



No. 10. DIC 2020.

ISSN: 2477-9199

Temas del arte

DOI: 10.26807/cav.vi10.369

LA EXPERIENCIA COMO FORMA DE CONOCIMIENTO. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA DESDE EL DIÁLOGO Y LA PERFORMANCE

EXPERIENCE AS A FORM OF KNOWLEDGE. METHODOLOGICAL PROPOSAL FOR ARTISTIC CREATION FROM DIALOGUE AND PERFORMANCE

Álvaro Villalobos Herrera

Francisco Cabanzo Villalmizar

Resumen

A través de testimonios directos el texto resalta la importancia de la experiencia para la producción de conocimientos surgidos mediante procesos de investigación-creación en el arte de la performance. Las narraciones corresponden al arte participativo vinculado a la marginalidad, la precariedad y la indigencia. El performer cuestionado utiliza el cuerpo artísticamente para señalar problemas sociopolíticos de las ciudades latinoamericanas, mediante acciones subyacentes al pensamiento del artista. Los testimonios impactan la concepción de juicios humanísticos de la cultura popular utilizados en el arte actual. Para reforzar el relato conceptual un dibujante indaga directamente al performer, lo interpreta y fortalece sus testimonios con dibujos, utilizados para aprovechar un lenguaje alternativo que explota el poder discursivo de la imagen.

Palabras clave: Performance, Investigación artística, Acción participativa, Creación y experiencia artística

Abstract

Through direct testimonies, this text highlights the value of experience in production of arising knowledges, through research-creation processes in performance art. The stories relate to involved art linked to marginality, precariousness, and homelessness. The questioned performer uses the body artistically to point out sociopolitical problems in Latin American cities, through actions underlying the artist's thought. The declarations impact the conception of humanistic judgments of popular culture used in current art. To reinforce a conceptual story, an illustrator directly observes the performer, explains and strengthens his testimonies with drawings, that take advantage of an alternative language and exploits the discursive power of image.

Keywords: Performance, Artistic research, Participatory action, Creation and Artistic experience.

Biografía de los autores

Álvaro Villalobos Herrera. Universidad Autónoma del Estado de México, avillalobosh@uaemex.mx

Código de identificación ORCID: 0000-0001-7416-1331

Francisco Cabanzo Villalmizar. Universidad El Bosque, Bogotá, acabanzo@unbosque.edu.co

Código de identificación ORCID: 0000-0001-6783-6185

Introducción, antecedentes conceptuales y contextuales

La presente investigación se originó en el diálogo entre docentes universitarios investigadores realizado en 2018 durante la residencia artística del performer colombiano Álvaro Villalobos en Bogotá,¹ aquí los interlocutores comparten el interés por los procesos de creación artística para la producción de conocimientos desde un enfoque subjetivado y conjugado en forma pre-posicional del cuerpo en el arte sobre todo desde las teorías de la performance. Se trata de profundizar en los trasfondos conceptuales del trabajo artístico de un performer cuyo cuerpo de obra está inserto en el hábitat urbano, periférico y marginal latinoamericano. La performance es una práctica artística efímera y vivencial no representativa sino de presentación, que difiere de la dramaturgia porque no interpreta sino ejecuta contenidos, es una experiencia pura, formalizada en espacio y tiempo reales en el momento en que ocurre. “El artista tiene muchas formas de estar presente/ausente, y el público también tiene varias posiciones posibles evidentes en las palabras que existen para designarlo: participante, testigo, audiencia” (Taylor 2012, p.76). En la performance se teje de manera relacional un vínculo horizontal entre el artista y un público, que cuando coparticipa en ella se convierte en coautor de la obra.

El cuerpo es el *soma* del conocimiento, tiene en la performance su desempeño, realiza sus acciones de acuerdo con una intención que se manifiesta en un tiempo y un espacio real, como experiencia es también una forma de conocimiento corporal, y por lo tanto se convierte en conocimiento construido y residente en el mismo cuerpo, se expresa con él y se constituye en un método para adquirir y construir conocimiento en “la experiencia del cuerpo mismo” (Green 2002, p.116). Este conocimiento nace de la percepción en primera persona y está diseñado para el medio ambiente, para otros cuerpos y para la sociedad con el fin de dar sentido al mundo a través de experiencias sensibles y corporales; para comprender y expresar en una relación que construye mundos nuevos, mundos efímeros por excelencia, registrados principalmente en la memoria del propio cuerpo del artista y de los demás que comparten la experiencia. La metodología la constituye en pensamiento que respalda al método, se trata de un conocimiento contenido, guardado y activado mediante ideas, conceptos, gestos, emociones, reflexiones y sentimientos emitidos por un sujeto creativo.

¹ Residencia artística organizada por el Programa de Artes Plásticas de la Facultad de Creación y Comunicación, Universidad El Bosque, Bogotá, Colombia, mayo de 2018.

