

Sobre *Ejercicios de repulsión*

César Cortés Vega

Intro: la simplicidad del campo

Actos sencillos. Máquinas diabólicas que se suceden unas a otras. Aprecio radicalmente la belleza de contradicciones así. Y es que una de las cosas que me atrae de ciertos fenómenos aparentemente incongruentes, pero inscritos en la racionalidad paradójica en la que hemos sido educados, son aquellos intentos de esforzada inconsciencia; cercanía a la sinrazón desde el simbolismo de los cuerpos. Porque claro; la sinrazón verdadera no pide permiso, no se ciñe a ninguna frontera más allá de la cual no se le permita el desvarío. Posee, pues, su propia cosmogonía. Todo aquello que intente entonces una disrupción discursiva en los linderos de las infinitas autorreferencias occidentales, es un acto político que hace uso de los recursos a la mano para visibilizar su afrenta. La historia del arte está llena de muchos ejemplos de esto.

Por eso, actos que indiquen necesariamente complejidad, más allá de sus propios lindes. Actos que conmuevan, lejanos del *deber ser* del arte... Los ejercicios son entonces un pretexto para señalar lo inacabado, claro, pero también para denotar un principio de incertidumbre. La repulsa los precede o antecede según un orden que les da forma, que indica hasta dónde el contenido puede extenderse. Prefiero entonces estos actos cuando son leves, no cuando son simplistas, como diferenciara ya Italo Calvino en aquellas propuestas que hiciera antes del arribo a este siglo. Porque ahí hay una línea finísima entre tomar el principio de realidad como lugar común, o hacerlo como estado incipiente. Probablemente, la historia del performance, y del arte en general, debería estar supeditada a una idea como tal. Tomar a pie juntillas lo que se hizo bien o no según lo ya realizado, sin detenerse en el tipo de simulación que se ejecuta por necesidad en un presente leído como tiempo específico, con características específicas, es lo que me parece más importante, ya sea que estemos hablando de (aparentes) obras consumadas, o de ejercicios.

Los “ejercicios”

La muestra *Ejercicios de repulsión*, llevada a cabo los días 28 y 29 de noviembre del 2015 en la galería **ArtSpace México**, fue organizada por la plataforma internacional de artistas latinoamericanos **Perfolink**, en coordinación conjunta entre Chile y México. La curaduría fue llevada a cabo por Mauricio Vargas Osses (Chile), con la gestión de Paola Paz Yee (México), a partir de una convocatoria abierta, en la cual se seleccionaron ocho trabajos. Uno de sus antecedentes fue otro evento llevado a cabo en Santiago de Chile en el 2014; *Ejercicios de Marca*, que tenía como punto nodal las improntas documentales en los procesos llevados a cabo en

espacios y tiempos específicos, desde las interacciones posibles con los espectadores. Así, la constante para esta nueva serie de ejercicios llevados a cabo en la Ciudad de México fue la repulsión como polo desde el cual observar. Muchos referentes de los cuales podemos echar mano para hablar de ello. Por ejemplo, Empédocles de Agrigento —el filósofo presocrático que postulara la *teoría de las cuatro raíces*, y que Aristóteles llamaría posteriormente de los *elementos* — reconocía dos fuerzas principales para la conformación y destrucción del mundo; el amor y el odio. Y eran la atracción y la repulsión, fuerzas que operaban sus transformaciones. Hay quienes dicen que Empédocles consideraba a estas potencias vinculadas a la materia, y hay quienes sostienen que lejos de ello, el filósofo las imaginaba independientes de ella, como fuerzas que triunfaban en un más allá, todavía vinculado a una idea de lo divino. En todo caso, si era el amor el que reinaba, entonces los elementos reunidos gozaban de armonía, y si era el odio, todo se desvinculaba, apareciendo las cosas como separadas unas de otras. Más allá de la elaboración teórica de dichas afirmaciones, en el terreno de lo simbólico, éstas funcionan como referentes para una poética que plantea alternativas discursivas para la creación. Y entonces, desde la complejidad actual, es posible pensar que la repulsión no puede ya contraponerse fácilmente a una serie de categorías que suelen ser pensadas como positivas. En el desarrollo de la metafísica occidental, que establecía una serie de valores en la contraposición de las formas, el tema puede ser atractivo desde un punto de vista moral, desde un ánimo de raigambre judeocristiana que regula los comportamientos a partir de una estratificación minuciosa del bien y del mal. Sin embargo, en términos más modernos ¿cómo sería posible separar tajantemente el amor del odio, la razón de la sinrazón, o este bien de ensueño de un mal que se cual en cada uno de los actos cotidianos? Justo es ahí donde lo sustantivo es complejo; un espacio de indeterminación que da para múltiples miradas que podrían muy bien optar por el rechazo como reacción a la inestabilidad de las formas actuales. Porque los actos insertos en las complejidades políticas contemporáneas ya no pueden reivindicar para sí ninguno de los polos, si no es como una estrategia que usa la repulsión a la diferencia, como sistema de atracciones a un centro relativo. Las visiones modernas sobre la vida operan de esta manera perpleja e indeterminada. Dylan Thomas, el célebre y borracho poeta galés, diría algo por el estilo:

