

ACTION ART

Facultad de Artes UAEMéx
Licenciatura en Arte Digital
PERFORMANCE 2017ª
M.E.V. Marcela Cadena Sandoval

CLASE TEÓRICA ACERCA DE ALGUNOS EJEMPLOS DE ARTE DE ACCIÓN.

Para esta temática se llevan a clase los libros que se sugieren en la bibliografía del programa y que están en la biblioteca de la Facultad, esto para que los estudiantes puedan identificar temática y temporalmente los trabajos que se presentan. Así mismo, para esta clase se solicita un aula que cuente con acceso a internet por cable para ver en línea los videos de las acciones presentadas aquí.

CONTENIDOS

El arte de acción

- Performance
- Happening
- Performance-teatro
- Performance-danza
- Performance-cabaret

TOTO



Ejercicios de acción

Se contextualiza la presentación con la segunda parte de los contenidos planteados en el programa

Happening

1950

- Expresión del Arte conceptual que se puede considerar independiente. Consiste en realizar una acción, un evento, una actividad que, en sí misma, como acto, se considera una obra de Arte.
- Suele tener un guión, parecido a una obra de teatro aunque se da mucho la improvisación del artista. Se puede dar en diferentes contextos, involucrando en muchas ocasiones al público.
- Allan Kaprow fue el primero en utilizar el término happening en 1957 en una convención artística para describir algunas de las piezas a las que habían asistido.

Explicación general de la idea de happening

**«18 Happenings in 6
Parts»
Allan Kaprow
1959**



Yard

Se muestra el video de 18 happenings de Allan Kaprow

«En su acontecimiento innovador, presentado en la *Reuben Gallery* de Nueva York en el otoño de 1959, Kaprow sintetizó su formación en pintura de acción con el estudio de los eventos anotados y *performances* de Cage. Trabajando a partir de una partitura con un guión cuidadosamente concebido, creó un ambiente interactivo que manipula a la audiencia a un nivel casi sin precedentes en el arte del siglo XX. El público recibió programas y tres cartas grapadas, que proporcionan instrucciones para su participación:

La actuación se divide en seis partes ... Cada parte contiene tres acontecimientos que se producen a la vez. El principio y el final de cada uno se indican mediante una campana. Al final de la actuación dos golpes de la campana se escuchará ... No habrá aplausos después de cada serie, pero puede aplaudir después del sexto juego si lo desea.

En estas instrucciones también se estipula cuándo se requería que los miembros del público cambiaran asientos y pasaran a la siguiente de las tres habitaciones en que se dividió la galería.

Estas habitaciones fueron formados por láminas de plástico semitransparente, pintadas y collage de referencias a trabajos anteriores de Kaprow, los grupos especiales en las que se pintaron más o menos palabras, y por hileras de frutas de plástico. (...)

El público en muchos de los happenings de Kaprow se convirtió en el apoyo a través del cual se ejecutó la visión del artista»

Se hace lectura del manifiesto y el documento de 18 happenings de allan kaprow

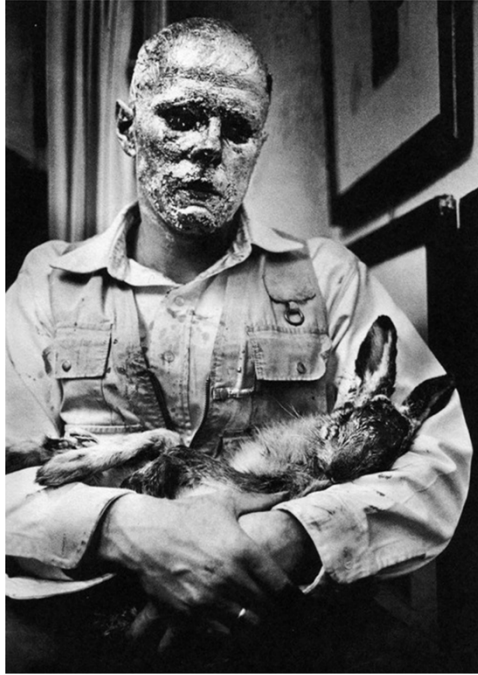
Performance

1960

- El *Body Art* comparte ideas del Arte Conceptual y del *Happening*, aunque se centra en especial en el cuerpo humano. Reflexiona acerca de él y lleva a cabo sus manifestaciones mediante el propio cuerpo.
- Sus temas son eminentemente sociales, sexuales o de contraposición del cuerpo masculino y femenino.