Otro asunto conceptual que necesita precisarse para comprender el texto es el de conocimiento situado (Haraway 2013), que enfatiza el valor de un conocimiento experiencial que deviene del cuestionamiento a las metodologías y los métodos para investigar en las ciencias sociales y las humanidades, del que resultan las definiciones de ciencia y por sucesión de conocimiento científico; fundadas en la pretensión de objetividad, entendida también como neutralidad ecuánime. El conocimiento situado o encarnado en el sujeto por medio de la experiencia, no solo se permea de las objetividades sino de la combinación sincrética con las subjetividades, tanto de la ciencia como de las vivencias del investigador y su herencia cultural. Para ello, aquí presentamos la variante de conocimiento experiencial, que da cuenta de los resultados de una producción artística que apunta a problemas sociales vividos en las ciudades latinoamericanas. Con base en las teorías del conocimiento situado y del conocimiento experiencial, se desarrolló una disertación entre los artistas, Cabanzo y Villalobos que valoran la experiencia como forma de producción de conocimientos en la performance, una de las disciplinas artísticas más socorridas en la actualidad.

Relato autobiográfico cuestionado, diálogo entre artistas.

Trataremos el tema a manera de relato autobiográfico; esto es común en la literatura, la pintura y la fotografía; en la performance también se utiliza como una manera directa de mostrarse a sí mismo tratando de borrar las fronteras entre la vida y el arte. Como dice Carles Feixa: “el método biográfico no puede ser visto como algo externo...en el fondo, es siempre fruto de una mirada a la propia cultura, a la propia identidad.” (2018, p.171). En retrospectiva se describirán varias performances para delatar donde y a partir de qué fueron inspiradas.

Villalobos: Pasé la niñez en un pueblo de la Sabana de Bogotá, Colombia, Cajicá, de joven llegué a la capital para estudiar la carrera universitaria y como estaba lejos de la familia pasaba mucho tiempo en la calle. Tanto en esa época como ahora, lo que más me impacta de la calle es la indigencia, que acarrea graves problemas sociales como la inseguridad, la pobreza y el mal vivir al que se suman problemas de salud pública y sobre todo, la falta de un tratamiento adecuado para solucionarlos. La indigencia no es privativa de Bogotá, aquí en la Ciudad de México donde vivo ahora, el problema es también bastante fuerte; creo que en mayor o menor escala se sufre de lo mismo en todas las capitales latinoamericanas.

En las idas y venidas a la universidad de joven compartí la acera particularmente en la zona centro de Bogotá, con gamines indigentes, vendedores ambulantes y prostitutas; mientras yo tenía un lugar digno donde dormir, para ellos la calle era su espacio habitacional. Al percibir esas maneras altamente contrastadas de habitar el espacio público comencé a desarrollar acciones de denuncia sin pensar que fueran obras de arte; desde el principio lo que traté de hacer fue ponerme en el lugar de los indigentes, conversar con ellos y compartir mucho tiempo durante semanas y meses que luego se convirtieron en experiencias temporales más largas; vivencias que años más tarde sirvieron para llevar sus pensamientos y sentimientos a las obras. Pasado el tiempo pude compartir con ellos las experiencias artísticas y reflexiones sobre sus problemas, varias performances de las que hablaremos fueron realizadas con indigentes como acciones de denuncia para que los interesados pudieran interceder por ellos.

Cabanzo: Cuando hablas de compartir las reflexiones sobre sus padecimientos con los indigentes, entiendo que el conocimiento no solo se construye con la palabra, sino también con las vivencias, entonces ¿Cómo se reflexiona con el cuerpo en acción?

Villalobos: Por medio de la convivencia, cuando comencé a estar largos periodos de tiempo con los indigentes en esas zonas complicadas de la ciudad quería implementar maneras para ayudarlos. Inicialmente en 1987 prevalecieron relaciones de amistad con ellos hasta los últimos años de la carrera de Artes Plásticas (1992), en esa época no estaba seguro de que eso fuera arte porque había muy poca información sobre la performance y la que había yo no la conocía, además me había formado en las Artes tradicionales como escultor, tallaba, modelaba y sacaba moldes para fundir piezas en bronce. Luego comprendí las teorías de la performance necesarias para pensar el cuerpo como una escultura viva, para que las demás relaciones artísticas dependan de él; las profundidades conceptuales, formales y contextuales de esta disciplina implican al cuerpo llevado a la categoría de obra de arte, capaz de manifestar una realidad presente en un tiempo y un espacio determinado. Aprovechar esas posibilidades y poner el cuerpo en acción me sirvió para conceptualizar las piezas que denunciaban los males que les aquejaban los indigentes.

