

EL ARTE ACCIÓN: A MEDIO CAMINO ENTRE UNA ASISTEMATICIDAD CONSTRUIDA Y LA INCORRECCIÓN POLITICA

Action art: a midway path between a constructed asistematicity and political incorrection

Amalina Bomnin Hernández

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 03/09/18

Fecha de aceptación: 10/10/18

Resumen:

El arte acción tuvo su origen en los ejercicios de las vanguardias históricas a través de negar al arte su estatuto autónomo. En cambio, en muchas ocasiones, la teoría y la crítica han insistido en abordar su trayectoria como asistemática; evaluando las acciones que tuvieron lugar después de la Segunda Guerra Mundial como germen del género. Según este análisis, su carácter supuestamente emergente a partir de los años sesenta, quedaría asociado a los acontecimientos sociales y políticos de la Guerra Fría y, por tanto, responderían más a un marco de activismos asociados a la represión, intervención policial, reformas políticas, que a un ámbito propiamente estético. El texto reflexiona sobre la historiografía del género y puntualiza a través de los diversos movimientos el despliegue de *performances*, *happenings*, e intervenciones, para subrayar que la alusión a una supuesta asistematicidad responde a una construcción teórica que, entre otros aspectos, favoreció el giro radical de las llamadas Segundas Vanguardias hacia derroteros mercantiles.

Palabras clave:

arte acción, performance, vanguardias, estética, teoría, crítica, asistematicidad, política

Abstract:

Action art had its origins in the exercises of historical vanguards, denying art's autonomous status. On the other hand, theory and criticism insisted on addressing their trajectory as unsystematic; evaluating actions that took place after the Second World War as the germ of the genre. According to this analysis, its character of emergency in the sixties, would be related to social and political events of the Cold War and, therefore, respond to a framework of activism, repression, police intervention, political reforms, rather than to an aesthetic field. This text considers the genre historic bibliography and points out through various movements the display of performances, happenings, and interventions, to emphasize that, the allusion to a supposed asistematicity responds to a theoretical construction that, among other aspects, favored the radical turn towards mercantile paths of the, so-called, Second Vanguard.

Key Words:

action art, performance, avant-garde, aesthetics, theory, criticism, asistematicity, politics

Biografía del autor:

Amalina Bomnin Hernández (Cuba, 1971) Curadora, crítica de arte, investigadora.. Licenciada en Historia del Arte, Universidad de La Habana, Cuba; MSc. en Planificación, Evaluación y Acreditación de la Educación Superior, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Estatal de Guayaquil, Ecuador, Doctoranda del programa Ciencias sobre el Arte, Universidad de La Habana, Cuba. Se ha desempeñado como catedrática en: Instituto Tecnológico de Artes, Escuela Politécnica del Litoral, y actualmente en Universidad de las Artes.

Performance antes (mucho antes) de los años sesenta

Cuando los artistas de las primeras vanguardias (Cubismo, Futurismo, Constructivismo, Dadaísmo, Surrealismo, Bauhaus) emprendieron el camino hacia la negación del objeto, como parte de sus procesos de desmaterialización, se daba inicio a una de las etapas más honestas y memorables de la aventura creativa. En cambio, la historiografía, aún en la actualidad, enfatiza en muchas ocasiones como performativas, en primer lugar, a las prácticas de los años sesenta del siglo pasado (Nuevo Realismo Francés, Conceptualismo, Performance, Arte povera, *Happening*, Accionismo vienés, Fluxus) y pasa casi de largo respecto a lo acontecido en términos de arte acción desde inicios del siglo XX. Las decisiones historiográficas de minimizar un género artístico en ciertas coordenadas históricas, e insistir luego en una supuesta asistematicidad cuando más tarde reaparece, entrañan una alta dosis política y dejan entrever cómo la propia historia del arte ha jugado a mitigar las tensas relaciones entre institución arte y autonomía, que luego se convirtieron en bandera de los movimientos históricos de las primeras vanguardias como señala Bürger:

La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. Sólo después de que con el esteticismo el arte se desligara por completo de toda conexión con la vida práctica, pudo desplegarse lo estético en su "pureza"; así se hace manifiesta la otra cara de la autonomía, su carencia de función social. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social (Bürger, 2000: 62).

