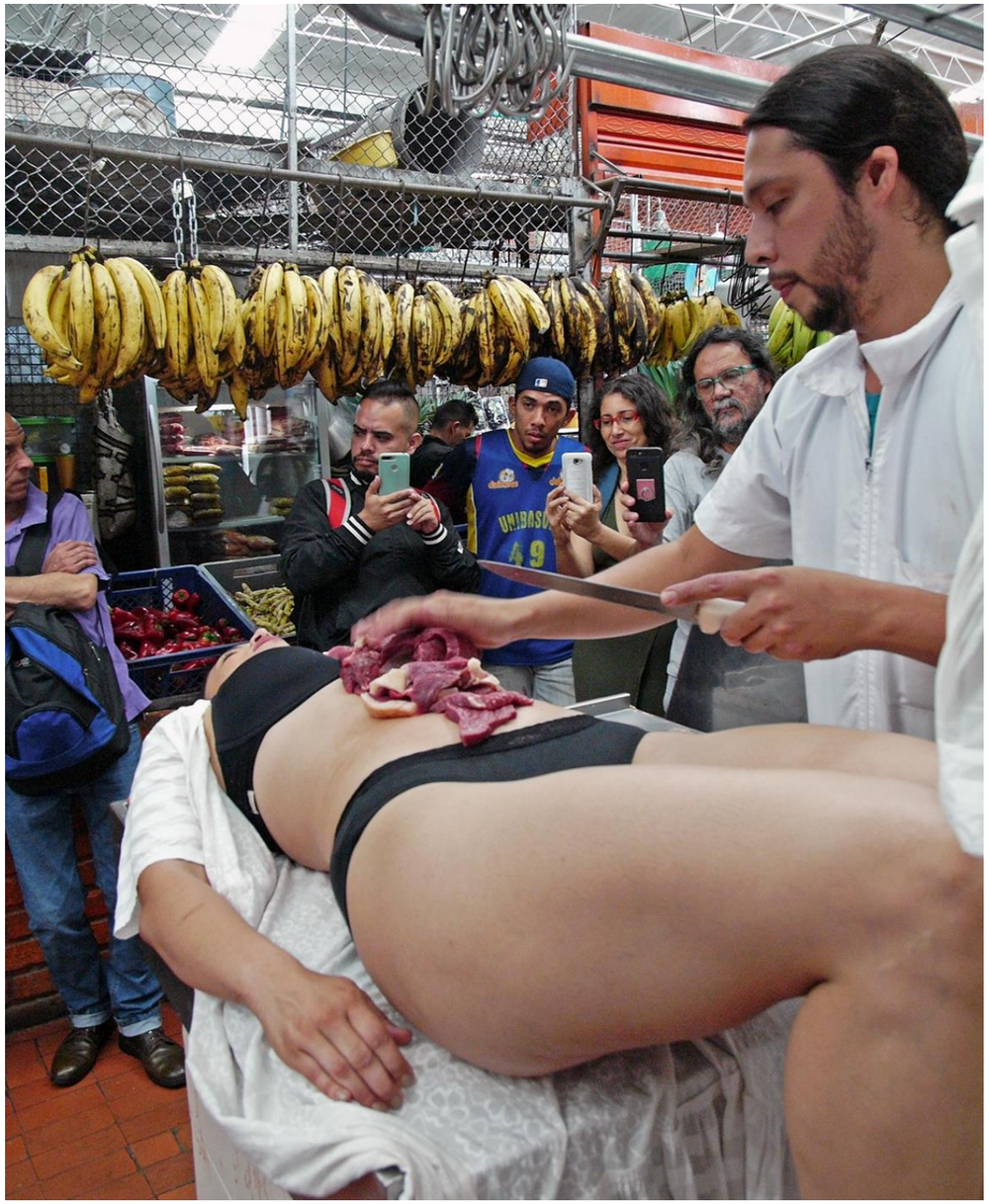
[2] Basta pensar en la crisis de la representación que constituyó el desarrollo del Arte a partir del declive de los ideales del Romanticismo y el Realismo, que derivaron posteriormente en una distancia radical de los mismos y que fue consumada por el Impresionismo, el Expresionismo, el Simbolismo, entre otros tantos movimientos artísticos, ligados a la pintura principalmente. De igual modo, podemos recordar el concepto que instaura los Ready–made de Duchamp, en donde el carácter artístico de las obras de Arte se revela en el cruce de la intencionalidad del artista y el espacio de legitimación de las obras de Arte, el Museo: no es lo mismo un pan en un Museo que un cuadro en una panadería.

[3] Herederos de la sociología de Pierre Bourdieu, el mundo actual del Arte reconoce la noción de "campo artístico" como un modelo que concibe los fenómenos del Arte ya no como una singularidad de las obras de arte, sino como un territorio, un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen diferentes tipos relaciones sociales, instituciones, saberes, disciplinas, actividades, dispositivos, entre otros.

[4] Un tránsito que en la performance fue permeado en sus raíces por el conceptualismo, que como menciona Lucy R. Lippard desarrollaría obras "en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es segundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada" (Lippard, Lucy, "Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, Editorial Akal, Madrid, 2004)

[5] Cao, Santiago, "Imaginar: Pensar (la Performance) con imágenes en tiempos de registros", Ensayo publicado originalmente en la edición n° IV de la revista argentina "De Poéticas Corporales", Agosto de 2014. Disponible en: http://goo.gl/XEH4ag

[6] Para algunos la performance termina en su acción, para otros sus registros y vestigios le otorgan nuevas vidas, tal y como lo enuncia Diana Taylor cuando reconoce ese nuevo giro archivístico del arte latinoamericano que provoca nuevas lecturas, diversificando el ejercicio de artistas, historiadores del arte, curadores y teóricos. (Archivos fuera de lugar, "Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento", Editorial TALLER DE EDICIONES ECONÓMICAS, Museo Universitario Arte Contemporáneo y Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 2019.)