Primeras acciones

Las primeras obras con ellos fueron realizadas donde vivían, sufrían y morían indigentes en la Calle del Cartucho en Bogotá², paradójicamente muy cerca del palacio donde vive el presidente de la República, esas performances consistían en trabajos de campo exploratorios para entablar largas conversaciones con los indigentes, sin registrar lo dicho y hecho en libretas de anotaciones, grabadoras, ni cámaras fotográficas; cualquier solución requerida debía solucionarse en el acto, en medio de la vivencia inmediata. El objetivo consistía en conocer sus padecimientos sin tener que inventarlos y la investigación consistía en penetrar los lugares con el propio cuerpo para establecer relaciones inicialmente amistosas, que solo en algunos casos se daban. Posteriormente se integraron esas vivencias a producciones artísticas más elaboradas, conversadas y producidas con los grupos de amigos y otros artistas con quienes compartíamos las mismas preocupaciones conceptuales sobre la indigencia. Ahora se han unido gestores, curadores e instituciones culturales. A principios de los años 90 del siglo pasado estaba viva la “Calle del Cartucho”, ese lugar a decir de la investigadora periodística Laura Ardila, representa el símbolo máximo de la descomposición social de la capital de la República colombiana. “inmersa en una sociedad que permanecía estancada en modos de vida pre-modernos” (Niño 2010, p. 41). Localizada en pleno centro de la capital, era una de las calles más problemáticas del país, tanto para la administración gubernamental local como para la sociedad en general; por la crudeza de lo que ahí se vivía en términos de la delincuencia común, drogadicción y violencia sistemática, se trataba de una calle sin ley.

A esas primeras acciones callejeras, se sumó mucha gente desprevenida, que con informaciones básicas entendía lo que se estaba planteando. Se abrían conversaciones sinceras con los indigentes y con el público sobre los problemas comunes y las maneras como podrían denunciarse, solventarse o llevarse a un escenario común de convivencia, sin la pedantería del arte oficial. El objetivo principal consistía en entablar razonamientos con ellos desde un punto de vista totalmente igualitario como personas sensibles los problemas de la calle mediante un trabajo distanciado de las

² La “Calle del cartucho” está cerca al antiguo mercado del Barrio Santa Inés, en Bogotá, Colombia a un costado de la Plaza de Bolívar donde está el palacio presidencial. Esa calle y un área circundante ha sufrido históricamente alteraciones que planteaban su recuperación, conllevando fuertes operaciones urbanas y arquitectónicas, todas bastante desafortunadas. Un alcalde a finales de los 90, realizó la operación de desalojo de la población marginal que la habitaba, gente sin-techo, recicladores y prostitutas. Era el lugar de distribución de drogas por los ‘jíbaros’ frecuentado por toxicómanos (consumidores de ‘bazuco’) oferta para un mercado nacional durante la bonanza cocaineira de Carlos Lehder y Pablo Escobar. El distrito de menudeo de estupefacientes, el mercado, el consumo y la marginalidad no se evaporan, permanecen y se trasladan en el 2000 a los barrios San Bernardo y Santa fe, con un nuevo nombre “El Bronx” y en el mismo alcalde repite años después en otro mandato la estrategia, esta vez con el paradigma de la economía naranja, practicó desalojos y demoliciones, en una operación maquillada de ‘renovación’ urbana que en realidad se trató de un proceso público-privado complejo de gentrificación moderna y especulación inmobiliaria.

galerías e instituciones artísticas que tratan el arte como producto comercial. A través de la investigación aprendí a no hacer con los indigentes, lo que ahora llaman extractivismo artístico, de corte pseudo-sociológico y pseudo-antropológico. Decidir entrar, allí con fines artísticos significaba poner el cuerpo en riesgos; cotidianamente entraba más gente a esa calle para hacer negocios ilícitos y conseguir droga, especialmente bazuco (*crack*) y marihuana; por lo tanto, los fines artísticos y de investigación constituían un paso osado y atrevido. La mezcla de bazuco, marihuana y alcohol que se consumían ahí en esa época sin límites ni prejuicios, se encargaron de acabar lentamente con muchos viciosos. Conversar con ellos antes de que sucumbieran a sus pasiones, sentimientos y vivencias personales se convirtió en una práctica de investigación basada en el vínculo de las experiencias con la producción artística que todavía valoro, para no caer en lo que los entendidos llaman extractivismo cultural y artístico. El investigador del arte corporal debe partir de las experiencias de la vida misma y combinarlas con elementos metodológicos proporcionados por las ciencias humanas y sociales para analizar los datos que de ahí le sirven a su producción, de la misma manera como lo hacen investigadores de otras disciplinas, que llevan reactivos a un laboratorio para ponerlos en tensión y registrar los resultados posibles.

Experiencias y conocimientos artísticos

Cabanzo: Resaltar la idea tomar las experiencias vividas como forma de producción de conocimiento para vincularlas posteriormente en las investigaciones y en la producción de performances y en segunda instancia, las ideas sobre el argumento de la investigación artística basada en el comportamiento de los reactivos en un laboratorio, implica en ambos casos al registro como parte primordial de los resultados. Aunque la performance se trata de un arte efímero ¿Cómo se hace para que en ella quede la huella de la experiencia?

