



# Entrevista a Mónica Mayer

## MIREILLIE ALELÍ LÁZARO CORTÉS

**A**quí estoy, invadiendo la intimidad de una biblioteca tranquila inundada con el aroma a tierra mojada. Afuera, las calles de la colonia del Valle se encuentran bañadas por el sol mientras aquí se respira un aire tranquilo y armonioso. Sentada frente a ella la contemplo, no se ve diferente a alguien más, su cara es como la de cualquier otra mujer con el cabello corto y anteojos. Sin embargo, detrás de esas micas logra verse esa mirada pícara y decisiva. No cabe duda, me encuentro frente a una mujer que siempre ha tenido el espíritu aventurero y temerario; una mujer que en los setentas gritoneaba frente a la cámara de diputados con otras veinte feministas, una mujer que no teme a los cambios, una mujer que es esposa, madre, ama de casa y artista: Mónica Mayer.

Esta artista nació en la ciudad de México en 1954. Estudió artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la UNAM. En 1980 obtuvo la maestría en Sociología del Arte en Goddard College en los Ángeles, California. Participó dos años en el Feminist Studio Workshop, donde trabajó con Suzanne Lacy y Leslie Labowitz. Desde los setenta se ha inclinado por un tipo de arte diferente a los demás, un arte que va en contra de lo establecido...

"Había varias razones por las cuales me interesé en el performance. Una de ellas fue que en los setentas existía una postura en contra del arte como objeto, como decoración, como algo del mercado y el performance era una respuesta en contra de eso. Por otro lado, yo estudié en un lugar que se llamaba "The Woman's Building" en los Ángeles. Era una escuela de arte feminista; aunque desde antes de irme aquí ya estábamos con todas las propuestas de arte feminista, y en términos de un trabajo artístico que no siguiera los cánones de miles de años anteriores. Se buscaba un trabajo artístico donde fuera imposible invisibilizar la presencia de la mujer, así fue como llegamos al performance. El ocultamiento de ser mujer por parte de las artistas por un lado, y por

parte del mercado por el otro, es imposible en el performance. Por ello, se convirtió en la mejor herramienta para materializar los contenidos que en ese entonces se estaban esbozando. Había un cuestionamiento de los roles de género a todos los niveles, siendo el arte la forma más directa de confrontarlo"

–Actualmente ¿Qué busca comunicar un performance?  
¿Cuál es el objetivo de hacer uno?

–Pues hay muchos, es algo que se ha abierto y diversificado muchísimo, no puedo hablarte de un sólo contenido o una sola forma. Para empezar, para mí el performance o la pieza, puede ser definida como los aspectos de los no objetualismos que requieren de la presencia del participante o del artista. Entonces, en ese tipo de trabajo Víctor Lerma y yo desde hace 20 años guardamos todo lo que salga relacionado con el arte de todos los periódicos, tenemos cerca de 30 mil artículos. Para nosotros ésa es nuestra acción, esa es nuestra obra. Es un archivo, pero es nuestra obra.

Todas las acciones o la mayoría de las acciones que hago están relacionadas con mis intereses actuales, como lubricar el sistema artístico, hacer que funcione mejor el sistema artístico, crear interacciones y comunicantes; desde el archivo, eso es lo que hago. Es un performance cuyo objetivo es documentar, porque me interesa la documentación. Todos los performances que Víctor y yo hacemos son cosas relacionadas con la vinculación de las distintas partes del sistema artístico.

Realizo un performance que se llama 'Performance Parásito', cuando otros están haciendo sus acciones yo me paro junto a ellos con un letrero que dice: Si tiene dudas ¡pregunte! Eso crea un vínculo con el público, quienes por un lado vienen y me preguntan desde ¿dónde queda la calle de Nuevo León? Hasta... ¿qué está haciendo ése que está ahí, o ésa que está ahí? Obviamente no les digo es-un-perfor-mance- que -quiere-decir-tal-cosa, pero sí les pregunto ¿cómo la ve? o ¿qué ve? o algo. Eso para mí es un performance hecho para crear un vínculo entre el público y yo, eso es lo que a mí me interesa.