"Filo" por Grecia Quintero/Diego Quintero. 2019. Plaza de Mercado Guarín.
7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juárez

Siendo del primer modo -la Imagen como registro de una acción o documento- esta se ubica en un punto intermedio entre la Performance y la concepción de la acción, sea esta narrativa, histórica o teórica; y este registro, vendría a comprender un grupo de prácticas documentales de carácter auxiliar e instrumental en las que encontramos: el video, la fotografía, las grabaciones de audio, la escritura, entre otras.

Por otra parte, si tomamos la Imagen en la Performance como "obra", nos encontraríamos en un terreno en donde algunos Performance "tienden a privilegiar el registro como soporte antes que la acción registrada"[8] , como por ejemplo la foto-performance y el video-performance. Al respecto señala Rodrigo Alonso:

> *"En contrapartida, obras como las de Ana Mendieta dan al registro la categoría de «huella» del acto original, mientras otras parecen desplegarse en situaciones aún más complejas, como podría ser el caso de los registros que la artista francesa Orlan realiza de sus intervenciones quirúrgicas o la superposición entre acto y registro en las fotografías de Cindy Sherman. Lo que en todos los casos resulta evidente es que el registro no agota al acto y que éste no existe independientemente de aquél. Por el contrario, muchos artistas tienden a dimensionar o rediseñar la propuesta performática en función del medio de registro elegido, posibilitando una recepción diferente en cada caso (acto, registro), que les ha permitido trascender la instancia de la acción-transformada-en-objeto y su documentación.* [9]

Cabe anotar además que la difusión, reconocimiento y apropiación de la Performance se debe actualmente y en gran medida a esta labor técnica que, junto a la virtualidad y las redes sociales han hecho de esta práctica un nodo común de diálogo, intercambio y asociatividad. Cuando hablamos de Performance hoy, dialogamos no solo acerca de un "arte de acción" sino de una "práctica artística de acciones"; la imagen performática de este modo se configura como una consecuencia no sólo inevitable sino necesaria, que ha venido configurando una serie de prácticas que integran y activan el actual campo artístico de la Performance: festivales, redes sociales, plataformas virtuales, fotógrafos, videastas, teóricos, publicaciones, etc.

---

[7] La vigencia del archivo-documento proviene de perspectivas y expectativas tan diversas como polémicas que van desde el interés por su valor simbólico para los (micro) relatos historiográficos (por las posibilidades en tanto materia para desarrollar propuestas artísticas basadas en éstos) o bien, como "activo" dentro de las economías del mercado del arte". (Archivos fuera de lugar, "Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento", Editorial TALLER DE EDICIONES ECONÓMICAS, Museo Universitario Arte Contemporáneo y Ex Teresa Arte Actual, Ciudad de México, 2019.)

[8] Alonso, Rodrigo, "Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro", CAIA. Arte y Recepción. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes. 1997.

[9] Ibíd.

El Devenir Documental De La Performance: El Cuerpo En Teseracto[10]

Pues bien, la llegada al mundo de la red global cambió para siempre nuestra percepción del Arte y particularmente, en la Performance, abrió el reconocimiento a la diversidad de subjetividades y corporalidades, así como de luchas activas y militancias, de denuncias y señalamientos, pero a la par fue desplazando lo corporal en la Performance a una bidimensionalidad que vino a reemplazar, aparentemente, los cuerpos en acción. Entre redes virtuales, registros gráficos y audiovisuales, el "cuerpo", pilar fundamental de la actual reflexión sobre la performance, se hizo chato al parecer:

> *"…la actualidad de la mayoría de las propuestas de Performance pone también en evidencia una doble ausencia: la del Cuerpo en presencia – desplazado por el Cuerpo en registro -, y la del acontecimiento, ahora desplazado por el instante diferido en el cual cada espectador observa estos registros."*
>
> *"¿qué funciones está cumpliendo el registro en tanto formador condicionante de pensamientos en un público que cada vez más tiende a relacionarse con la obra registrada y no con la obra in-situ? ¿O será que estaremos hablando de distintos tipos de obras y no sólo de distintas temporalidades? Y si así fuera, ¿cuál estaría siendo el papel de la Performance en un arte que se teoriza como corporal pero se divulga como visual?"*[11]

Estas preguntas nos pueden estar situando en un falso problema que en realidad constituye un inevitable desarrollo propio del devenir mismo de la performance: su clara tendencia a transformarse en un cuerpo de investigación, en una práctica artística que integra en su quehacer el ejercicio del archivo y la memoria, ya sea esta de carácter estético, histórico, sociológico o etnográfico. El devenir de la Performance la ha venido constituyendo como una práctica artística que es a la par presencia del cuerpo en la acción y cuerpo representado en su reconstrucción teórica mediante el registro.

Pues bien, hemos visto cómo la Performance surge en el seno de una serie de disputas que atravesaron el Arte del siglo XX, nos hemos encontrado con una tensión que libera a la Performance de las formas institucionales del Arte y luego nuevamente la reinserta a través de la imagen, lo cual nos deja una sensación de que el cuerpo y su presencia finalmente se fragmenta y es desplazado por la imagen y el texto, e inevitablemente nos lleva a la pregunta: ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en la Performance?

"Razón / Inclusión" por Yury Forero. 2019. 7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juárez

"Chapolar"" por Evelyn Loaiza. 2019. 7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juárez

[10] Teseracto fue un término acuñado por el matemático inglés Charles Howard Hinton para referirse al concepto geométrico del Hipercubo, una figura imposible de ser percibida mediante los sentidos pues se ubica en una cuarta dimensión a la cual solo se accede teóricamente.