Villalobos: Cuando se habla de vivencias en la calle nunca se está solo, siempre hay aliados, acompañantes y cómplices, así como detractores; en una época en la que algunos artistas no teníamos cámaras profesionales para reconstruir una acción por medio de imágenes, recurríamos a fotografías espontáneas de los asistentes a la acción. En mi experiencia, los registros más importantes son que se

hacen por medio de la memoria,³ con ellos reconstruyo las historias a partir de relatos como este. Cuando comencé a trabajar obras para la calle, aunque la performance ya hacía parte de grandes festivales, no circulaban tantas informaciones, ni fotografías ni videos sobre las obras como ahora, por lo tanto, muchas de ellas no fueron fotografiadas, solo tengo unos pocos registros, improvisados y rudimentarios, no profesionales como los que hacen los *performers* en la actualidad, que tienen infraestructura para generar espectacularidad con las imágenes que proyectan; inclusive algunos artistas venden los registros de las performances a los coleccionistas de arte. No es novedad que muchos artistas invierten en videos y fotografías profesionales y en programas de edición con filtros especiales para mejorar sus archivos. Para ello en este caso, es importante entender los dibujos que realizas sobre las historias orales de las performances ya que constituyen otra manera de reconstruirlas. Tengo claro lo que significa cada forma de trabajo y respeto cada una; durante los primeros años de trabajo no fueron importantes las fotos para mí, hubo muchas acciones ejecutadas que solo están en la memoria. En la actualidad las instituciones que organizan los festivales en que participo tienen la infraestructura para hacer los registros y además se encargan de la difusión.



Figura 1. – Performance: *luto*, de Álvaro Villalobos (2012)
Dibujo de Francisco Cabanzo (2019)

Varios ejemplos pueden verse en YouTube, uno en particular sobre mi trabajo es la obra en video de Jorge Izquierdo, fotógrafo profesional del Centro Nacional de las Artes de México

³ Al respecto del registro, la huella y el testimonio, es importante el aporte de Gavin Butt (2011) basado en la epistemología y la historia de las culturas, él propone mirar la relación entre las narrativas escritas o la historia narrativa con relación a la memoria y las experiencias subjetivas de la instalación artística y la performance. Propone revisitar la memoria como idea reconstructiva frente a lo efímero ya que además del recuento hablado o escrito, existen otras narrativas visuales y audiovisuales como el dibujo, el cine, la fotografía y la navegación no lineal, multimedial o inmersiva.

CENART, estuvo como público en la performance: *“Luto”* (2012), en el Museo del Chopo de la Ciudad de México (figura 1). Como artista registró la pieza en video, la editó y la subió a la internet. El puro registro es una gran obra de su autoría con acceso público. Se trata de un trabajo profesional realmente inspirador, al ver sus fotos y videos se activa otra vez la memoria con referencias que, en el momento de la presentación corresponden a planos secundarios, pero en los registros constituyen situaciones formales y conceptuales importantes. En este caso, trabajar con creadores de otras disciplinas es necesario.

Cabanzo: Trabajaste muchos años en acciones con pocos registros fotográficos y acabas mencionando un instrumento importante y valioso para la reconstrucción de las historias que es el de la memoria; sobre todo para historias reconstruidas con narraciones sobre experiencias de creación que compartes con otras personas. Los ejemplos son la escritura de un artículo como este, las colaboraciones con quienes trabajan la fotografía y el video que son por cierto otro tipo de lenguajes, pero además las colaboraciones para la creación artística con sujetos que participan contigo en las performances, incidiendo en el desarrollo y en el resultado final. ¿Puede llamarse a esto trabajo colaborativo o de creación colectiva?

Villalobos: Efectivamente si, el trabajo colaborativo de performance puede entenderse como el *happening*⁴, en la obra ejecutada en la Calle El Cartucho dialogué con los indigentes y en conclusión planeamos acciones poéticas que los involucraron otros artistas.

La inclusión consistió en escribir poesías conjuntamente con las personas de la calle para después leerlas a viva voz en una velada especial, en ese mismo lugar donde pululaba la drogadicción y la violencia. Algunos indigentes aceptaron y narraron historias terribles ya que a muchos de ellos los estaban matando. Antes de la velada artística de ese día nadie quería hablar de la situación básicamente por miedo, ni siquiera los periódicos de la nota roja se ocupaban del asunto. El trabajo se realizó en varias jornadas con otros diez o quince artistas,⁵ una ocasión aparte de la velada poética llevamos dibujos y pinturas para exponer en los muros de la calle con los trabajos de los indigentes que escribían, dibujaban y pintaban. El objetivo fue instalar las obras en los muros y connotar el lugar con acciones de denuncia pública, especialmente sobre la violencia y las muertes que estaban

⁴ Una referencia es el *happening*: “acontecimiento” ideado por Alan Kaprow en la obra “18 Happenings in 6 parts” (1959) en la Reuben Gallery; New York.