*La fuerza que impulsa el agua entre las rocas
impulsa mi roja sangre; la que seca los arroyos parlantes
vuelve cera los míos.
Y yo estoy mudo para contarle a mis venas
cómo la misma boca bebe del manantial de la montaña.*

Así, este orden de lo incierto resultaba claro en algunos de estos ejercicios de repulsión llevados a cabo en el espacio íntimo de la galería. Uno de los más afortunados fue el de Juan Pablo Díaz: lo

que parecía en un principio un acto de ingenuidad pictórica en el que se crea en vivo un pequeño retrato con los colores primarios, muy en el estilo del *action painting* de Willem de Kooning, se convirtió paulatinamente en la inmersión a un espacio en el cual el color se mezclaba corporalmente en el interior de una membrana de plástico. Una evolución intuitiva, argumento en acto legible en la aventura de un proceso intimista que aspira sin embargo a cierta exterioridad (y en el cual quizá sólo sobraba la selección musical de fondo). No se trataba pues, de mera inmanencia, sino de una apuesta hacia la decoloración, re-coloración del cuerpo como entidad pública. Si bien su trabajo evoca un poco al accionista vienés Günter Brus, hay en la propuesta de Juan Pablo Díaz algo que, al no desdeñar del todo la objetualidad de la cual se va desprendiendo poco a poco, implica una evolución que es visible en la sucesiva mezcla del color que se transparenta: la conformación de una paleta en determinadas proporciones que él mezcla con su cuerpo en el útero de plástico dentro del que se encuentra. De esa manera, todo culmina con una especie de expulsión-excrecencia hacia lo común. Al terminar de salir, Juan Pablo se viste de nuevo con su ropa de todos los días para mezclarse entre los presentes: se nace como de la tierra, con el color de la tierra, pero a la vez como expulsado como la mierda, con el color de la mierda.

Trabajos como el de Ruth Viguera o el de la experimentada Erika Bulle transcurren de manera parecida: evoluciones en las cuales se desarrolla una pequeña trama de orden ritualista-sacrificial. En el caso de Viguera, a pesar de la utilización de un lugar común como el conejo —que evoca un elemento del que deberíamos estar hartos, incluso segundos después de haber presenciado los resultados de la ultramencionada pieza de Beuys: *Cómo explicarle los cuadros a una liebre muerta*—, o de un todavía medroso manejo del espacio y del tiempo de ejecución, la pieza avanza gracias a la participación del público; de frente una mujer con un conejo despellejado y amarrado a su cuerpo, corta el vientre del animal muerto. De él salen canicas que se esparcen por el piso de la galería; una especie de procreación interrumpida, cuyos productos de vidrio ruedan por el blanco suelo de la galería; probablemente una burla de exorcismo paradójico, cierta banalización que culmina con la inclusión de los asistentes a quienes se nos pide la rodeemos con una cinta verde, como cordón umbilical que la aprisiona por entero, hasta desfigurarla un poco e inmovilizarla. Aquella impavidez ya causa repulsión. Acto seguido ella intenta una esforzada liberación, que al final no culmina del todo, de manera que debe abandonar el lugar con una cinta que le cuelga aún, con el dolor del juicio público, la media sonrisa de los espectadores...