El performance tiene una peculiar problemática, pues si no te tocó verlo y estar ahí, te lo perdiste, ésa fue realmente la obra. El performance, cuando es terminado por el artista ya no existe, se muere; a diferencia de un cuadro que empieza a vivir cuando lo termina el pintor. Eso a mí me gusta mucho del performance: pretende estar para la eternidad y a veces no lo logra. A mi parecer, en ese sentido, podemos considerar al performance como un arte ateo, por ponértelo de alguna manera, porque no cree en la vida eterna. Pese a esta contradicción, yo sí creo en la documentación, de lo contrario no tendría un archivo del tamaño que tengo. Por medio de la documentación pretendo que mi performance permanezca más tiempo.

Te puedo decir cuáles son mis objetivos, pero los objetivos son de acuerdo a cada quien porque se ha hecho un mercado paralelo. Las becas son un mercado paralelo, que surge con este tipo de trabajo que no se puede comprar, entonces, ¿cómo se patrocina? ¿qué mercado se forma? Pues se forma el mercado de las becas o se forma el mercado de obras, ya el performance no es el trabajo, sino la documentación. Ha variado por muchos lados; un video performance pues es un video, no es la acción. Esa parte del mercado ya no es el mismo discurso, ya son otros los objetivos.

*–Pero esta parte de la documentación ¿no le quita cierto carácter efímero? Ésta que en un principio era una de las características primordiales del performance.*

En algún tipo de documentación sí y en algunos no. Sí, hay artistas cuya postura está totalmente en contra de la documentación. Yo también entiendo ¿cómo transmites el conocimiento si se va perdiendo? Hay diferentes maneras. Hay performances que se repiten, lo repite la misma artista o lo repiten otras personas. Hay un performance de Yoko Ono en el cual se pone ahí para que le corten la ropa, ese performance lo han repetido muchas veces. La gente le pide permiso para hacerlo. Hay quienes lo aceptan y quienes no, varía.

Existen distintos intentos por encontrar otras formas, repitiendo una obra el artista mismo o repetido por alguien más, encontrando otras formas para no romper con esa cuestión efímera. No es porque sea o no sea efímero, sino porque la presencia es una parte muy importante. Voy a dar la definición de performance como la concibe Esther Ferrer: tiempo, espacio y presencia. No es forzosamente la presencia de ella, sino la presencia de alguien, para que exista la obra. En ese sentido es importante. Sin embargo, ella tampoco debe estarlo haciendo todo el tiempo, puede tener las instrucciones para que los demás realicen el performance, ésa es otra manera.

*–Siempre es el cuerpo humano como un medio de comunicación, o siempre es la base del cuerpo, ya sea del artista o del propio público que se involucra con el performance.*

–Pues de la presencia y del cuerpo porque no somos más que cuerpo; pero, yo puedo seguir haciendo mi archivo aquí durante otros 20 años y no tengo que salir. No tiene que ser mi presencia, no implica que me pare yo frente a un público.

*–Físicamente.*

–Mi presencia implica la carga de energía puesta en el archivo durante todo este tiempo y el que falte. Alguien usaba la diferencia entre hacer un performance y realizar un performance más allegado a una experiencia.

Hay un artista en los setentas que se metió en un cuarto durante un año y ésa fue su acción. Marcus Kurtycz, en la UAM, estuvo tres días metidos en la galería, encerrado con Ana Casas, creando dibujos y haciendo cosas sin público. No necesita haber un público para que el performance sea. Ahí a lo mejor es más experiencia. Como los performances de Allan Kaprow, el americano que empezó con los Happenings. A mí me tocó verlo en Los Ángeles una vez, estaba todo el público allí y dijo: “éste no es un performance de espectáculo, va a ser muy aburrido”. Él llegó a hacer un hoyo. Ahí estuvo como media hora haciendo un hoyo. Eso es más de la experiencia del que lo está haciendo que de quien lo está viendo. Hay variaciones y distintos grados. Cuando tú lo planteas como: ¿es necesario el cuerpo? pues inmediatamente pienso que se necesita al artista ahí encerrado, mostrando el cuerpo, o haciendo algo por el estilo. No, no es necesario. Es la presencia, la cual va más allá del cuerpo.