⁵ Auto denominados Liga Latinoamericana de artistas a la que pertenecían: Danilo Vallejo, Danilo Zamora, Wilson Pacha, Patricio Navas, Samantha Flores y Michael Silvers de Ecuador, Miguel Lezcano, Marcel Velaochaga y Anita Ponce del Perú, así como los colombianos, Yuri Gómez, Alonso Jiménez, Futuro Moncada y Miguel Rodríguez.

sucediendo en esos días. A las seis de la tarde del jueves 17 de septiembre de 1993, en la calle 11 entre carreras 6ª y 7ª del centro de Bogotá, se leyeron los poemas, se pegaron los dibujos y pinturas en los muros de un terreno baldío lleno de basura, donde días antes se habían encontrado a los indigentes muertos: Las obras fueron quemadas y el fuego por supuesto llamaba la atención. Se trató de una obra efímera e irrepetible en la que los indigentes pegaron en los muros, unos carteles impresos en serigrafía con la leyenda: “EN EL MERCADO DE LA INDOLENCIA, LA MUERTE ESTÁ DEMASIADO BARATA” (figura 2).

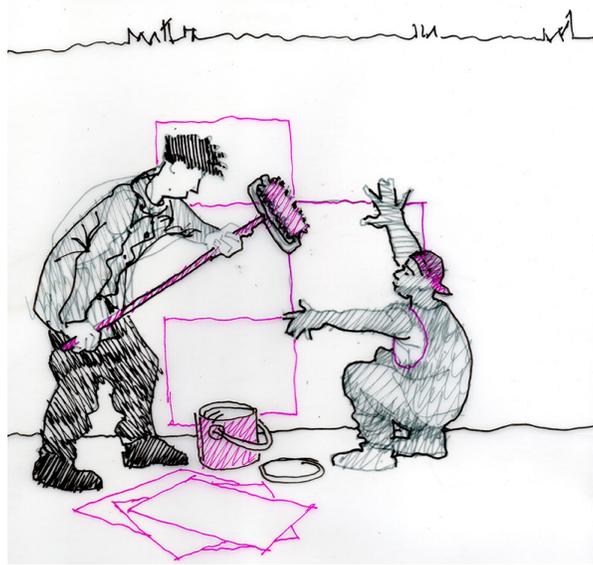


Figura 2. – Performance: *La facción*, Álvaro Villalobos (1993)
Dibujo de Francisco Cabanzo (2019)

Problemas sociales en el contexto mexicano

Cabanzo: Ahora en México trabajas sobre la estratificación del cuerpo social inmerso en problemas similares. Aunque por ser efímera una performance no se repite, sí hay una reiteración del tema de la violencia constante ejercida hacia los indigentes; eso delata que la injusticia social en América latina es persistente. Es el caso de una intervención con niños de la calle en la Alameda Central de la Ciudad de México en la que haces visibles las pésimas condiciones de vida y su resistencia ante la inclemencia del tiempo.

Villalobos: Cuando llegué a México en 1996 vi las calles con problemas similares a los de Bogotá y las demás ciudades de América Latina. Actualmente hay muchos niños viviendo fuera de las casas por abandono y violencia intrafamiliar, lo grave es que los gobiernos locales no se hacen cargo de la situación. Aquí decidí trabajar sobre el mismo móvil conceptual, que enfoca los problemas sociales por medio de acciones de denuncia con estrategias artísticas, como una constante en mi proceso de investigación-creación. En 2001, me invitaron a participar en el Festival de Arte en la Torre del Centro de Investigación y Documentación de las Artes Plásticas CENIDIAP, dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, para presentar una performance en la Torre Académico Administrativa de esa institución. Les propuse la pieza que estaba realizando en el momento con los niños indigentes apostados en tendajones improvisados en la Alameda Central de la Ciudad de México, en coincidencia llegaba la temporada de lluvias y los indigentes estaban desprotegidos.

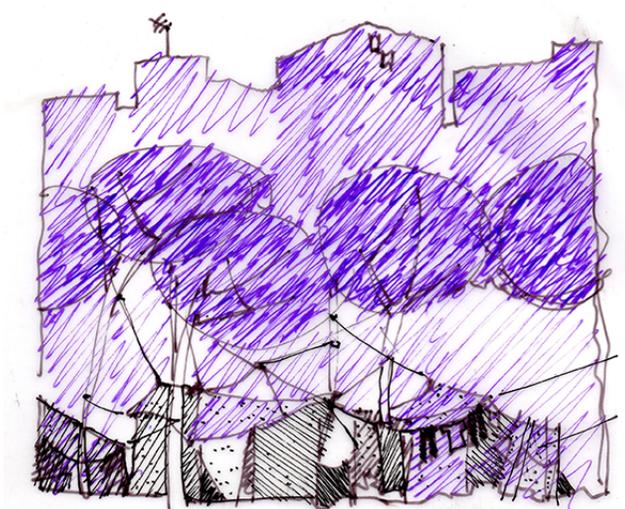


Figura 3. – Performance: *Arquitectura de la indigencia*, Álvaro Villalobos (2001)
Dibujo de Francisco Cabanzo (2019)