Un caso más arriesgado es la pieza de Erika Bulle, donde el cuerpo se presenta con una fuerza obtenida del dolor, hacia una equilibración a la vez gozosa. La corporalidad sustantiva, reivindicada por derecho propio, no es ajena a aquello que le negaría, y que de hecho usa para autoproclamarse. En el fondo un video en el cual la artista frota su cuerpo con/contra otro cuerpo

andrógino travestido. Sin embargo, lo que ocurre en el presente se impone como doblez de aquello que en la intimidad del video se guardaba. Bulle extrae una cinta métrica de su vagina, oculta entre los pliegues de su piel. Ésta sirve para crear luego un corsé simulado sobre la piel; un perforador incrusta *piercings* circulares en su espalda en los que la cinta usada normalmente para medir patrones de tela, es trenzada después. Unas pocas gotas de sangre escurren sobre la superficie de su voluminoso cuerpo. El acto de perforación se repite en los hombros, pero esta vez le son colocadas argollas que sostienen plumas, como una especie de emblema alado. En el fondo, música de punk industrial evoca la década de los noventas en que la artista formara parte del polémico Grupo SEMEFO. Acto seguido, con un pequeño baile en el que el público es invitado a cortar la cinta con unas tijeras, culmina su presentación. En tanto baila Bulle ha repartido también las plumas entre los observadores, haciendo uso de su cuerpo rotundo, que en el acto ha recuperado el espacio, una aceptación negativa que se vuelve paradójica: nuestros cuerpos normados se acercan con prudencia, observan aún tras la protección permisiva del espectador. A pesar de los problemas técnicos, Bulle muestra en esta acción un rumbo claro; no se reduce a una interpretación de apariencia sutil, que puede dejar qué desear. Por el contrario de muchas piezas recientes que aspiran a una síntesis medrosa disfrazada de reticencia y limpieza timorata que con dificultad trasciende el lugar común, su propuesta es arriesgada y compleja: una especie de punk barroco que logra trascender su propia concreción autosacrificial, y que consigue transmutar hábilmente la repulsión en instantes en los que aquellas dolorosas elecciones esbozan un nuevo orden de la diferencia.

Otra pieza a destacar es la de Ese Chamuko, que quizá sea la que más evidentemente trabaja con la repulsión, y a la vez menos guarda la distancia que le separa del público. Unos pocos gestos de familiaridad cómplice son suficientes para percibirlo: ante la turbación de los observadores, él se comunica como si fuera uno más. ¿Estamos frente a un artista? El tipo de simulación es interesante: parece ser sólo alguien del público, arriesgando conductas no convencionales. Porque el acto es, sí, sencillo. Un procedimiento para mezclar las excrecencias y convertirlas en un perfume falso. Las del público incluidas: luego de realizar un menjunje líquido en una palangana en la que se lava los pies, se dirige a cada uno de los presentes para pedir que le regalemos un gargajo, o al menos un escupitajo en el cuenco improvisado de sus manos. Ahí el público es creativo: algunos le agregan a la mezcla cacahuates, algún chicle masticado, un chorrito de *agua-loca*. Cuando cada uno ha depositado su obsequio, Ese Chamuko levanta una de las manos, la muestra unos breves instantes y se abofetea, lo cual, sin duda, provoca la arcada en varios de los que hemos contribuido para ello. Luego deposita introduce sus manos en la palangana, para conformar la solución que será vertida en un perfumero. No hay que adivinar lo que ocurrirá después: con el aspersor, nos rocía a todos. Para terminar, como un pequeño director de orquesta, se burla del campo con un acto, un poco a manera de berrinche adolescente, que

aunque ingenuo, tiene su propia potencia, un humor ácido que se agradece: nos indica que para que nadie tenga duda, el performance ha terminado. Aunque la actitud no va más allá, la travesura es fresca y parte de una idea clara. Algo así como un niño confesándole a la familia que el sabor que perciben en el arroz tiene origen en la inclusión secreta de algunos elementos corporales. *Bon appétit*. Pero sí; más efectista que significativo.