[11] Cao, Santiago, "Imaginar: Pensar (la Performance) con imágenes en tiempos de registros", Revista "De Poéticas Corporales", Edición n° IV , Agosto de 2014

El cuerpo en la Performance ha sido reconocido desde sus orígenes como un "soporte" de obra. Sin embargo, el cuerpo no es solo una superficie o materia moldeable, su presencia no es pasiva, el "cuerpo" como menciona Diana Taylor es un territorio de "actos vitales de trasferencia" que trasmiten "saber social, memoria y sentido de identidad"[12] .Según este orden de ideas, el cuerpo en la Performance ha personificado las crónicas silenciadas por la historia, ha registrado en la piel de un modo testimonial y simbólico el acontecer de la diversidad invisibilizada, ha expresado las resistencias sociales de los pueblos, en suma el cuerpo en la Performance ha constituido un territorio que alude a lo político:

> *"...las tensiones de orden sociopolítico se encarnan también en el cuerpo. El cuerpo entonces se convierte en el lugar de discusión pública, y en el escenario donde se encarnan los conflictos y las tensiones de la sociedad y la cultura de la manera más extrema: al cuerpo se le tortura, se le mutila y despedaza, se le hace desaparecer y finalmente se le condena al desplazamiento forzado y al silencio. El cuerpo deviene el lugar y escenario de la violencia."*[13]

Esta territorialidad del cuerpo en la Performance entendida como una nueva episteme, una episteme del cuerpo que deviene en reflexión política y social, constituye un ejercicio del cuerpo performático que apunta a una reivindicación y reconocimiento sobre los derechos humanos, operando como re-constructor de memoria, como generador de evidencias que ponen en alerta y forman aparentemente [14] a una sociedad.

Sin embargo, al entrar en el terreno de lo documental, en el plano de la imagen, el cuerpo de la Performance "pierde sus órganos" en el proceso, lo cual no quiere decir que deje de ser significativo, por el contrario, esta nueva vida del cuerpo en la Performance podría traducirse en lo que denomino como "el cuerpo en teseracto", o "hipercuerpo", una nueva dimensión que ya no transita ni puede afirmarse por los sentidos o la percepción, y en donde lo político de la Performance se establecería en el disenso o consenso de conceptos, memorias e ideas que este cuerpo suscita.

Ahora bien, si la imagen en la performance puede aplicar como un traductor, que nos aproxima a la acción performática mediante el registro, y el cuerpo puede constituir una episteme que expresa las tensiones políticas de una sociedad, entonces el devenir documental de la performance ¿podría estar operando como una plataforma de reconocimiento de estas tensiones? Nuevamente, la respuesta no es solo afirmativa, sino que resulta necesaria: el devenir documental de la Performance no solo tiene esta posibilidad, sino que debería ser su postura ética y política. ■

"Ronda de bordados" por LaColectiva. 2019. 7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Jennifer Becerra

[12] Taylor, Diana, "Hacia una definición de Performance". Revista Conjunto N° 126, sept. – dic.2002, p. 26.

[13] Cifuentes, Adolfo, "ARTE Y POLÍTICA EN COLOMBIA. Dos décadas del performance y el arte acción 1990-2010", Revista Kaypunku / Volumen 3 / Número 1 / Junio 2016, pp. 221-274

[14] Como afirma Ranciere: "La eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separadas, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes". Ranciere, Jacques, "El espectador emancipado", Editorial Manantial, Buenos Aires, 2010.

Entrevista a Neryth Yamile Manrique, Directora de *Acciones al Margen*.

Por Irene Rodríguez

Irene Rodríguez (I.R) : El antecedente del festival Acciones al margen lo encontramos en el colectivo LaMutante. Nosotros –incluyéndola pues usted participó en ese proceso- hicimos "La Compañía", un primer festival de performance en el 2007 y su segunda edición el siguiente año, en el 2008. Finalmente LaMutante se concentra en otro tipo de proyectos y no da continuidad al festival, dejando desierto un terreno que apenas empezaba a conquistarse. Usted toma las riendas de esa iniciativa y en el 2013 crea y dirige la primera versión de Acciones al Margen. Hoy ya estamos en la séptima edición, lo cual es todo un logro considerando que se trata de un evento que se extiende durante una semana y que acoge artistas nacionales e internacionales. ¿Cuáles fueron las motivaciones para organizar ese primer festival?

Neryth Yamile Manrique (N. Y. M) : Comenzaré precisando que si bien es cierto que en el 2007 aparecieron otras iniciativas, Acciones al Margen en el 2013 surge en otro contexto, se crea como proyecto independiente y no como continuidad de los festivales que mencionas, pues desde un principio tuvo otro carácter (internacional) así como otras dinámicas (en cuanto a la programación, duración, financiación, impacto poblacional y los espacios elegidos). En la ciudad ya existía un grupo de artistas que estaba haciendo arte-acción, algunos de larga trayectoria como Jorge Torres y Carlos Eduardo Serrano, otros artistas emergentes como Milton Afanador y Grecia Quintero, entre otros. Había un terreno abonado, estaban los artistas y el público, pero no existía ningún evento que los congregara. De hecho, cuando recibía invitación a algún evento de performance era en el marco de festivales de teatro en ciudades como Manizales, Medellín o aquí mismo, en Bucaramanga. Como ya tenía experiencia en la organización del Festival de Teatro Santander en Escena se me hizo fácil pensar que podía hacer un festival de performance.