*–Mencionaba tipos de performance. ¿Realmente existe una tipología del performance?*

–Hay muchos y de todo tipo. Están los relacionados con la danza, el ritual, entre muchos más. Es un horizonte inmenso, conectado con muchas cosas. A mí lo que me entusiasma del performance es su capacidad de poderme ir por donde yo quiera. Antes estábamos limitados a un cuadro, o al papel, ahora nos podemos ir por donde sea. Existe muchísima variedad, hay el tipo para donde lo requiera cada proyecto.

*–Dentro de las becas, de algún concurso o festival ¿no se pone temáticas o...?*

–En unos sí y en otros no.

*–¿Pero eso no limita un poco la parte de hacer un performance? Si te ponen una temática, si te ponen un tiempo o algún espacio.*

–Pues uno puede entrar o no entrar. Tan sencillo como eso. Uno puede decidir, a veces es un reto, te saca de aquello en lo que estás trabajando todo el tiempo. Pero un artista

que nada más trabaja en función de las becas o del tiempo, está perdido. Ésa es la cereza del pastel. Para ello tiene que haber una investigación propia, a veces uno la puede adaptar un poco, a veces no. Depende también cómo encuentre uno a la beca o al concurso, para ver si conviene o no conviene. En ocasiones, son cosas que no me interesan o no tienen nada que ver con mi trabajo. En los términos estipulados en los concursos de performance, se me hace problemático cuando limitan el tiempo, o los materiales que uno puede usar. Y bueno, pues un performance puede durar cinco años, entonces ¿dónde lo metes? Algo como nuestro archivo no hay donde meterlo.

—Cuando usted va a presentar un performance ¿Sabe a qué público va dirigido o simplemente lo presenta...?

—No, no. A mí y a Víctor sí nos interesa mucho el público. Siempre tenemos muy presente el público al que vamos dirigidos. Tratamos de conocer a qué público vamos, un poco para saber qué vamos a hacer. Por ejemplo en el último que hicimos nos invitaron a inaugurar una exposición en la IBERO llamada *Sin centenarios ni bicentenarios*. Es todo un planteamiento de las cuestiones de género y de cómo no caben en todo este rollo de centenarios y bicentenarios. Hicimos una adaptación de un performance, hecho con anterioridad, en el cual nos cambiábamos de ropa. Este perfor-

mance fue realizado en Japón, cuando cumplimos treinta años de andar juntos, entonces dijimos; bueno, ¿qué vamos a hacer en Japón? No sabemos realmente qué público hay, la cultura es muy diferente; pues vamos a decirles quienes somos, de entrada ¿no? Entonces llevamos una cinta en inglés, en japonés y en español, hablando de nuestra relación de treinta años, y de no sé qué más, mientras cambiábamos de ropa. Ahí el reto fue ése, ¿qué haces con las interacciones con el público? poder convencerlos, poder reaccionar, poder trabajar con eso. Si lo vamos a hacer en otro espacio, es otra cosa.

Con Elvira Santamaría tenemos grandes discusiones, porque a ella no le interesa. Ella va y hace las cosas, no le interesa que el público sepa, o no sepa; que se entere, o no se entere. Ella las hace. Para ella es la sorpresa ante el espacio. Yo, llego con mi letrerito: si tiene dudas ¡pregunte! No digo que una postura sea mejor que la otra. Simplemente son distintos intereses. De la misma manera, hay a quienes les interese trabajar en festivales y a quien le gusta trabajar en la calle.

—Cuando trabajan en la calle ¿piden permisos o simplemente es asaltar el lugar?