En otras piezas de la breve muestra, hubo planteamientos interesantes, que sin embargo no lograron concretarse del todo, a falta de una evolución que requiere de una mayor concentración en aquello que se intenta decir. En el caso de la pieza de Fausto Luna, quien jugó en la sala con un cerillo con el cual repasaba el rostro de cada uno de los asistentes, había un gesto que no logró resolverse del todo. Quizá un señalamiento que se parece un poco en gestualidad a aquel acto de *Nostalgia*, film de Tarkovski, en el que un poeta ruso intenta mantener una llama encendida a lo largo de un recorrido en el interior de un estanque vacío. Si bien el acto en el que Luna ilumina los rostros de quienes le vemos tiene claramente otro fin —una especie de visibilización del otro, un señalamiento corresponsable, quizá hasta reconocimiento—, el recorrido con los cerillos encendidos implica una continuidad sutil, que tensa en este caso un final inesperado: mediante un *volado* —cara o cruz— Luna decide si la acción continuará en el interior de la galería, o en el exterior. La moneda indicó que en el interior. Y lo que siguió fue una especie de soborno metafísico realizado con monedas y dulces —rojos como la sangre—, que él arrojó como si fuese un bolo sagrado. Si bien hay un desarrollo intimista afortunado en la acción, el caso es parecido al de Ese Chamuko, en el que hace falta mayor profundidad, pues señalarle a un público perverso —asumo que cualquier espectador de performance lo es— lo que ya sabe, se queda corto. ¿Somos espectadores cómplices? Claro, de una o de otra manera lo somos. Del consenso dicotómico y moralista entre lo pulcro y lo asqueroso, o de la simplicidad binaria que no nos permite oponer a la violencia sino un pacifismo apolítico que no resuelve nada, o de la clasificación tramposa entre arte y vida. Como sea, los temas de propuestas más experimentadas no podrían ser esos, sino en todo caso; ¿qué tipo de cómplices somos? ¿Cuáles son las contradicciones de dicha complicidad? Actos de ritualismo estándar no bastan, ni siquiera simbólicamente. Por eso mi observación se inclina a otros actos que, como decía arriba, no renuncien a la complejidad, quizá de manera sutil, para denotar las paradojas del presente. Sobre todo hablando desde la repulsión, una limpieza de imágenes que no se arriesgue a un desarrollo de mayor esfuerzo conceptual, apenas alcanza para un cierto conformismo dentro del campo, incapaz de ir más allá de una mera intención. Un ejemplo todavía más claro de esto que señalo es el trabajo de Edgar Ávila, en el que tan sólo limpia (mal) una cobija que ha intercambiado con un indigente. El acto en sí daría para mucho más, y es ya una provocación interesante, que Ávila desaprovecha y echa a perder. Porque, por el contrario de la osadía afortunada de Juan Pablo Díaz o de Erika Bulle, Ávila realiza un acto aséptico, con botas y guantes, como guardando

distancia desde el asco, apenas mostrándonos la mugre que la cobija retiene, y no más, apuntalando la diferencia que nos separa de una situación mucho, pero mucho más compleja para la cual no basta una mera imprecación previsible. Y si es que esa fuera su intención, mostrar una diferencia así de radical, así de despectiva para señalar nos moralmente a nosotros, entonces los recursos son insuficientes, pues haría falta énfasis en el desarrollo y la producción que sólo es brindado por una malicia más allá del estándar y de una crítica superficial.