"M" por Claudia Ospitia. 2019. 7º. Festival Internacional de Performance Acciones al Margen

"El peso de una boca" por Andrea Aguía. 2019. 7º. Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juárez

I. R: Ese primer festival ¿lo organizó usted sola?

N. Y. M : Sí, básicamente estaba sola, pero varias semanas antes de que iniciara comencé a rodearme de un equipo de personas que ayudara con la logística y la publicidad, a través de la Corporación Escenarios de Mujer (entidad que dirijo) y otros colaboradores: Gina Delgado (Licenciada en Literatura con quien estudié algunos semestres de Bellas Artes en la UIS) y su compañera Elisa Carreño (Licenciada en música) quienes ayudaron con los montajes técnicos de las acciones. El primer festival solo contó con el patrocinio del Instituto Municipal de Cultura, pero tuve que acudir a estrategias colaborativas pues el apoyo fue mínimo. En ese primer festival hubo gente y espacios culturales que participaron solidariamente, incluso algunos artistas vinieron por cuenta propia.

"Reverderaciones" por Neryth Yamile Manrique. 2013. 1er Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Matheus Alecci.

"Moliendo Historias" por Grecia Quintero. 2018. 6ºFestival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juárez

I.R: Las redes que usted ha logrado forjar con artistas de Brasil y México son cada vez más fuertes pues aquellos que han participado en su festival han regresado a la ciudad para participar en otro tipo de eventos artísticos. Nada más en el último semestre puedo citar a Cecilia Stelini de Brasil, quien estuvo en la exposición Construyendo metáforas en el mes de abril, igualmente puedo citar a Yury Forero, cercano a usted y a su festival, quien recientemente estuvo presentando una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga. Por último, Antonio Juárez también regresó a Bucaramanga el año pasado, después de su festival, e incluso inauguró una exposición en Pamplona. Definitivamente Acciones al Margen se consolida como un puente entre Bucaramanga y otros escenarios artísticos, ¿cuál es la proyección del festival a futuro?

N. Y. M: La idea que hemos mantenido desde la primera versión del festival es construir vínculos, redes de trabajo, pero también redes humanas, en las que se propician encuentros e intercambios de experiencias a medida que vamos conociendo más artistas y sus dinámicas colaborativas. Así, no solo se tejen relaciones referentes a nuestras prácticas, sino también amistades que nos impulsan a proyectar esos trabajos en nuestro evento pero además en otros escenarios, incluso en otras latitudes, donde creemos que su potencia puede aportar. Es así como varios de nuestros artistas locales han participado en otros proyectos o festivales internacionales gracias a esos enlaces que desde *Acciones al Margen* generamos. En ese sentido a futuro queremos seguir proyectándonos no solo como una plataforma de difusión para el performance sino como un puente intercultural tan necesario para el desarrollo del arte.

I.R: Al revisar los registros fotográficos de los performances realizados en las versiones anteriores del festival quedé con la sensación de que la mayoría de artistas participantes suelen ser mujeres. ¿A qué se debe este fenómeno? Me parece interesante pues para una mujer artista realizar una acción en la calle es un gesto político muy fuerte. Por un lado, logra llevar a la esfera pública situaciones que pertenecen al espacio privado, y por el otro, se somete a sí misma a una posición de vulnerabilidad.

N. Y. M: Nuestra premisa ha sido al menos escoger un cincuenta por ciento de propuestas hechas por mujeres, pues nuestra Corporación Escenarios de Mujer tiene como objeto social promover la equidad de género y apoyar el trabajo de mujeres artistas. Ha sido un hecho casual que gran parte hayan sido mujeres, pues seleccionamos más por la calidad o trayectoria de los trabajos que por el género. Tal vez sea un indicador que a nivel local la presencia actual del performance esté siendo ejercida por mujeres, ese sería un buen tema de investigación. Por otra parte, para un artista el solo hecho de mostrar sus trabajos en una sala de exhibición o en el espacio público ya lo pone en una situación de exposición, a la mirada o escrutinio de otros. Si es un cuerpo en vivo y además es femenino el escrutinio es más fuerte, por los tabúes, condicionamientos o violencias que ejerce nuestra cultura fuertemente religiosa y patriarcal sobre el mismo.

I. R : ¿En ese primer festival todas las acciones se desarrollaron en espacios públicos?

N. Y. M: Principalmente sí. Siempre ha sido de esa forma. Las acciones se desarrollaron en parques y en plazas. Muy pocas acciones tuvieron lugar en espacios cerrados, en sitios como el Teatro Coliseo Peralta , la Casa del Libro Total y el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga, entre otros.

I. R : Esto con el ánimo de propiciar un acercamiento al público.

N. Y. M: Sí, porque cualquier cosa que tenga lugar en un espacio cerrado corre el riesgo de tener un público muy reducido, van los “cuatro amigos” de siempre. Nadie más lo ve, y la idea no es hacer un evento para una élite o ilustrados sino abrir posibilidades para que la gente común, cualquier público se pueda acercar.

I. R : Es un problema recurrente el hecho de que el público del arte suela estar constituido principalmente por artistas.

N. Y. M: Cuando es una forma de arte poco conocida puede generarse un gueto. Eso fue lo que observé estando en Argentina pues allá hacen muchas actividades en espacios cerrados. En los eventos de performance siempre se veían las mismas personas y obviamente podía perderse el interés o la expectativa en que algo nuevo sucediera. Pensaba que la gente de la calle debería poder acceder a ese tipo de acontecimientos.

“Silencio. Tabaco en reposo” por Alberto Borja . 2019.
7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen.
Registro de Antonio Juárez.

I.R : Llevar el arte a la calle parece una buena estrategia para sensibilizar a un público amplio, sin embargo, existe el riesgo de que la confrontación genere un rechazo por parte de los transeúntes así como de las autoridades. En el 2018 tuvieron que cancelar la acción Desengranar de Evelyn Loaiza que tenía lugar en el Parque Santander ante la amenaza de la policía ¿De qué se trataba la acción y cuál fue el motivo del rechazo?