El texto realiza un acercamiento a algunas propuestas y artistas (*Parade*, poemas ruidistas, *Zaoum*, *Zang Tumb Tumb*, la onomalengua de Fortunato Depero, los entonarruidos, *Adrianópolis* asedio orquestra, Bombardeo, Teatro de la sorpresa, *Relâche*, *Slat Dance*, *Glass Dance* y el Ballet Triádico de Schlemmer) que introducen de manera interdisciplinar la producción de piezas de naturaleza performativa, generando una desestabilización dentro del propio sistema del arte que redundó en la contracción de los campos teórico y crítico ante las prerrogativas e iconoclasia de tales acciones. En este sentido han sido lúcidos los acercamientos que primero

realizaran Peter Bürger y Pierre Bordieu respecto al carácter desestabilizador de las primeras vanguardias, y otros, más cercanos en el tiempo, como RoseLee Goldberg, Deborah Cullen, Sagrario Aznar, Jorge Glusberg, Pilar Montero Vilar, Anna María Guasch e Iria Candela Iglesias, por sólo mencionar algunos nombres, que enfatizan en el análisis del performance y el arte acción, en general. Dentro de sus abordajes sale a relucir la manera sesgada en que se han pasado por alto los primeros performances del siglo pasado. Dice Bürger

La naturaleza artística y, a la vez, estética del proyecto, el rechazo de la figuratividad y la representación, el fundamento constructivo de la nueva forma, su condición abstracta y la relevancia espacial de su concepción, son aspectos concretos de una propuesta que iba a modificar definitivamente la evolución del arte, por la magnitud del cambio y por el modo atípico de llevarlo a cabo. El sentido de la práctica del arte coincidía con el de la reflexión en torno a él; pero no mediante la jerarquía con que en el Clasicismo el canon determinaba la obra, sino en un proceso de mutua incidencia en el que la reflexión se hace interesada y la práctica reflexiva (Bürger, 2000: 12).

Los enfoques teórico-críticos respecto a la historia del arte acción y sus implicaciones antropológicas, estéticas y políticas, a pesar de que han florecido en las últimas décadas, continúan siendo insuficientes. Una de las razones de su exigua emergencia responde justamente a que tales prácticas (*performances*, *happenings*, acciones, intervenciones, *body art*, teatro, ballet) respondían a una desestabilización del propio *establishment* del "sujeto crítico". ¿Cómo enfrentar una exégesis orgánica de lo que sucedía a principios del siglo XX en materia artística si la génesis de los movimientos modernos atendía justamente a una desestructuración del instrumental crítico con que se manejaba el sistema del arte? ¿Podía asumir la crítica el desbalance normativo de propuestas desligadas de lo narrativo, noción de género, autoría, disciplina, moral, y trascendencia, si hasta el momento había operado con supuestos estético-filosóficos binarios, patriarcales, disciplinares y reduccionistas?

La historia del arte acción se convertía así en la piedra en el zapato que provocaba el estado de *aletheia* heideggeriano, el develamiento oportuno, la visibilización acodada en la indagación profunda y desestabilizadora de cualquier sistema normativo. Su sentido desnaturalizador

de lo entendido como arte y praxis vital desplazaba cualquier autoridad crítica previa. Hay un libro que está por escribirse y debería tomar como punto de partida el célebre ensayo de Arthur Danto. Quien “murió” no fue el arte —dice el crítico a partir de evaluar su desarrollo más contemporáneo—, más bien morían o entraban en crisis la teoría y la crítica de inicios del siglo XX, mucho antes de que la neovanguardia iniciara su despliegue impudoroso de *revivals*, y ante la imposibilidad instrumental de atender a un accionar radicalmente desestabilizador.