La obra consistió en la restauración de sus casuchas, pero por solicitud del director tenía que presentarse otra performance en el edificio emblemático del Centro Nacional de las Artes de México CENART. El denominado “arte contemporáneo” organiza festivales a los que llegan los artistas hablando de problemas políticos y sociales en circuitos cerrados para consumo de una élite privilegiada. En ese caso prefiero trabajar al margen de la institución aun así sobre problemas reales en

vivencias y convivencias con grupos a los que el arte les aporte algo. Finalmente hubo una negociación con la institución que organizó el festival y con el dinero de la producción, protegimos las viviendas de los indigentes con maderas y plásticos nuevos, aunque con ellos llevaba varias fases de reconocimiento, de hacernos amigos, así como de ver y saber cómo solventar las necesidades que surgían desde sus propias voces. El CENART y la Alameda Central son lugares distantes, física, social, conceptual y geográficamente, por ello lo importante de la obra fue la negociación con el director que otorgó permiso para usar el dinero del show performático en la Torre, para trabajar con los indigentes fuera del festival en la restauración de sus tendajones. Libros que comentan la obra la denominan: “arquitectura de la indigencia” (figura 3), realizada dentro de una “*communitas votiva* con la capacidad de configurar en el sujeto artístico un escenario corporal donde se pone en crisis a la propia materia humana, adelgazando los límites entre experiencia estética y experiencia de vida” (Diéguez 2007, 158). Posteriormente solo registramos el trabajo de restauración, pero hubo cantidad de días, semanas y meses de trabajo antes y después de ese registro. Poco después el primer gobierno de izquierda de la Ciudad de México (Partido de la Revolución Democrática-PRD) encabezado por el alcalde Cuauhtémoc Cárdenas, recibió dinero de la cadena hotelera Sheraton para desalojar a los indigentes de ahí, porque dañaban la vista panorámica que tenía ese hotel de cinco estrellas. Cuando se inauguró el hotel tanto los indigentes como sus tendajones fueron retirados por las autoridades capitalinas.

Exploraciones del espacio público en Brasil

Cabanzo: En conclusión y en relación con la experiencia como forma de conocimiento, además de la acción con el cuerpo para indagar y entablar un diálogo con las personas en los lugares que intervienes, eliges dispositivos formales para construir artificios conceptuales potentes: una referencia son los carteles que utilizaste en la calle El Cartucho, para establecer una relación formal con los indigentes que participaron pegándolos; ellos a la vez son coautores, ejecutan parte de la acción y son parte del proceso creativo. Pasa lo mismo en “arquitectura de la indigencia”, inicias un proceso en el que tu performance se reduce al mínimo y se convierte en una acción colectiva realizada con el refuerzo de otras personas en estos casos, indigentes. En otra ocasión diseñaste dispositivos que generaron interacción con otro tipo de públicos, por ejemplo, en Brasil: “bate papo na cama” (2013), (figura 4) performance en la que trabajas con una cama para que la gente se recueste a dialogar de

manera íntima contigo en la calle; Ahí aparece de nuevo, un objeto conector, un dispositivo de relación, un ente detonador de conversaciones con el público. ¿Cómo se establece esta constante en la obra?

Villalobos: Los conectores formales que mencionas son importantes en la producción de este tipo de trabajo de investigación, van dirigidos a las personas que en la interacción se convierten en coautores. Hans Thies Lehmann, en su libro sobre el teatro posdramático habla de “lo público y la experiencia del público en la obra” (2013, p. 386) y argumenta que la performance debe nutrirse de la energía que proporciona el público presente, de tal manera que su efectividad consiste en aprovechar la sincronía entre los participantes y el artista; así funcionaron los *happenings*. En un trabajo de esa naturaleza el creador propone la idea inicial y los receptores la complementan e interactúan de manera espontánea, muchas veces improvisada y azarosa; ese carácter de indeterminación es la parte fundamental de una obra procesual. Cuando se trabaja con participantes en el proceso de conformación de la obra hay que entenderla y desarrollarla de manera cambiante. Efectivamente todos quienes participan en esos procesos son coautores, por eso se denomina: creación colectiva.