Explicación general y puesta en común de informaciones periféricas

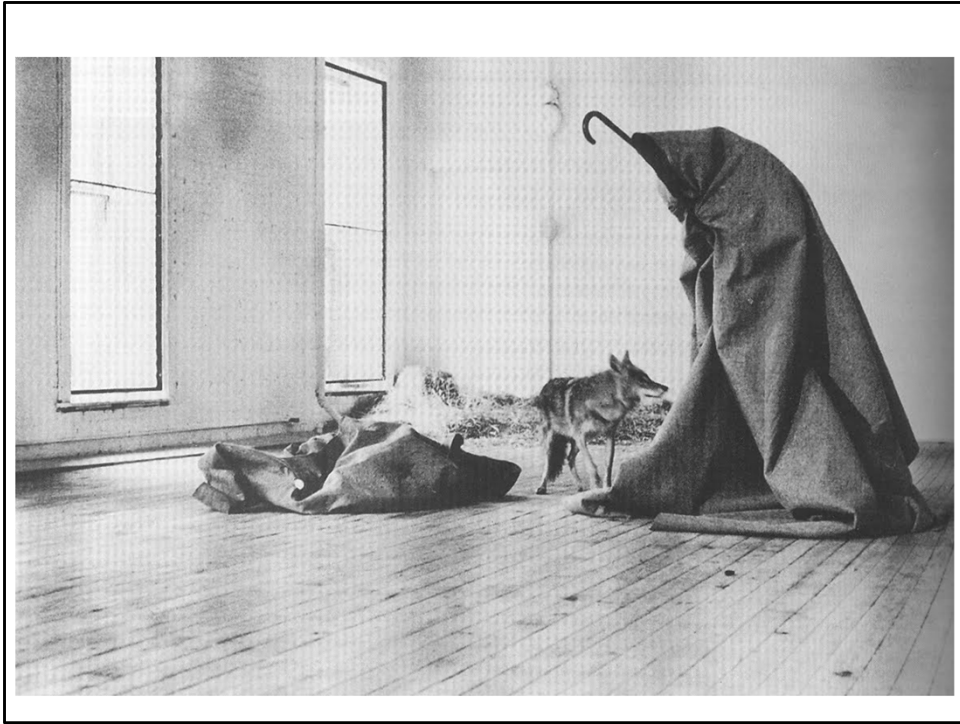
Joseph Beuys
How to explain pictures to a dead hare



Se muestra el video remake de performance Como explicarle el arte a una liebre muerta de Marina Abramovick



Se muestran otros videos de Performances de Joseph Beuys y se hace un paralelo en los puntos en común de su obra



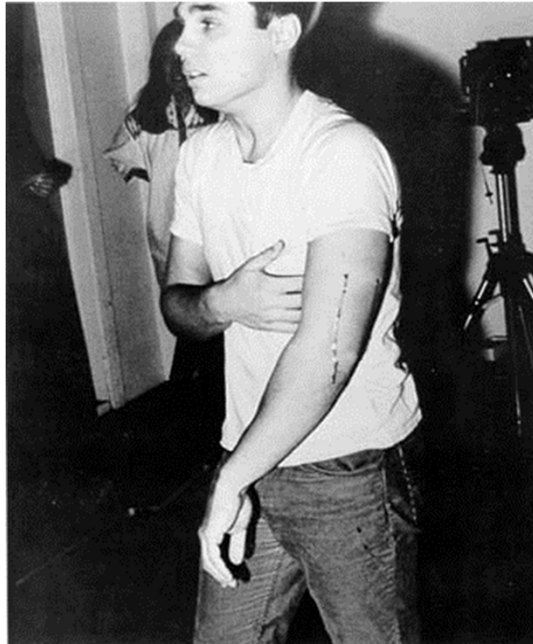
Se muestra el libro JOSEPH BEUYS COYOTE de Caroline Tisdall que reúne fotografías y documentos de esta pieza

Joseph Beuys
I love America and america loves me
(Coyote)



Se muestra el video de la obra y se discute en clase, las implicaciones artísticas y políticas de la obra.

Chris Burden
Shoot



Se habla de la obra de Chris Burden y se muestra el video de esta acción. Se propicia la discusión en clase.

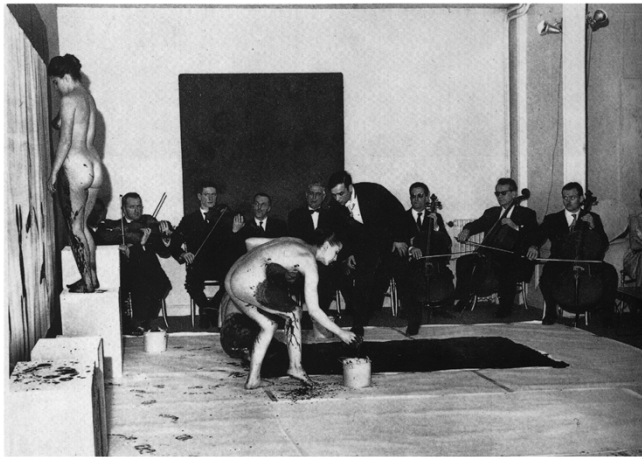


Se hace un paralelo entre esta pieza y otras acciones de arte contemporáneo que pueden tener similitudes.