La indagación, aún inicial, me conducía a una reveladora observación: la insistencia de la crítica y la teoría acerca de la supuesta emergencia y auge de la práctica performativa en los años sesenta del siglo XX escondía una razón de corte ilustrado: intentar demostrar que los acontecimientos sociales y políticos de la Guerra Fría, en el marco de los movimientos contraculturales, habían condicionado estas acciones (*performances*, *happenings*, intervenciones) y que, de alguna manera, esta producción siempre respondería más a un contexto de activismos asociados a la represión, intervención policial, reformas políticas, que a un ámbito estético donde, el propio arte, podría dar pie a pronunciamientos de cualquier índole. Sólo hay que revisar someramente a las primeras vanguardias para encontrar las *performances* más irreverentes e iconoclastas de la historia del arte. Como cuando los surrealistas presentan en el *Théâtre du Châtelet* en París el ballet *Parade* (1917), con música de Erik Satie, texto y escenografía de Jean Cocteau, composición de Sergei Diaghilev, vestuario y escenografía de Pablo Picasso y coreografía de Léonide Massine (quién también bailó). La pieza consistió en un simulacro de desfile que termina siendo confundido con un acto de circo. La intención era que el público se sumara a la acción entrando a la carpa en un ejercicio de *happening*; lo que a pesar de los llamamientos no se incorporaron.

Parade, performance concebido para los Ballets Rusos, manifiesta un afán iconoclasta hacia el concepto de género cuando incorpora al unísono nociones del cabaret, el teatro, el circo, el espectáculo de variedades, el *music hall*, la pintura, la escultura, y el cine, por sólo mencionar los más sobresalientes medios. Trastocada por Picasso —en su vestuario y diseño escenográfico—, respecto a su versión original escrita por Cocteau, incorpora la impronta cubista a la concepción general. Resulta en sí misma un “caballo de Troya” para la industria cultural que comenzaba a prefigurarse a inicios del siglo. ¿Qué significan si no el propio caballo que aparece en el

“ballet”?; la niña americana que hace de su espectáculo un guiño irónico a la forma de caminar de Chaplin, además de ir vestida como marine; los managers de París y New York como emblemas de poder global. También connotan sentido el resto de los personajes y tramoyas. El hecho de que la acrobacia quede en terreno de los bailarines rusos establecen un diálogo sobre un conflicto de moda en aquel momento: el triunfo de los bolcheviques y las expectativas irresueltas de la Rusia poszarista a pesar del fragor revolucionario. ¿Qué decir respecto a dejar a China el campo de la prestidigitación? El rol de esta nación al declarar la guerra a las potencias centrales, y las contradicciones internas que esto generó dentro de la propia nomenclatura al poder, redundó en que nunca asumieron la ofensiva, pues su propósito era proteger su territorio de Japón. Una buena parte de la población china se alistó en la guerra para huir de la hambruna y terminaron cubriendo las espaldas de soldados británicos y franceses. Rusia “exportaba” la emancipación socialista a la región asiática.

En el orden sonoro Cocteau y Satie introdujeron sonoridades que potenciaban la atmósfera de ciudad moderna surgidas de la interacción con aparatos morse, sirenas, hélices de aeroplano, claxons, disparos, máquinas de escribir, ferrocarriles y ruletas. El análisis de Verónica Pittau resulta singular, pues insiste en cómo los autores, de manera similar a lo que se hacía en el ámbito pictórico, desde las posibilidades que ofrecía el *trompe-l'oeil*, construyen su émulo sonoro quebrantando las nociones académicas de tonalidad, armonía y ritmo.

La intención de Cocteau fue la de crear un ballet cubista, concibió la idea de introducir ruidos en la escena —*trompe-l'oreille*— a los efectos de traducir al sonido aquello que en la pintura cubista se conocería como *Faits o trompe-l'oeil*, acción que no era nueva en la música ya que unos pocos años antes futuristas italianos y rusos, además de los dadaísta de Zurich la habían incorporado en producciones como poesías sonoras, poemas ruidistas (Huelsenbeck), el *zaoum* o lenguaje transnacional (Jlebnikov), la *onomalengua* (Depero) y unas décadas atrás aparecía en las óperas de Wagner, sinfonías de Mahler (6^o y 7^o) y de Tchaikovsky (Op. 49), entre otras (Pittau, 2013, p. 34-35).

Sobre la obra se ha planteado que constituye un “pastiche”, un “caso de intertextualidad intrasemiótica”.