Figura 4. – Performance: *Bate papo na cama*, Álvaro Villalobos (2013)
Dibujo de Francisco Cabanzo (2019)

La performance “Bate papo na cama” tiene esas características, fue presentada en el Octavo Encuentro Hemisférico de Performance y Política en Brasil, de manera particular en la *Praça da Republica de São Paulo*. Como antecedente conceptual, la primera vez que fui a ese país, en 1991 escuché que los brasileños usaban la frase coloquial jocosa: “*bate-papo na cama*”: que significa conversar en la cama; para resolver problemas, imagino. La cama es uno de los principales elementos de la vida cotidiana que sirve para descansar, gozar y reproducirse, aunque también puede morir en la cama, es un generador y receptáculo de vida. Por ello la utilicé como dispositivo de conexión con la gente desprevénida de la calle, en una performance que le proporcionó a quienes participaron, la posibilidad de reflexionar sobre el espacio urbano que tenían frente a sus ojos, acostados en la cama. En ella había otros elementos instalados, un letrero que decía: “*O problema da cidade, busco pensamentos*” (El problema de la ciudad, busco pensamientos), y una urna de madera con el título: *sonhos e idéias* (sueños e ideas) con un formulario de preguntas sobre el uso del espacio público en Sao Paulo. Una vez acostados en la cama los participantes contestaron las preguntas y depositaron el formulario en la urna; se tomaron el tiempo para contemplar el espacio y hacer una lectura aguda y crítica de su entorno.

La Praça da República es un lugar representativo para la gente, está rodeada por edificios emblemáticos y es paso obligado para llegar a zonas habitacionales, oficinas públicas y hoteles; también ahí conviven grupos minoritarios, trans-sexuales, prostitutas, indigentes, vendedores ambulantes, lustrabotas y voceadores de periódicos. Personas con experiencias de vida importantes para los interesados e investigadores en los problemas sociales y el espacio urbano. Sobre esta performance la investigadora Rían Lozano propuso en el artículo: “Prácticas artísticas de(s) generadas: escenarios y cuerpos ambulantes” (Lozano 2013, 64), una relación conceptual de mi trabajo con el del poeta Néstor Perlongher, activista LGBT argentino residente en Brasil, quién treinta años antes en el mismo lugar, investigó sobre la prostitución masculina.

Al final de la performance enterré la urna con los: *sonhos e idéias* (sueños e ideas) de los participantes en un hueco al frente de un árbol en la plaza pública con la intención de que, con el tiempo, el papel y la madera se degradaran y alimentaran al árbol. Experiencias que vinculan sucesos de la vida misma son importantes para la investigación artística en los niveles formales y conceptuales en función de contextos específicos. Para usar esta metodología de trabajo fui invitado por el Curador

del Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi Brasil, Luiz Guilherme Vergara para realizar con Tania Alice la obra: *"The bed project"*, (2013) Ahí entrevistamos a las personas en la calle sobre, la cama. Dieron testimonios sobre los problemas de vivienda que manifestaban previo al Mundial de Fútbol en Brasil, el mismo año.

Características conceptuales de ese tipo en mi trabajo, vienen de una lectura previa al libro de Néstor García Canclini: "Consumidores y ciudadanos la intimidad dentro de la multitud" (García 1995, 133), en él se refiere a los migrantes del campo a la ciudad que utilizan mobiliario interno de su casa en la calle; usan la mesa del comedor para vender frituras, quesadillas, empanadas, tacos y todo tipo de garnachas. En las colonias populares de la Ciudad de México como en las de muchas ciudades de América Latina, las aceras están llenas de mobiliario doméstico, las familias con la mesa sacan a la calle la estufa y los asientos del comedor, las plantas de ornato y demás objetos del interior de la casa, en otros sectores de la ciudad se instalan tendederos de ropa y se apropian del espacio público para la supervivencia familiar. Aquí hay un paso comprensible entre los elementos del entorno privado, usados en el espacio público que inspiran mis performances.

En Brasil trabajé con la cama, un elemento sacado del espacio más íntimo del hogar para convertirlo en un móvil formal que detona y posibilita interacciones conceptuales complejas, útiles para investigar diversos temas con los participantes. Experiencias como esta me han enseñado a sacar elementos de la vida cotidiana para connotarlos y llevarlos a los espacios donde el arte se confunde con la vida cotidiana. Esto lo aprendí del performer alemán Boris Nieslony; quien perteneció al grupo Fluxus, con Joseph Beuys y George Maciunas, a él lo conocí en México en 1996 cuando presentó su obra en el Festival de Performance de Ex Teresa Arte Actual y años más tarde en el Festival Acciones en Ruta organizado por el artista mexicano Víctor Muñoz, del grupo Proceso pentágono. Así vinculo mi trabajo con de otros artistas que me proporcionan conocimiento a partir de sus experiencias.