—En general las instituciones con las que se trabaja piden permiso. Sin embargo, nos ha pasado que luego viene la tira y te pregunta, y a veces hasta con permiso. Especialmente si



Guillermo Ceniceros

vas a lugares como el Zócalo, o plazas públicas de ese tipo, donde llega gente a hacer cosas raras, o a querer estacionar el camión ahí cerquita, pues es mejor tener permiso. Ahora, si lo requiere y si se puede, también hay que tener precaución y entender dónde se está haciendo un performance. Si quieres hacer una acción cuyo objetivo es causar sorpresa, o hacer una cosa más subversiva, pues no pides permiso, pides perdón o no pides nada.

–¿Cree que haya propaganda suficiente para cubrir un performance o debería de existir un crítico especializado en performance?

–Hubo un momento, hace como tres años había cuatro columnas especializadas en performance. La mía en *El Universal*. Yo escribí durante 20 años y mucho de lo que escribí fue de performance. Estaba Pancho López y Edith Medina escribiendo en *Crónica*, y Lorena Wolffer escribiendo en *Día 7*. Todos escribíamos de performance. En general la prensa, hasta recientemente que ha habido un recorte y que ya no hay nadie en general en los medios, pero a la prensa le gusta mucho. Ha sido mejor aliada la prensa que la academia del performance, porque el performance es escandaloso, se encuera la “Congelada de Uva” (Rocío Boliver) y eso llama la atención.

Como artista, las únicas dos maneras de llegar a la primera plana es si haces un performance encuerado, como Emma Villanueva, de ese tipo; o si eres Tamayo y te mueres. Son las únicas dos maneras de llegar a la primera plana. La relación con la prensa en general ha sido buena, ha sido intensa porque le llama la atención, cubren algunos eventos y hay un interés mutuo. Hace falta. Todos los que escribíamos éramos artistas, no críticos, pero eso generalmente tarda mucho en cualquier arte que va empezando, aunque éste ya no va empezando. Tarda mucho para que los académicos empiecen a trabajar, ahorita hay dos o tres académicos en México que se dedican al performance: Josefina Alcázar, Antonio Prieto y Ely Espinoza, pero no escriben en los periódicos. Es muy importante que ellos hagan su trabajo y ojalá hubieran más de ellos haciéndolo, pero en general los que hemos escrito, los que juntamos la materia prima de la crónica del performance, somos los propios artistas.

–Los mismos artistas también son quienes han abierto espacios para performance y han hecho conferencias, talleres, etcétera. ¿No hay interés de otros que no sean del gremio?

–Tarda, tarda en hacerse y eso pasa con todo. En México no es casual que los museos sean el Cuevas o el Tamayo ¿Por qué? Porque no hay coleccionismo. En EUA hay otros museos porque hay un gran coleccionismo y eventualmente los

coleccionistas regalan el trabajo, lo donan, hacen sus fundaciones. Aquí los mismos artistas son los que consumen, entonces, en países pobres o en cuestiones artísticas que están innovando; los que producen, escriben, promueven y consumen, son los mismos artistas. De aquí a que consiguiera uno las instituciones es muy lento; van 20, 30 años o más atrasados. Siempre. Supongo que ese lapso es también para que haya un filtro. Pero mientras, si no nos ponemos abusados los artistas y hacemos el trabajo; especialmente en el caso del trabajo efímero, pues no queda nada.

–¿Cada artista escoge los elementos con los que va a trabajar o hay una normatividad para hacer un performance?

–No, que horror. Hay un proceso de reflexión de cada quien, y yo lo veo, están a los que les interesa más un aspecto formal o a los que les interesa un aspecto más de ciertos temas que van trabajando. A veces es un equilibrio entre lo que uno quiere hacer, lo que uno puede hacer, y lo que a uno le interesa. Pero sí, lo padre es que cada quien pueda hacer lo que quiera. Entra la creatividad y un proceso de reflexión, porque el arte ya no es solo el producto masticado. Es el producto en proceso, es el echar a andar otros procesos, implica otra dinámica, otra actividad y otra forma de hacer las cosas.