Respecto a su coreografía se la ha llamado “hipertextualidad intersemiótica” (Pittau, 2013, 39), y por encima de cualquier consideración de polifonía textual postmoderna, se trató de una sorna hacia la teoría y la crítica. Por primera vez en la historia del arte los movimientos modernos no necesitaban de un crítico que los catapultara, ni de filósofo o teórico alguno que acotara sobre su proceder. Estos últimos no serían en este contexto los encargados de dictar la pauta. El escepticismo y la ofensiva respecto a la contribución de la crítica a la institucionalización del arte fue bandera de estas acciones. Cualquiera de los artistas resguardaba autonomía para actuar de manera multidisciplinar desde cualquier medio o género, y podían enarbolar los slogans y manifiestos más irreverentes sin mediación de intermediario alguno. Bordieu apunta a esta independencia artística del momento:

La oposición entre la cultura canónica, estereotipada y, como diría Max Weber, “rutinizada”, y la cultura auténtica, liberada de los discursos de la escuela, sólo tiene sentido para ínfima minoría de hombres cultivados para quienes la cultura es una segunda naturaleza, dotada de todas las apariencias del don, y la plena posesión de la cultura escolar es la condición de la superación de esa cultura para alcanzar la cultura libre, es decir, liberada de sus orígenes escolares, que la clase burguesa y su escuela consideran el valor de los valores (Bordieu, 2002, p.84).

Que la historiografía plantee que el auge de la práctica del arte acción tuvo lugar en los años sesenta del siglo XX, y no mucho antes, insiste sesgadamente, en la irregularidad de una producción que hacía cuarenta años había tenido lugar con una reverberancia tremenda en todos los órdenes. Más bien, muchas de las tendencias de la segunda mitad del mencionado período se convirtieron en tibios remedos de sus predecesoras, en otros casos declinaron hacia lo comercial, y en los menos felices manipularon calculadoramente los gestos y prebendas ganados por las vanguardias pioneras. No en vano los teóricos de la imagen han insistido en que las Segundas Vanguardias boicotearon las legítimas pretensiones de los primeros movimientos, en su cuestionamiento de las barreras entre arte y público, al entronizar, paradójicamente, un “discurso de teoría” (Mitchell, 2009: 193) en su direccionamiento hacia la abstracción.

Hacemos ruido, nos movemos y agitamos, luego existimos

En el caso de los futuristas, quienes hallaron en la apología al ruido, la guerra y la maquinización la manera de oponerse a la institucionalidad, a derroteros estéticos complacientes, al fraude de la comercialización, podemos mencionar a Filippo Tommaso Marinetti, quien con sus obras teatrales sintéticas, de carácter experimental, entre las que destaca *Zang Tumb Tumb* (1914), combinación de poesía visual y sonora, libera a la palabra del espacio de la página para otorgarle un sentido visual, energético, de movilidad; al mismo tiempo que la impregna de sonidos que comentan la aceleración de la vida. Esta pieza jugaba con las ideas planteadas por su colega Luigi Russolo en su manifiesto “El arte de los ruidos”. Luigi solía trabajar con su asistente Ugo Piatti en su taller de Milán usando los llamados “entonarruidos” en la construcción de poemas sonoros. Toda la virulencia del movimiento se constata, entre otros aspectos, en el número de manifiestos que plantearon (sobrepasan los siete), encaminados a revolucionar ámbitos como la música, el teatro, las artes visuales, el ballet, la danza, la literatura, el cine y el diseño de modas.

Piezas como la antes mencionada, *Adrianópolis asedio orchestra*, y *Bombardeo*, conjugaban recursos heteróclitos: instrumentos musicales de percusión, collages tipográficos, reproducciones de objetos, declamación, ruidos, en una evasión del sentido autoral, la linealidad narrativa, la sintaxis y el sentido de certeza. Se convertían de este modo en precedentes de la nueva concepción que anticipaba la poesía concreta.