Atendiendo a lo anterior, casos como los de Clara Macías o Karla Rebolledo, que trabajan con un elemento cargado de simbolismo como la tierra, me parecen muy problemáticos también, en tanto sus soluciones son apresuradas, sin un desarrollo que denota la falta de preocupación por hacerse preguntas más elaboradas. Incluso, si tan sólo se atendiera al tema de la visualidad, ya hay muchos conflictos en sus ejecuciones. En el caso de Clara Macías, pareciera que todo está siendo realizado para el registro, lo cual implica ya de principio un cierto desprecio por los asistentes. Incluso, en lugar de solucionar la acción desde sus propios recursos, le pide a dos miembros de su equipo —amigos que seguramente le hacen el favor— que la entierren en el interior de un triángulo de acrílico que la contiene, lo cual hace que sea difícil entrar al breve gesto en el que finalmente ella emerge de nuevo para escapar del agrio momento, como apresurándolo todo. Una fotógrafa o videasta la persigue todo el tiempo, para atesorar las imágenes que seguramente irán a parar a una carpeta futura. Resulta paradójico que en la práctica del performance, en la que los actos significan siempre algo más, no sean cuidadas estos otros pequeños actos que también ocurren, y que en el caso de una arte viva como el performance no pueden ser insignificantes ni ser tratados como meros detalles. Por eso se presiente una avidez por el reconocimiento, que no tiene simetría con el contenido de las piezas ni con el compromiso con el entero del evento. Y no se trata de meras formas, sino de nuevo de un interés honesto con aquello que se realiza. Karla Rebolledo hace lo propio en una evolución que podría tener también muchos otros matices, pero que quizá por negligencia o por falta de planeación no son percibidos ni aprovechados. De manera más o menos similar que en el caso anterior, todo se reduce tan sólo a un gesto con una tira de pasto y tierra con la cual Rebolledo juega un poco, apenas se arriesga sosteniéndola unos breves instantes sobre su cara, intentando mantenerla en su integridad sin lograrlo, para luego salir con gesto compungido por donde entró. Un desdén, entonces, por una poética de las posibilidades, que permitiría sugerencias de mayor complejidad, no en términos de hermetismo, sino de riqueza discursiva. Y entonces, de nuevo, pareciera más importante figurar en el evento a toda costa y con cualquier cosa, que el trabajo suficiente para planear la acción. Es evidente que los anteriores no son problemas de índole técnico, sino en todo caso de trabajo reflexivo que potenciaría aquello que sólo se puede observar si se le da vueltas varias veces, si se atiende la voz de otros, si se renuncia por vía de la autocrítica al lugar común.

Por supuesto se entiende que la selección de estos trabajos está realizada con la mirada puesta en “ejercicios” a realizar, que planteen posibilidades en la ejecución. El evento estuvo coordinado con cautela y buenos espacios entre pieza y pieza, de manera que éstas no se interrumpieron o contaminaron la apreciación y participación del público, lo cual es un acierto de la curaduría. Sin embargo, quizá se debió de trabajar más cerca de los seleccionados para sugerirles cambios o modificaciones a ideas que posiblemente en papel resultaban atractivas, pero que en el momento de su ejecución no presentaban vínculos sólidos con las intenciones de inicio. O quizá, hubo ausencia de recepción de parte de los artistas a los comentarios de la curaduría. Difícil saberlo con precisión. De cualquier manera, creo que esto refleja un problema más allá de la mera selección, vinculado a la sobrevaloración del trabajo realizado específicamente para el performance en México, y una subsecuente flexibilidad que no sólo comprende al terreno específico del arte-acción, sino a muchos territorios del campo cultural, pero que es ahí donde se observan descarnadamente sus genealogías. Por eso una breve reflexión final derivada de lo anterior.