N. Y. M : Evelyn Loaiza, de Medellín, tuvo que suspender su acción por orden de la Policía Nacional quienes argumentaron que su accionar (al llevar su torso desnudo) estaba tipificado en el código de policía como escándalo en la vía pública y si no acataba la orden sería arrestada. No valieron las explicaciones por parte de la organización de que se trataba de un acto cultural, de una acción artística y que incluso estaba apoyado por el Ministerio de Cultura y la Alcaldía. Pudo más el tabú y la negación del cuerpo, sobretodo femenino, que el tema que ella estaba presentando y denunciando: los ojos de los líderes sociales asesinados impresos en su falda gigantesca, mientras desgranaba un bulto de mazorcas. En sus propias palabras posteriormente afirmó con indignación: "Ven mis senos desnudos pero no ven los miles de muertos". Cabe anotar que aún ante la supuesta prohibición, durante los 15 minutos que alcanzó a durar la acción, muchos espectadores hombres no paraban de fotografiarla y registrarla en videos con sus celulares en un acto de admiración de su belleza, de su trabajo, incluso tal vez algunos como voyeristas, no sé. Si supuestamente está tan mal visto por "la sociedad" en aras de una mejor convivencia ciudadana entonces ¿por qué muchas personas se detuvieron a observarla y además otras a registrarla?. Me pregunto ¿si el artista hubiera sido un hombre habría causado tanto revuelo?

I. R : Seguramente no. Pero bueno, cambiando de tema ¿Cuánto tiempo le toma organizar un festival?

N. Y. M: Por lo menos un año pues debo escribir el proyecto con bastante tiempo de antelación para poder enviarlo a la convocatoria al Ministerio de Cultura. A partir de Enero/Febrero empiezo a gestionar con la Gobernación, con el Instituto Municipal de Cultura y otras instituciones.

"Desengranar" por Evelyn Loaiza. 2018. 6º. Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Daniel Olarte

Siempre es complejo pues constantemente cambian el secretario de cultura o al director de alguna de estas entidades. Uno lleva el proyecto y se entrevista con la persona encargada, pero a la semana siguiente es posible que ya han cambiado el funcionario, así que hay que volver a contarle la historia al nuevo delegado. Si coincide con elecciones toda la gestión queda suspendida durante cuatro meses por La ley de Garantías. Uno está sujeto a los tiempos del estado si quiere aplicar a esas cofinanciaciones.

I. R : Usted crea el festival con el objetivo de establecer una plataforma para visibilizar los artistas que en Bucaramanga hacen arte-acción. Sin embargo, la organización del festival también puede considerarse como un empoderamiento de su parte, pues además de directora usted es una artista participante que muestra su trabajo en el marco del festival.

N. Y. M: Participo también, pues como artista éste ha sido uno de mis campos de acción desde hace quince años. Es como quien hace una fiesta: usted planea la celebración, organiza, invita, pero sería muy aburrido si todo el mundo baila pero usted no baila. Es un compartir de experiencias e intercambios no sólo desde la gestión sino también desde lo artístico. Hoy todo el mundo genera sus propias plataformas, es una práctica recurrente y hasta necesaria. En Bucaramanga lo hizo LaMutante, ahora lo está haciendo Matamba, La Municipal, Zigzag Pelugrafía, La Cingla, Casa La Floresta, entre otros colectivos.

I. R : El artista no solamente se ocupa de crear obra sino que también hay serie de actividades que circundan la práctica artística, entre ellas está la gestión.

N. Y. M: Aquí nos ha tocado casi por obligación porque como no tenemos ni la gente capacitada ni los medios para contratar a un gestor entonces nos toca a nosotros mismos serlo, pero el artista debería enfocarse más en su labor creativa antes que en cualquier otra labor.

I. R: Habría entonces que reformular la definición del artista, pues además de hacer obra también es necesario que genere espacios donde mostrarla.

N. Y. M: No es necesario pero al menos aliarse, capacitarse o unirse a alguien que le colabore en ese aspecto. Si nadie le está publicando en redes sociales los eventos o lo que hace, nadie se entera. Si nadie le está promocionando la exposición, nadie irá a verla. Si nadie gestiona apoyo para sus actividades le toca al mismo artista, o a sus compañeros más cercanos hacerlo o contratar a alguien.

I. R: Esto también concierne la educación artística pues en las escuelas de arte no solamente deberían concentrarse en el oficio sino también en enseñar a formular un proyecto cultural, a hacer gestión, a escribir sobre su trabajo.

N. Y. M: Sí, pero no debería consumir mucha intensidad horaria, a lo sumo un semestre porque en la práctica por ejemplo los formatos cambian todos los años según las instituciones. Periódicamente hacen ajustes, lo que antes pedían ya no lo piden y requieren hacerlo en otra metodología generalmente nueva en la cual hay que capacitarse. Es algo que quizás se aprende más en la experiencia real. En el salón nunca te dicen que a un despacho hay que ir hasta tres veces o más por un documento. Sólo te dicen que debes formular el objetivo, la justificación, las metas, cronograma, etc.

"Memorias. Acciòn/Reflexiòn. Tips para la buena arepa " por Gabriela Alonso (Argenitna)
7º. Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juárez

I. R: Desde el punto de vista del artista ¿Cómo documentar una performance?

N. Y. M: Pienso que un registro no solo puede ser visual. Puede empezar desde lo escrito. Por ejemplo lo que el mismo artista describa al momento de concebir la performance o incluso la narración de una persona que la haya presenciado. También puede ser sonoro. Se pueden registrar las conversaciones que se generan entre el público durante la performance. O después con el artista, con la gente, preguntarles: ¿Usted qué vió? ¿Qué pasó? También hay un registro fotográfico o en video. Incluso se puede registrar a partir de dibujos como lo hace Javier del Olmo, artista performer de Buenos Aires.