Puede ser lo que sea necesario que sea. La obra es la acción y la intervención social, no es un acto enfrente de otras personas. Hay piezas de performance, las que a mí me interesan, que específicamente son intervenciones en la realidad. El objetivo es cambiar algo, no nada más representar la realidad, sino alterarla, eso es lo más divertido.

–¿Y usted cree que de alguna manera a alterado la realidad?

–Sí, yo creo que sí. Evidentemente por más obras de arte que haga uno no cambia toda la realidad, no hay manera. Lo que más cambia a una sociedad es el cambio de su cultura y nosotros somos gente que produce cultura, en ese sentido evidentemente hay cambios. Cambian los límites de lo que está permitido decirse y cómo se dice. A nosotros nos interesa particularmente que no sea solo en el plano simbólico como mucho del trabajo artístico, sino también en el plano práctico. Para mí, hay dos tipos de trabajo distinto: unos que nada más alteran las cosas en el plano simbólico y otros que también las queremos alterar en el plano material.

–¿Usted cree que con estos premios, becas o con estos espacios abiertos especializados en performance, éste se ha ido institucionalizando?

–Mira, los que se van a institucionalizar se institucionalizan. Hay mucho el mito de que han callado a los artistas con esto de las becas, los que eran lame culos desde antes siguen

siendo lame culos con beca y sin beca. Antes hubieran sido lame culos de otra manera y ahora lo son con beca, los que no son, con beca y sin beca siguen diciendo lo que piensan. Y que se institucionaliza, pues es bueno que ya hay libros, y que ya hay o hubiera un lugar donde se documentara y se registrara, que hay un proceso de institucionalización. Los que se dejan institucionalizar, pues ni modo, esa ya es decisión del artista. Yo creo que hay mucho mito ahí. Debió existir un proceso para que se abriera el espacio a las becas de este tipo de trabajo, pues en un principio no era un trabajo aceptado. Debió de pasar todo un proceso. Es bueno que puedan patrocinar un performance, porque nosotros teníamos que pagar todo. Ahora las instituciones asumen que te producen una obra de ese tipo, antes no. Porque en este país ¿de dónde sacas para producir obras si no tienes un quinto ni para hacer proyectos más ambiciosos? Nosotros seguimos haciendo proyectos como setenteros, con tres pesos y fotocopias. Crecimos con esa dinámica, pero si quieres hacer un proyecto más ambicioso, necesitas lana para hacerlo, o si quieres hacer videos de calidad o documentación de calidad.

Nosotros empezamos una de las primeras revistas de arte contemporáneo hace apenas 10 años: 'La pala'. Pero hace 10 años nos dieron una beca de 25 mil, creo que de 25 mil dólares, para hacerla. Ha cambiado mucho, ahora ya hay más acceso, está bien que haya un rollo más institucionalizado, pero debemos seguir luchando. Lo gacho es que se institucionalice y entonces ya no haga uno nada, ni cuestione uno nada, o que se esté viviendo a expensas de las instituciones.

*–Hablaba de estas transformaciones que ha tenido el performance ¿hasta dónde cree que llegue? ¿Se ha incrementado el interés en el performance?*

–Es diferente, ahora todo el arte que ves, todo el arte actual es performance. Todo lo mostrado en lugares como el MUAC, es documentación de performance, o los objetos que quedan de un performance. Bueno mucho del trabajo, no todo. El performance se ha colado y permeado en la sociedad, ya es como tocho morocho. En ese sentido se ha abierto y se ha diluido la presencia, que era quizá, más escandalizante. Ahora hay mucho más performance del que había cuando yo empecé, muchísimo más. En los setentas habíamos tres pinches gatos a los que nos gustaba hacer esto.