Acontecimientos de la flexibilidad; la complejidad del campo

De principio estos eventos de vinculación entre países son claramente favorables, pues insertan a través de ellos equilibraciones curatoriales en los círculos locales, lo cual incita a la reflexión, que no sólo debe comprender el tipo de trabajos presentados, sino el contexto en el cual ocurren. Porque en el terreno específico del performance mexicano, existe un problema de fondo que no se puede pasar por alto —en términos de campo—, y que está vinculado a las instituciones culturales, la percepción del público y a la falta de formación de cierta rigurosidad de muchos de quienes han llevado a cabo su articulación y el uso de los espacios. Esta flexibilidad tuvo sus ventajas, como el acceso a una cantidad considerable de artistas que probablemente sin el ejercicio de dicha práctica y las posibilidades que abrió desde mediados de los años ochenta, no habrían tenido acceso a la participación en el competido espacio de las artes visuales, que sobre todo para la producción objetual de la época hacía énfasis en la especialización técnica, aunque desde una desigual articulación teórica. Esta falta de formulaciones complejas permitió, pues, que el performance mexicano se desarrollara, si no “sanamente”, al menos sí, con profusión. Sin embargo, dadas las tendencias en las economías simbólicas y de pertenencia actuales, específicamente respecto al tema de circulación, muchos de los espacios en los que fueron llevados cientos y cientos de eventos, han quedado estigmatizados, o bien la práctica relegada a una especie de posición de subgénero que es mirada con sospecha. ¿Hay culpables de esto? Sin la intención de agotar el tema en este breve texto —mismo que intentaré abordar en colaboraciones subsecuentes—, lo que me parece que puedo sugerir hasta acá, es que a pesar de lo anterior, la práctica performática nacional ha evolucionando más claramente fuera de la

Ciudad de México, o en pequeños espacios que no se dedican exclusivamente a mostrar su práctica, o en el trabajo de artistas que no solamente se dedican a ella, sino que la usan, trascendiendo el asunto de la mera técnica, como complemento de un trabajo más amplio. Y me parece que es ahí donde, por lo pronto, es posible apreciarla con detenimiento, con mayor atención, lejos de su gravedad centrípeta y repleta de compadrazgos que lejos de hacerla más asequible, la alejan tanto de grupos más rigurosos dentro de la práctica artística, como del público general.

Si encuentros de este tipo son deseables, es gracias a que se debe hablar de lo que en ellos sucede, lo cual hace posible la observación del desarrollo del performance y sus problemáticas. Son, pues, afortunados espacios de discusión que deben abandonar aquella indolencia que el relativo derecho de piso de los convidados intenta incrementar. Porque aquello rápidamente encuentra un cauce conservador que trata bajo todo tipo de formas, recordarle al otro que se está por derecho propio, como observando desde el púlpito, como haciendo sentir que todo es un asunto de inversión —de tiempo— y de ganancia —de espacio, de prestigio, etc—. Lo interesante es que en el performance son posibles —justo gracias al deseo inconmensurable de visibilidad y la falta de rigurosidad e inestabilidad de algunos de sus practicantes y uno que otro curador-promotor mexicanos— ciertas fórmulas específicas, que a la par de reproducir estas pantomimas del poder, son capaces de hacerlo, por ejemplo, frente a la contundencia de su propia negación: alguien que pone en juego su cuerpo, en pleno dolor de la estructura, en el ejercicio de una propuesta emocional-visceral que acomoda poéticas del hacer desde las cuales desafía la convencionalidad de las significaciones. A veces es imposible cortar de lleno entonces, y olvidar que el público aparentemente educado, es incapaz de quebrantar lo que le separa de la acción significativa que se lleva a cabo a sus pies. Porque los observadores somos también parte de aquello que se ve, de aquello a lo que se asiste. En México sabemos hoy sobre ausencia de proyecto, reproducción de los guiños del poder y de la falta de participación de los afectados. Por miedo, por reticencia, por falta de recursos imaginativos. Por eso, posiblemente los actos de mayor contundencia significativa, sean aquellos que se decidan a producir los recursos para su auto-observación y las motivaciones para su propia complejidad, más allá de los deseos simplistas en los hábitos construidos del campo que impiden la movilidad y el desarrollo de propuestas que problematicen el presente.