Por otra parte, los ballets futuristas resultan de similar operatoria iconoclasta. Giacomo Balla diseña para Stravinsky, e Ivo Panaggi lo hace para una pieza de M. Michailov, donde junto a Paladini dirige el performance *Ballo Mecanico Futurista* —en la que los “vestuarios-robots” deforman la figura de los personajes produciendo movimientos semejantes a la máquina. Asimismo, Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, R. Chiti, F. Balilla Pratella, se inscriben en el “teatro sintético”. Panaggi, a pesar de ser poco conocido, se adelanta con sus iniciativas al *Ballet mécanique* (1924), escrito y dirigido por Fernand Léger, en colaboración con el cineasta Dudley Murphy y Man Ray, como señala Sánchez

El primer manifiesto teatral futurista fue publicado por Marinetti en 1911: se trata del

Manifiesto de los dramaturgos futuristas y en él se hallan algunas claves del teatro futurista posterior. Marinetti aboga por un “teatro del estupor” y por una introducción del reino de la máquina en escena que acabe con la psicología y el sentimentalismo, descarta la concepción del teatro como fotografía psicológica y apuesta por una síntesis de la vida en sus líneas más significativas y típicas, y, finalmente, manifiesta su interés por una relación hostil con el público. Estas ideas se concretarían en los siguientes manifiestos: “Teatro de variedades” (1913), “Teatro sintético” (1915) y “Teatro de la sorpresa” (1921) (Sánchez, 1999, p. 126).

En el “Teatro de la sorpresa” pretendían usar esta última como eslabón con el público: introducir ideas cómicas, provocar con palabras y actos impredecibles, porque esos asombros podían encadenarse con otros y producir una secuela de estupores infinitos. Querían entrenar al espíritu italiano con un sentido extremo de flexibilidad, “con toda su gimnasia espiritual extra lógica”, “arrebatarle a la juventud italiana su monótona y funeraria obsesión política”, “con toda su gimnasia espiritual extra lógica”, “arrebatarle a la juventud italiana su monótona y funeraria obsesión política” (Sánchez, 1999: 126)

Hubo una oposición de los futuristas y constructivistas rusos a la versión más académica del movimiento italiano propugnada por Marinetti. Cuando éste viaja a Rusia en 1914 para ofrecer una serie de conferencias se encontró a un grupo de artistas que se sentían más alentados por el accionismo. Manifestaban “nuestros pinceles son las calles y nuestras paletas las plazas públicas” (Gil, 2004: 52). Este enardecimiento se comprende en el contexto previo a la Revolución bolchevique. Se reunían para compartir poemas en voz alta, recorrían las calles con las caras pintadas y usaban vestimentas provocadoras cargadas de elementos insólitos.

Nada, nada, nada (nada valemos institucionalizados)

Mucho antes de que se iniciaran las actividades dadaístas de Cabaret Voltaire en Zurich, varios artistas asentados en Munich iban a la vanguardia en toda clase de disrupciones artísticas. Los bares y cafés eran los espacios preferidos por un nutrido grupo de figuras del círculo bohemio de la ciudad. Nombres como Emmy Hennings, quien más tarde se convertiría en la esposa de Hugo Ball, el propio Ball, y Franklin Wedekind, fueron cruciales en

los inicios de Dadá.

Por otra parte, resultó significativamente revelador en este contexto el “ballet” *Relâche* (1924) -de Picabia y Satie para Los Ballets Suecos de Rolf Maré- por su naturaleza performativa. La escenografía a cargo del primero contó con unas luces de auto que, activadas continuamente para encenderse y apagarse, molestaban continuamente al público. El sólo hecho de concebir la pieza con un intermedio cinematográfico de ocho escenas, mediante el film *Entre 'acte* de René Clair, transformaba la noción académica de ambos géneros. Concebidos tanto el corto como la puesta en escena a través de una serie de instantáneas o acciones desprovistas de una ilación, incómodas, poco usuales, acarrearón una serie de críticas que coincidían en su valor vanguardista por desestabilizar los criterios tradicionales de concebir y comprender estos medios. François Albera apunta en este sentido, no sólo respecto a *Entre 'acte*, sino también sobre *Le Retour à la Raison* (1923) de Man Ray y *Le Ballet Mecanique* (1924) de Fernand Léger:

No son concebidos ni proyectados en los marcos institucionales del cine (sala, ticket, sesión, etc.), no respetan el objeto-filme (película sometida a procedimientos reglamentados de exposición y de copias, de ensamblado, etc.), ni la institución de la representación en el cine (impresión de realidad, efecto de movimiento), ni sus modalidades texturales (fragmentación subsumida en la unidad-continuidad del conjunto), no son fijos en cuanto a su duración, formato, velocidad ni montaje (Albera, 2009, p. 107).