*–Sí, ya hay mas páginas dedicadas al performance, pero ¿el público cree que lo reciba de la misma manera?*

–Cuando empezábamos a hacer cosas en los ochenta con el grupo de arte feminista, ni Raquel Tibol tenía el vocabulario, no tenía idea. Ahora me ha tocado ver que en las

telenovelas hablan de performance, en los programas de concursos. Se ha metido a la cultura general en cierto sentido, ahora, la mayor parte de la gente no tiene la menor idea de nada de arte porque desde hace 25 años quitaron todos los contenidos artísticos de las escuelas, entonces no saben de performance y no saben de nada. Digo, a lo mejor han oído de Diego Rivera y de Frida Kahlo y eso es todo. Por lo tanto, no creo que sea un problema específico de este arte, pero ya no se espanta la gente cuando oye hablar de performance, ya en los museos; por lo menos en el ámbito artístico, no hay el miedo que había en un principio. Aunque también era más divertido cuando sí se espantaban, te lo digo porque a mí me gusta eso.

*–¿Hasta dónde cree que llegue el performance? ¿Cree que vaya a evolucionar o que se estanque un rato?*

–Va cambiando. Es lo que te digo, ha cambiado y se ha colado por todos lados y mucho del arte actual tiene que ver con esa parte de presencia y de tiempo. Pero se va por muchos lados y es difícil saber. Creo que va a cambiar, siempre va a cambiar, por cosas como la manera como nos relacionamos, la manera en la que se distribuye el arte, y la manera de pensar en otras posibilidades para hacer las cosas. Otra cosa que va a hacer que cambie el trabajo en México es la crisis, tras crisis, tras crisis. Empieza a haber interés en el trabajo más politizado y en el trabajo en colaboración con otro tipo de propuestas.

*–Pues muchos dicen que el artista no es bien remunerado, ¿realmente pasa esto, digo, fuera de los apoyos institucionales o fuera de las becas, de qué puede vivir un performancero?*

–Yo quizá conozco a una performancera que se dedica de tiempo completo a hacer performance. Se puede vivir de las cosas que hay alrededor, y no es tan diferente que en otros campos. Hay trabajos dentro de las instituciones, en las curadurías, en todas estas cosas. El curador del *Chopo*, encargado del performance, es el performancero Pancho López. En *eXteresa* los que están de curadores son performanceros. Existen todas estas labores alrededor del arte como parte del campo de trabajo. De repente hay apoyos y hay algunos artistas que sí viven de su trabajo, pero en general es un trabajo mínimo de performance o de pintores. Se debe entender que así es la profesión y que así es México, que México es un país pobre. Yo no vivo de mi performance, nunca he vivido de mi trabajo artístico, tampoco vivía del periodismo. Fui columnista 20 años de *El Universal* y me pagaban \$500 por artículo; por artículo que a veces implicaba ir a cuatro congresos, diez conferencias, ocho exposicio-

nes y tres días de trabajo. Bueno no, ya al final teniendo toda la información, me los echaba en tres o cuatro horas escribiendo, pero ¿por 500 pesos? Realmente no cubre nada. Sí, es muy complicado.

*¿Pero entonces porque lo hacía? Si no era remunerable ¿Por qué escribir en un periódico acerca del performance?*

–Me parecía importante que hubiera un espacio en el que se hablara esto, precisamente porque me interesa el sistema, porque es una manera de guardar una crónica. Es un registro, una manera de que el público se acerque, se entere, se interese. Es un trabajo de promoción, difusión, de guardar documentos. No sirve de nada hacer el performance si no hay todo eso. Y si no hay nadie más que lo haga, pues uno lo tiene que hacer. Así es esto, el ser profesional del arte implica resolver todos esos aspectos, no nada más el de la producción. Aunque hay algunos que sí, solo les gusta producir, pero la mayoría de los performancers que conozco, organizan festivales, escriben, consiguen becas para que se hagan cosas, no ellos nada más, sino otro tipo de artistas. Hay esa necesidad de organizar y de hacer que crezca el sistema.