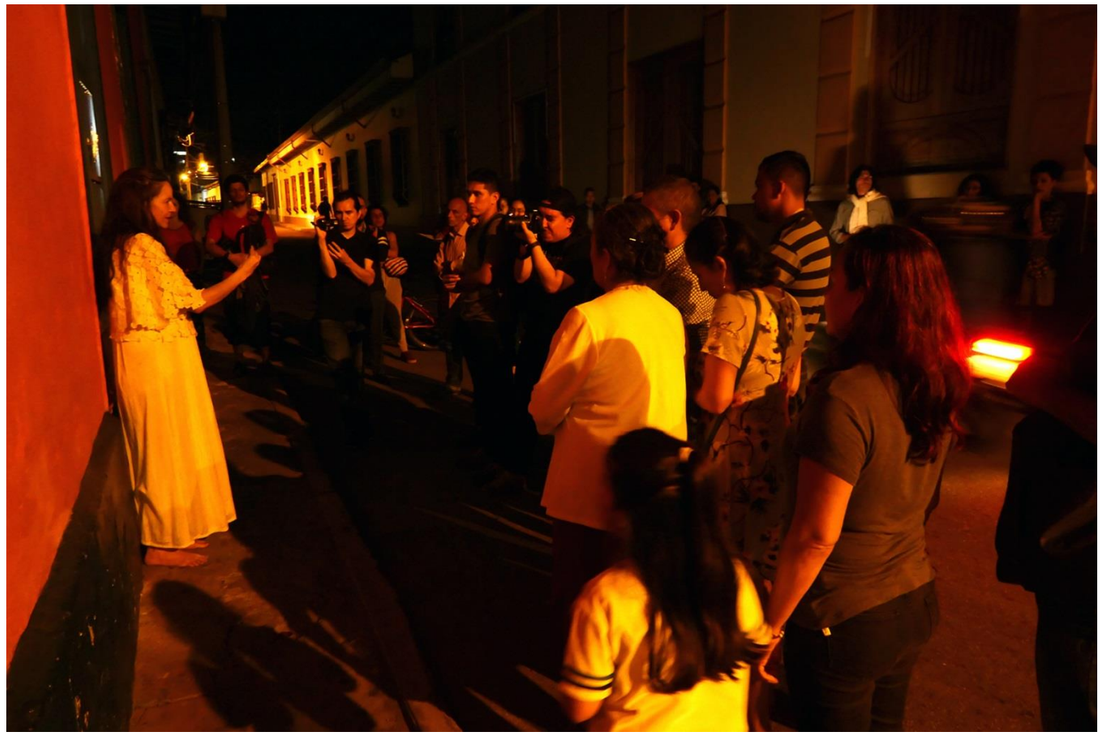
I. R : ¿Qué define un buen registro visual de la acción?

N. Y. M: Depende de la intención del artista. Si el artista quiere enfatizar en la participación del público entonces va a acordar con la producción del festival o con su fotógrafo personal lo que desea que la cámara capture. Pero si el artista quiere mostrar lo que sucede con su cuerpo puede dar instrucciones al fotógrafo: "cápteme las manos, los pies, o hágame un registro limpio". Uno encuentra fotografías en las que aparecen elementos que no desea, entonces si va para un dossier se pueden cortar o retocar las imágenes.

Si va para un informe es importante incluir el público. Uno sopesa para qué quiere la imagen y dependiendo de eso decide cómo enmarcarla. Uno tiene que saber lo que va hacer y lograr buenos ángulos para el registro. En festivales uno va al azar y tiene que confiar en que alguien logre una buena toma. A veces hay fotografías muy buenas que logran capturar aspectos que uno no imaginó. A veces la gente toma lo que quiere o más le interesó. Es más, cuando termina la acción algunas personas hasta se toman una selfie con el artista, y todas esas imágenes incluidas las que el público captó de la acción con sus celulares empiezan a circular por fuera del control del mismo artista y se vuelven registros de dominio público. ■

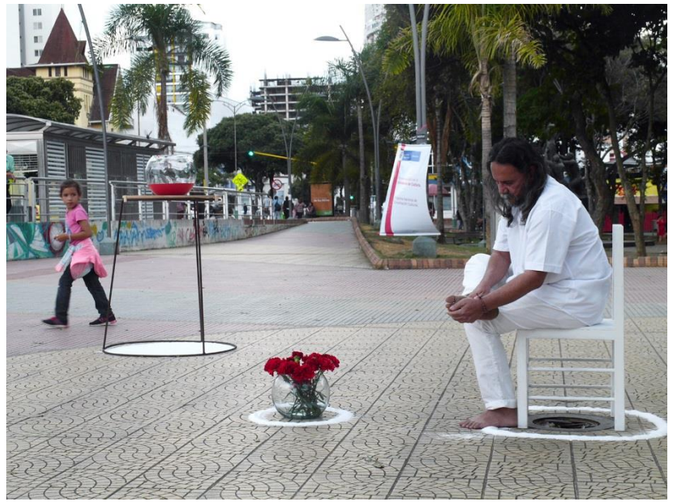
"Arqueo" por Jorge Torres. 2019. 7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juárez.

"Avistamientos" por Grupo DICAS. 2019. 7º. Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juàrez



“Gozodiario” por Susana Ortiz. 2019. 7º. Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juàrez

“Cadáver exquisito” por Las Toñas . 2019.
7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen. Registro de Antonio Juárez



Ausencias” por Jaime Lizarazo. 2019.
7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen.
Registro de Antonio Juárez

“Ausencias” por Jaime Lizarazo. 2019.
7º Festival Internacional de Performance Acciones al Margen.
Registro de Natalia Quitiàn

RESEÑA

Imagen del lanzamiento del libro “Cubierta de otr@s. Procesos, acciones y otras yerbas” de Gabriela Alonso (Argentina) en el 7º.Festival Internacional de Performance Acciones al Margen, en la Casa del Libro Total.