Se muestran los videos registro de esta pieza de Yves Klein y los videos de ejercicios alrededor de la misma idea que realizó el artista.

Yves Klein
Antropologies of the blue period

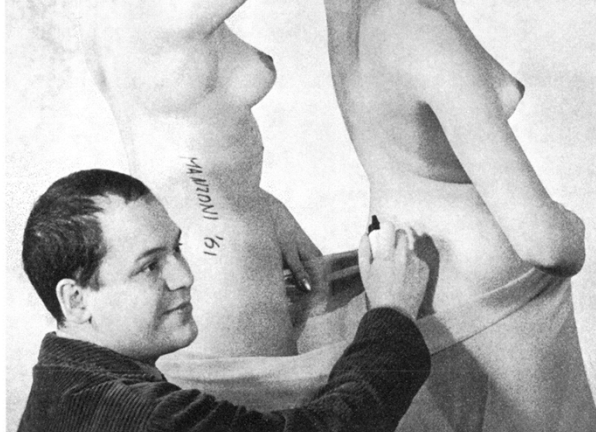


Se muestran los videos registro de esta pieza de Yves Klein y los videos de ejercicios alrededor de la misma idea que realizó el artista.

Piero Manzoni
Living Sculpture



Se habla acerca de la importancia de la producción del este artista respecto a la idea del arte y la producción del artista, es arte todo lo que toca el artista, para ello se hace un paralelo con otras de las piezas de Maanzoni y se contextualiza con el movimiento Povera de italia.



Piero Manzoni, *Piero Manzoni signing a Living sculpture*, 1961; Archivio Opera Piero Manzoni, Mailand

Se contextualiza la propuesta del artista con el arte conceptual.

Orlan
Le baiser del artiste



A través de videos se muestra esta obra y la evolución de esta artista en su producción crítica a partir de la imagen del cuerpo femenino

Vito Acconci
Seedbed

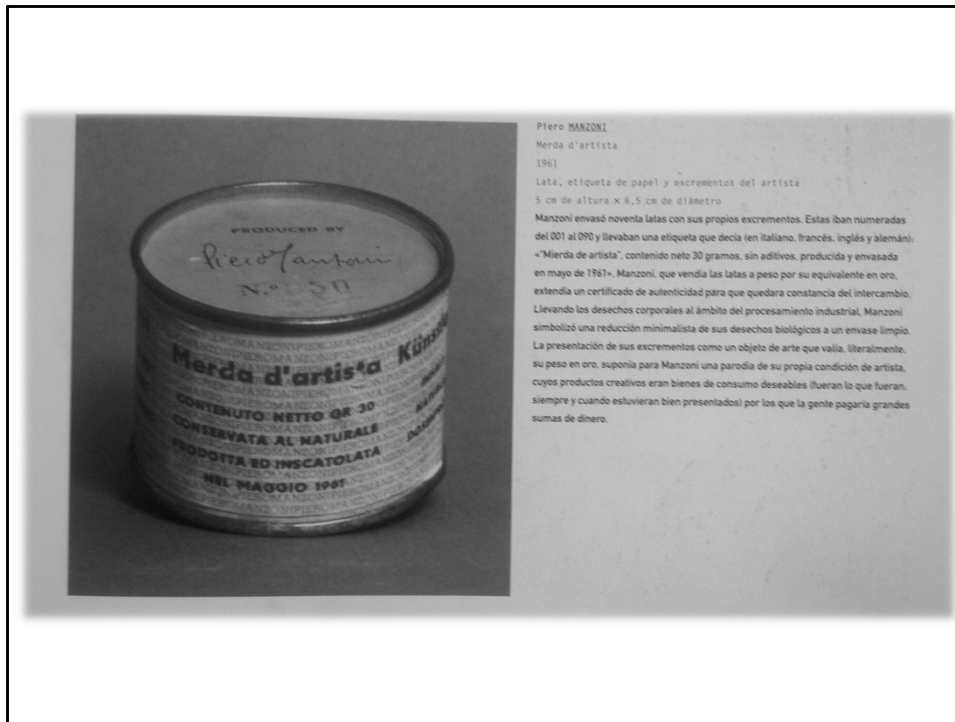


Se muestra en video las obras de Acconci y la potencia del cuerpo desde el lenguaje y el sonido