*¿Existen performances involuntarios? ¿Las travesuras de los niños, también son considerados performances?*

–Es como los niños que dibujan cuando tienen tres años, como Rivera o Cuevas quienes dicen que desde chiquitos trabajaban. Hice un artículo llamado ‘*Catalogo de performancers precoces*,’ yo creo que todos lo traemos, es como una esencia que tienen muchos seres humanos, de poder pensar de esa manera, a través del juego o de la experiencia. Pero eso no es arte. Para que algo sea arte, debe estar jugando dentro de un sistema de legitimación, de distribución, de consumo, y estar haciéndose valer ahí. Para mí un performance es algo consiente y dentro de un sistema artístico. Los otros son cosas relacionadas con la misma esencia, pero son otros sistemas, funcionan en otros sistemas.

*–Cuando inicio el performance fue un catalizador para la cultura, fue como abrir espacio hacia nuevas formas de ver, de consumir, de saborear el arte ¿actualmente cree que pase lo mismo?*

–Depende de dónde se presenta. No es lo mismo presentar un performance en el MUAC, a presentarlo en Quintana roo, donde ahí hacer performance resulta un acto radical, tan radical como fue para Allan Kaprow en los sesentas, y tan importante en ese lugar. Depende del contexto, para mí una obra de arte es 80 por ciento el contexto y 20 por ciento la obra de arte. Hay muchísimos lugares donde el performance es una propuesta radical, innovadora, sorprendente, crítica. Quizá en ciertos espacios del medio artístico de la ciu-

dad no, a lo mejor es algo que tiene que irse por otros lados, pues a veces sorprende y a veces no; no solo por ser performance, sino por la obra en si misma. En algunos lados todo lo que no sea un cuadro, sorprende, pero aquí eso ya no pasa. Sin embargo, es tan importante hacerlo en lugares como Quintana roo, o hacerlo aquí.

Hay artistas quienes lo hacen contestatario y hay quienes no, depende del artista. Ya no es contestatario en sí mismo por ser performance, eso si no creo que pase. Hay performances contestatarios tanto como hay pinturas contestatarias, depende de lo que se busque o lo que se haga.

*–¿Quiénes son los que deciden qué es o qué no es un performance?*

–Es un consenso entre lo que se escribe, lo que se hace y lo que es aceptado en general, pero el chiste es romperlo siempre, es ampliar esa definición y cambiarla, ver que se pueda ir por otros lados. El trabajo del artista es irse por donde tiene que irse y el trabajo del crítico es tratar de categorizar, de ordenar, de ver, de entender; son dos cosas diferentes. A veces se crea una tensión entre lo que sí y lo que no. A mí no me importa, que los críticos digan lo que digan, yo de todas maneras voy a hacer el trabajo, aunque lleve 10 o 20 años y ellos no acaben de entender. Ese es problema de ellos, no es problema mío. Yo hago lo que me toca: hacer el trabajo y escribir, dejar suficientes rastros y señales para que algún día lo entiendan.

En el performance, como en cualquier otra cosa, ya hay mucha charlatanería, por eso me gusta ver el trabajo de cada artista a lo largo del tiempo, cuál es el desarrollo de las ideas, cuál es la propuesta y hacia a dónde va. No me gusta el análisis a través de la obra sacada de su contexto, de su momento, o incluso de la persona que lo hizo. Para mí todo eso es muy importante para poder evaluar si es un trabajo que vale la pena o no. Puede ser un trabajo que al público no le dejó nada, pero en 20 años va a ser importante, o es importante para generar cosas en el artista.

Van quedando ciertos artistas porque tienen persistencia, porque hay una congruencia y un equilibrio en su trabajo. Tienen la atención porque algo está funcionando en su trabajo; aunque, sí veo algunos que se cuelan porque no los entienden, pero no son muchos los casos.

El agua que se sirvió al principio se terminó. Caía la tarde en la ciudad y la noche comenzaba a anunciar su entrada. Yo, con una sonrisa dibujada en los labios le agradecí y me despedí de ella. Cruzamos al lado del jardín que provocaba el olor a tierra mojada. ¡Qué linda casa! “Es lo que deja el performance”. Contestó sarcástica y burlescamente. 🐾