La exquisitez de ciertos cadáveres

Hugo Ball y Emmy Hennings comienzan con actuaciones en su propio café-cabaret en 1916. Se distribuyó una nota de prensa anunciando al Cabaret Voltaire y la idea inicial fue reunirse para realizar presentaciones musicales y lecturas. Participaron Marcel Janco, Tristan Tzara, Georges Janco, Kandinsky, Else Lasker, Richard Huelsenbeck, Franz Werfel, Christian Morgenstern, y Lichtenstein. Pronto el sitio se convertiría, al decir de Hugo Ball, en un espacio que amplificaba sus significados originales.

Cualquier ejercicio que supusiera el apego al expresionismo era contrarrestado por los dadaístas con este tipo de acciones pues se proclamaban como adversarios

del arte abstracto. Sus lemas aparecían por cualquier sitio de Berlín: “*Dada kicks you in the behind and you like it*” (Goldberg, 2011: 68).

El Ballet triádico: sujetos-cuerpos en definición

El artista alemán Oskar Schlemmer fue la figura pionera en la promoción de un ballet que introduce una manera particular de acercamiento al cuerpo a través de la danza, el vestuario y la música en una puesta en escena. Su trabajo de varios años con el Ballet triádico precede su labor en Bauhaus, y es el mérito que buscó en él Walter Gropius cuando le propuso coordinar el Taller de Teatro de esta institución educativa. Todo parece indicar que sus inclinaciones hacia el género derivan del entrenamiento que había recibido como pintor y escultor, y “sobre todo, por su propia percepción del cuerpo humano en el espacio” (Medellín, 2010: 8).

La performatividad de su trabajo emergía, en primer lugar, del desarrollo de teorías asociadas a la relación del cuerpo con el espacio donde los trazados geométrico-abstractos tejían urdimbres direccionales para el actor. Lo anterior se combinaba con el uso de colores armónicos, primarios, que junto a un diseño de vestuario poco convencional y el desplazamiento mecánico de los “figurines” conformaban una “danza matemática”. Para conseguirlo, el autor combinaba máscaras y accesorios del teatro de variedades y el circo. En los ballets mecánicos *Slat Dance* (1927) y *Glass Dance* (1929), “las acciones y desempeños de las bailarinas se resumen en desplazamientos mecánicos restringidos por las características de sus vestuarios, que iban desde “figuras blandas” llenas de plumón, hasta cuerpos cubiertos con aros concéntricos, lo cual transformaba íntegramente los movimientos de la danza tradicional”(Goldberg, 2011, p.94).

¿Hacia dónde apuntaba la propuesta de Schlemmer? Los movimientos modernos insistían en contrarrestar la naturaleza literaria que había acompañado al arte académico y, en especial, a la pintura de historia, y, al mismo tiempo, acotaban una desestructuración de las barreras que se interponían entre el hecho creativo y el público; lo cual le competía, sobre todo a la teoría y la crítica. Buena parte de la crítica y el periodismo contemporáneos han planteado su disenso en torno a ciertas presunciones democratizadoras de las vanguardias que, sobre todo, después de la Segunda Guerra Mundial,

toman como bandera discursiva a el lenguaje abstracto, lo cual contradecía las intenciones originales de sus predecesores. Así lo manifiesta Tom Wolfe en *La palabra pintada & ¿Quién le teme al Bauhaus feroz?:* “hoy en día sin una teoría que le acompañe, no puedo ver ningún cuadro” (Wolfe, 2010: 58).