PRÒLOGO DEL LIBRO: “Nuestros sabios dicen que estamos en el décimo pachakuti, (retorno, regreso, vuelta al lugar o punto de origen, vuelta entera) y todo va a cambiar, ese es el tiempo que nos ha tocado vivir. Somos actores en este proceso de cambio, todos dependemos de todos, todos nos complementamos. Cada piedra, cada animal, cada flor, cada estrella, cada árbol y su fruto, cada ser humano, somos un solo cuerpo, estamos unidos a todas las otras partes o expresiones de la realidad. En aymara, la primera palabra que se enseña es Jiwasa que significa nosotros. La primera persona no es "yo" (como enseña occidente), "lo primero es nosotros (Jiwasa) y nosotros es la montaña, las plantas, los insectos, las piedras, los ríos, todo es nosotros". Jiwasa literalmente significa "nosotros", y en un significado más profundo significa "muero yo para unificarme con el entorno" .

Procesos, acciones y otras yerbas responde a una selección de piezas íntimamente ligadas a una búsqueda de complementación con otros seres dentro de la comunidad donde han sucedido. Performances en recorridos, investigaciones e interacciones, con grupos y colectivos de trabajo, en instancias educativas, urbanas, caseras y cotidianas”. Gabi Alonso . 2017

AUTORES

RUTH VIGUERAS BRAVO. Artista visual mexicana, cuya obra se centra en el performance art y la fotografía. Realiza intervenciones urbanas de site-specific, con connotaciones sociales y políticas; derivadas de un proceso de investigación autoetnográfico en torno al cuerpo como interlocutor en el espacio público. Como parte de su indagación imparte talleres, cursos, laboratorios de performance y fotografía, además de participar con diversas publicaciones tanto electrónicas como impresas, con ensayos sobre arte contemporáneo y obra fotográfica. Ha participado en diversos festivales de performance y arte acción en: Argentina, Brasil, Canadá, Colombia, Corea del Sur, España, Estados Unidos, Italia, México, República Dominicana, Portugal, Tailandia y Venezuela. Fue becaria por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en México (CONACULTA) y por el Posgrado en Artes y Diseño en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó residencias artísticas de producción e investigación en: Argentina, Colombia, Brasil y México. Cuenta con una maestría y licenciatura en Artes Visuales.

MILTON AFANADOR. Maestro en Bellas Artes UIS. Especialista en Medios y Tecnologías para la Producción Pictórica UNA. Artista visual, docente, performer, creador y productor de proyectos colectivos. Con mi cuerpo configuro, a través del Arte, un dispositivo para llevar a cabo un accionar-estético, entendido como una exploración de formas cuyo sentido no está determinado de antemano. Es por esta razón que estas formas no tienen nombre, o si lo tienen es tan sólo provisionalmente. Esto me permite asumirme como cuerpo-medio, cuerpo-herramienta, cuerpo-espacio, cuerpo-gesto, cuerpo-objeto, cuerpo-pictórico, cuerpo-tiempo, cuerpo-cotidiano, el cuerpo-social, cuerpo-otro y cuerpo-propio. Es decir, un cuerpo susceptible de adopta diversos modos de establecer relaciones con el mundo. Interesado en difundir el arte a través de la enseñanza; creo firmemente que la cultura y la educación sensible en artes es de todos y aún más de los más jóvenes, quienes, como esponjas, absorben imágenes y conceptos estéticos del mundo que los rodea.

YURY FORERO Desarrolla propuestas en diversidad de técnicas y estrategas que abarcan el dibujo y lo escultórico, instalaciones, videos y performances, su obra se ha centrado en las tensiones entre cultura e historia rastreando en ello las relaciones entre sociedad y política, investiga sobre el tiempo a través de diversos dispositivos que confronta la representación a la presencia, mediante la arqueología del presente o una latencia continua de obsolescencia, construye piezas que abordan asuntos que deslocalizan e implican relectura y performatividad. Ha trabajado con diferentes organizaciones comunitarias y centros culturales, así como investigador y docente en la Universidad Del Valle, Facultad de artes visuales, la universidad Javeriana Cali en Colombia y Con la Facultad de Humanidades en la UAM Cuajimalpa y la UNAM en el CCU Tlatelolco en Ciudad de México. Ha expuesto de manera individual y colectiva desde los 90´s.

CAROLINA OCHOA. Estudiante de Maestría en Estudios Artísticos; Magister en Desarrollo Educativo y Social; Especialista en Desarrollo Humano con énfasis en procesos afectivos y creatividad; Psicóloga. Artista y poeta autodidacta. Ha participado en procesos educativos no-formales de arte-terapia, biodanza, performance, artes plásticas, así como en el proyecto pedagógico artístico-experimental “El Validadero Artístico”. Sus intereses se dirigen hacia el arte, la filosofía, la educación y la investigación, especialmente en temas de cuerpo, política, poética, subjetividad, lenguaje, estética, ética, prácticas pedagógicas experimentales, entre otros. Sus líneas de investigación son “Socialización política y construcción de subjetividad” y “Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades”

MARTIN ALONSO CAMARGO FLOREZ. Pamplona, 1982. Filósofo y Magíster en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander (UIS). Su producción textual se resume en el deseo de indagar por el sentido de algunos de los proyectos que han cautivado su interés y que han sido realizados por artistas oriundos de los departamentos de Santander y Norte de Santander. A causa de este interés, ha escrito pequeños textos para los catálogos de Milton Afanador, Edwin Calderón, Andrea Rey, Grecia Quintero, Fredy Serrano y Juliana Silva, y ha publicado los artículos María Victoria Porras en clave constructivista (2016) y En femenino: apuntes sobre la obra de Esperanza Barroso y Raquel Ramírez (2016) –estos dos junto al historiador Leonardo Caballero Piza– Tótems en cuestión, tótems fracturados (2017) y Cuando el arte carece de centro: el retorno de la fantasía romántica en cuatro artistas santandereanos (2011). También se ha desempeñado como profesor, curador, organizador de proyectos expositivos y últimamente ha incursionado en la realización performances.