Conclusiones

Villalobos: Cuando hago recuentos de esas vivencias irrepetibles para escribir artículos académicos, reconozco el valor que tiene la experiencia para establecer procesos ideológicos y desarrollar otros procesos de creación, como una forma específica de conocimiento experiencial. El modo de vivir, sentir, pensar e intervenir el espacio urbano y dentro de él, el espacio habitacional de otros, es una

forma de investigación que implica la experiencia performativa como forma de conocimiento. En términos académicos actualmente las ciencias sociales y las humanidades están trabajando con nociones de lo que, autoras y autores importantes exploran y escriben en razón temas relacionados con el género, los feminismos, las vivencias encarnadas y el conocimiento situado: Donna Haraway, Carlo Piazzini y Sandra Harding, son un ejemplo de ello. Después de veinte años de producción artística llegué al ámbito académico a trabajar un proyecto de investigación sobre el sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano dirigido por Elia Espinosa, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en México, ella me iluminó con el uso y exploración de conceptos importantes para la performance que tienen que ver con la denominación de la que hemos hablado: la experiencia como forma de conocimiento. Que yo sepa, esas premisas no están publicadas, pero ella argumentaba que para la performance es muy importante hablar desde la experiencia, ya que todo lo que se vive, siente y piensa, pasa por el filtro de la razón y el entendimiento; pero al ser llevado a la producción artística se sustenta como una forma de conocimiento específico, situado en un cuerpo atravesado por la memoria.

El investigador del arte corporal como parte de las ciencias de la conducta y las ciencias sociales analiza los datos que le sirven a su producción de conocimientos tanto de ámbitos generales como de los específicos del arte, de la misma manera como lo hacen investigadores de otras disciplinas, que llevan reactivos a un laboratorio; solo que en el caso del arte de la acción y el movimiento, los reactivos que proporcionan conocimientos son experienciales, vivenciales, cambiantes y muchas veces efímeros, por ello es importante el uso de la memoria. En el caso de la producción de performances el artista como investigador interactúa con bastantes dispositivos proporcionados por la vida misma, los inter-relaciona, registra los resultados y ejecuta las obras a manera de presentación. En ese sentido los conocimientos salen de esas experiencias de contacto entre las realidades del artista con fenómenos específicos; la performance es el resultado de una investigación sobre situaciones de la vida misma en las que el cuerpo está involucrado y sobre el artista que reflexiona en torno a sus vivencias; para ello el artista debe capacitarse para procesar, planear, estratificar y escalar los reactivos que utiliza. En conclusión, las performances que hemos citado son modos experienciales de investigación y producción artística que llegan a la gente de manera ágil y directa, implicando no solo la comunicación con el público desde una supuesta

intelectualidad que otorga la academia, sino desde reflexiones sensatas proporcionadas por las relaciones interhumanas logradas con quienes interactúan en el entorno artístico.

Cabanzo: Otra conclusión es que la relación cuerpo-espacio-tiempo en las performances de Villalobos puede entenderse a partir del papel como habitante de contextos indeterminados, inclusive puede ser aún más abstracta cuando expone sentimientos comunes como habitante de su propio 'ser', que habla desde el territorio interior introspectivo al exterior contemplativo, ya que produce acciones en las que vincula y socializa sus vivencias, induciendo a pensar la experiencia como forma de conocimiento. Enfatiza los vínculos de sus performances y su trayectoria biográfica con la marginalidad urbana, aspecto fundamental para comprender su pensamiento y su obra. En este caso en la relatoría de sus obras delata la forma experiencial como enlaza y utiliza los conocimientos vivenciales como una metodología de investigación para la producción artística. Sus performances pueden entenderse desde la dimensión experiencial de su propio cuerpo como espacio-tiempo construido socialmente, en el primer lugar de residencia; el de la existencia misma. Lugar desde dónde proyecta una forma particular de ser y estar en el mundo a través de las prácticas de vida y trabajo en la ciudad, como si ésta fuera un taller y su objeto de estudio: la gente de la calle.

Referencias

Butt, G. (2004). *After Criticism: New Approaches to Art and Performance*. Oxford, Blackwell Publishing.

Diéguez Caballero, I, (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política. Biblioteca de historia del teatro occidental, Siglo XX*, México, Atuel.

Feixa, C. (2018). *La imaginación autobiográfica. Las historias de vida como herramienta de investigación*, Barcelona, Editorial Gedisa.

García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*, México, editorial Grijalvo.

Green, J. (2002). Somatic knowledge. The body as content and methodology in dance education. *Journal of Dance Education*, Volume 2, Issue 4 Somatics in dance education, 8, p, 114-118, <https://doi.org/10.1080/15290824.2002.10387219>, marzo.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Haraway, D. (2013) *Testigo modesto segundo milenio hombre hembra, feminismo y tecnología*, Editorial Universitat Oberta Catalunya UOC, España.

Lehmann, Hans Thies. (2013). *Teatro posdramático*, Madrid, España, Traducción de: González Diana, Editorial Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac) pág. 386

Lozano, R. (2013). Prácticas artísticas de(s) generadas: escenarios y cuerpos ambulantes, *Revista de investigación teatral*, Vol.3, Segunda época, México, Universidad Veracruzana.

Niño Murcia, C. et al, (2010). *La carrera de la modernidad. Construcción de la carrera Décima. Bogotá (1945-1960)*. Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural – IDPC, p, 41,

Taylor, D. (2012). *Performance*, Argentina, Asuntoimpresiones.

Enviado: 2020-09-28

Aceptado: 2020-12-06