Una visión en proceso sobre el arte acción

La performatividad llegó de la mano de las vanguardias históricas, también llamadas primeras vanguardias. La producción artística de entreguerras y toda la creación generada después de la Segunda Guerra Mundial es heredera de una tradición de arte acción que propugnó una sacudida a la institucionalidad desde principios del siglo XX. Su renuncia a la disyunción entre arte y praxis vital fue luego subsumida por la neovanguardia, y manejada a sus antojos. Recomiendo revisar *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, de Martin Jay, para tener una visión más certera sobre la crítica en este contexto.

Deborah Cullen, en una de las investigaciones más completas sobre el arte acción, subraya: “En la cultura occidental, las acciones performáticas por artistas surgieron a principios del siglo XX en el Cabaret Voltaire, fundado en Zurich en 1916. Podría decirse que las intervenciones en vivo de artistas latinoamericanos (...) han tenido lugar desde la época precolombina” (Cullen, 2000: 229). Y para referirse puntualmente al carácter político de estas prácticas, más que dramático, como en el caso de las europeas la autora señala:

Arte ≠ Vida desafía el lugar común de que el arte es equivalente a la vida y que la vida es arte. Lo que se propone a través de estas obras aquí reunidas es que, si bien el arte afirma y celebra la vida con una fuerza regeneradora (así como afina y provoca nuestro sentido crítico), las acciones que tratan de la desigualdad y el conflicto no son equivalentes a la vida real que se vive bajo la represión (Cullen, 2000, p. 229).

Tenemos pendiente una revisión de todo el discurso de la vanguardia para calibrar en su justa medida cada artista, movimiento, género y discurso sobre este proceso. La relevancia de emprender este camino se alinea con la responsabilidad de asumir nuestras labores pedagógicas, artísticas, y curatoriales, desde una naturaleza reveladoramente crítica e independiente.

Referencias:

Albera, F. (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL.

Aznar, S. (2010). *El arte de acción*. Madrid, España: Editorial Nerea.

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Recuperado de <http://ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/01/bourdieu-campo-de-poder-campo-intelectual.pdf>

Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Recuperado de https://iedimagen.files.wordpress.com/.../burger-peter_teor3ada-de-la-vanguardia.pdf

Candela, I. (2012). *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.

Cullen, D. (Ed.). (2000). *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, New York, E.U.: Tremaine Foundation, Jacques & Natasha Gelman Trust, El Museo del Barrio.

Gil, L. (2004). *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*. Valencia, España: Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado de <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/169227305-ruidos-susurros-vanguardias-catalogo-web-pdf.pdf>

Goldberg, R. (2001). *Performance Art: From Futurism to the Present*. London, England: Thames & Hudson World of Art.

La revista “Il Futurismo” e il Teatro della Sorpresa. (2018). Recuperado de http://www.apice.unimi.it/mostre/decennale/percorso_futurismo_teatro.html

Jacoby, R, Longoni, A. (Ed.). (2011). *El deseo nace del derrumbe: acciones, conceptos, escritos*. Barcelona, España: Ediciones de La Central.

Medellín, A. (2010). La danza del doble. Aproximaciones al Ballet Triádico de Oskar Schlemmer. *Historia del traje*. Recuperado de <http://www.historiadeltraje.com.ar/archivos/Ballet%20triadico.pdf>

Mitchell, W. J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Recuperado de <https://books.google.com.ec/books?isbn=844602571X>

Picabia, F. (1924). Relâche <https://www.youtube.com/watch?v=sNmxxvRt4Rg8>. París, Francia

Pittau, V. P. (2013). El ballet como campo de experiencias vanguardistas. Dos casos paradigmáticos con música de Satie. *Revista del Instituto Superior de Música*. (14), pp. 31-50.

-Sánchez, José A. (1999). *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Recuperado de <https://books.google.com>.

Satie, E. (1917). Parade https://www.youtube.com/watch?v=YeypJ4kMH_0. París, Francia

Wolfe, Tom, (2010), *La palabra pintada & ¿Quién le teme al Bauhaus feroz?*, Barcelona, España: Editorial Anagrama S.A.

Zuzulich, Jorge, (2012), *Performance: la violencia del gesto*, Buenos Aires, Argentina: Instituto Universitario Nacional del Arte.