LAUARENTINO LOPEZ se recibió como filósofo con la tesis “El Arte en el sistema fenomenológico Hegeliano” en la Universidad Industrial de Santander (UIS) (2006), ha sido docente de “Filosofía del Arte” en el programa de Bellas Artes de la misma universidad (2005 – 2007), y profesor adjunto del colectivo docente de Filosofía y Antropología de la Universidad de Buenos Aires (UBA) con el seminario “Estrategias Audiovisuales en Filosofía Social” (2012 – 2014). Ha incursionado con la Performance desde el año 2010 en distintos festivales y países.

IRENE RODRIGUEZ es historiadora del arte e investigadora de arte contemporáneo. Con el colectivo Galería LaMutante, participó en la organización de festivales de performance en Bucaramanga en los años 2007 (La Compañía - Festival de Performance: Mi primera vez) y 2008 (La Compañía - Festival de Performance: Más allá del espectáculo). Desde el 2018 se desempeña como docente de la Escuela Municipal de Artes de Bucaramanga.

NERYTH YAMILE MANRIQUE. Artista plástica. Sus procesos creativos alrededor de la imagen, el performance, la pintura, y la instalación abordan temas sobre el cuerpo, la memoria, la violencia, la naturaleza y la ciudad. Le interesa intervenir de diferentes maneras en los espacios urbanos generando diálogos activos, y reflexiones con los espectadores o transeúntes. Ha participado en exposiciones colectivas y festivales internacionales desde 2007 en Colombia, Cuba, Bolivia, Argentina, Brasil, Canadá y Polonia. Ha aplicado a programas de residencias artísticas en Argentina (2010), Brasil (2012 y 2016) y Palestina (2014). Ha sido beneficiaria en varias oportunidades de becas municipales, departamentales y nacionales como estímulo a la creación artística y a la movilidad. Dirige el Festival Internacional de Performance Acciones al Margen y la Corporación Escenarios de Mujer en Bucaramanga.

ANTONIO JUAREZ CAUDILLO. Nació en la ciudad de México en 1975. Es licenciado en comunicación y periodismo por la UNAM. Se inició como fotógrafo documental de performance en 1998 en la 7ª Muestra Internacional de Performance, trabajo que ha desarrollado de manera ininterrumpida desde entonces, continuándolo así en la 8ª Muestra Internacional de performance realizadas en Ex_ Teresa, las seis ediciones del encuentro Internacional de Performagia organizado por el museo Universitario del Chopo, Acciones en Ruta en el año 2003, la 7ª Muestra Internacional de arte de Performance organizada por Perfopuerto en la ciudad de Valparaíso en Chile 2005, la XIII Muestra Internacional de Performance organizada por Ex_ Teresa en Noviembre del 2008, invitado al 16th Nippon International Performance Art Festival 2009 en Japón, Performar 2009 en República Dominicana y al Viva Art! en la ciudad de Montreal en Canadá. También se ha destacado como fotógrafo de prensa en periódicos como La Crónica y revistas de arte como Poliéster, Art_Advence, Arte Mx entre otras. Ha expuesto individual y colectivamente en centros culturales, casas de cultura, museos (Poliforum Cultural Siqueiros, Museo de arte Carrillo Gil, Centro cultural Lublin y Officyna ambos en Polonia, metro Bellas Artes en la ciudad de Caracaz Venezuela), entre otros espacios.

AUTORES

ERICK OBANDO /ZAFO. Fotógrafo santandereano cuyo trabajo se centra en estudiar a través de la fotografía y diálogos con el individuo las cuestiones del “ser” y “estar”; la forma en la que nos relacionamos con los demás y el entorno. Entre los temas constantes de su exploración se encuentran las reflexiones sobre lo bello, la individualidad y la sexualidad. Tiene una preocupación contante acerca de la forma en la que el individuo re-significa y apropia objetos, espacios y lenguajes en su ejercicio de autodefinición; así como la auto-objetivización en la que recae debido a la educación “visual” a la que se expone por parte su entorno socio - cultural (Publicitaria, televisiva, informativa, gráfica).

GABRIELA ALONSO. Argentina. Profesora superior en artes visuales, especialización Grabado y Pintura, egresada de la Escuela de Bellas Artes Carlos Morel (EMBA) - Extensión universitaria en arte contemporáneo y docencia en Universidad Nacional de Artes de Buenos Aires (UNA) - Programa de Posgrado en Gestión de Políticas Culturales Universidad Nacional La Plata (UNLP), Desempeño en la docencia y gestión: Profesora de Pintura en EMBA (Escuela de Bellas Artes Carlos Morel) y en ISFA (Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano) - Jefatura Departamental área GRABADO (EMBA) - Coordinadora del Departamento de Extensión Cultural (EMBA) Participaciones en las siguientes publicaciones: Geifco espacio de investigación de arte contemporáneo, Barcelona. Revisa Digital Boeck, Barcelona. Revista Digital Scaner Cultural, Chile. Libro Art Week Venice Bienal International de Performance, Venecia. Sangre y Barro herencia del Capital - Perpendicular Bienal en Brasil. Poéticas Do Corpo - catalogo laboratorio Performance en Brasil . Publicaciones: Relato de Recetas I, (acerca de la recuperación de las memorias). Relato de Recetas II, (acerca de la recuperación de las memorias) Cubiert@ de otros (ser estando estar siendo). Ha participado de exposiciones colectivas e individuales tanto en Argentina y en el extranjero.