Abravovic – Ulay
Relation in space



Se plantea la relación que establecen Abramovick – Ulay entre cuerpo y arquitectura, cuerpo y objetos, y la desaparición de los límites del cuerpo y su seguridad



Piero MANZONI

Merda d'artista

1961

Lata, etiqueta de papel y excrementos del artista

5 cm de altura x 6,5 cm de diámetro

Manzoni envasó noventa latas con sus propios excrementos. Estas iban numeradas del 001 al 090 y llevaban una etiqueta que decía (en italiano, francés, inglés y alemán): «Mierda de artista», contenido neto 30 gramos, sin aditivos, producida y envasada en mayo de 1961». Manzoni, que vendía las latas a peso por su equivalente en oro, extendió un certificado de autenticidad para que quedara constancia del intercambio. Llevando los desechos corporales al ámbito del procesamiento industrial, Manzoni simbolizó una reducción minimalista de sus desechos biológicos a un envase limpio. La presentación de sus excrementos como un objeto de arte que valía, literalmente, su peso en oro, suponía para Manzoni una parodia de su propia condición de artista, cuyos productos creativos eran bienes de consumo deseables (fueran lo que fueran, siempre y cuando estuvieran bien presentados) por los que la gente pagaría grandes sumas de dinero.

WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



página anterior

Nombre: QUINN

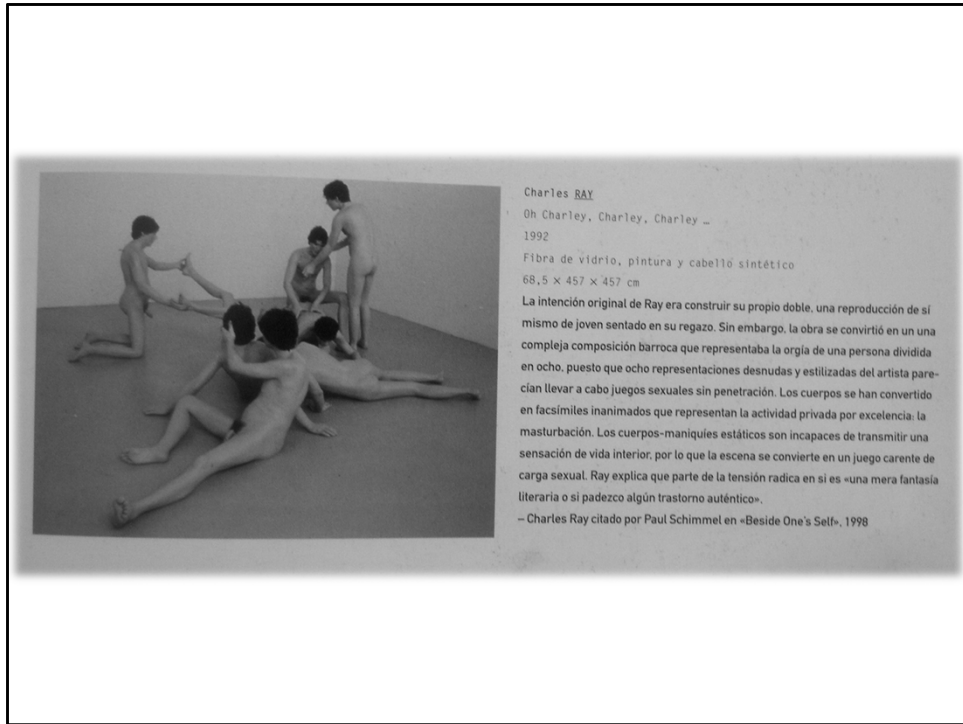
Self

1991

Sangre, acero inoxidable, perspex y equipo de refrigeración.
208 x 63 x 63 cm

Durante un periodo de cinco meses Quinn acumuló 4,5 litros de su propia sangre (el equivalente a la cantidad total de un hombre medio). Luego la utilizó para construir un molde congelado de su cabeza, instalado en una caja transparente de perspex conectado a un equipo de refrigeración que lo mantenía a una temperatura constante de -70 °C. Con este autorretrato definitivo, Quinn construyó una réplica de sí mismo con la sustancia que alimentaba su cuerpo. El molde contiene la información almacenada en el cuerpo que imita: grupo sanguíneo, información genética, material para la secuenciación del ADN e incluso para la clonación. El cuerpo del artista se presenta literalmente a través de la sustancia, simbólicamente a través de la forma, pero ausente de la realidad. Al igual que el cuerpo humano del que procede, *Self* es mortal, y dependerá de un sistema de refrigeración hasta que alguien lo desenchufe, momento en que la licuefacción y la descomposición harán mella en él.

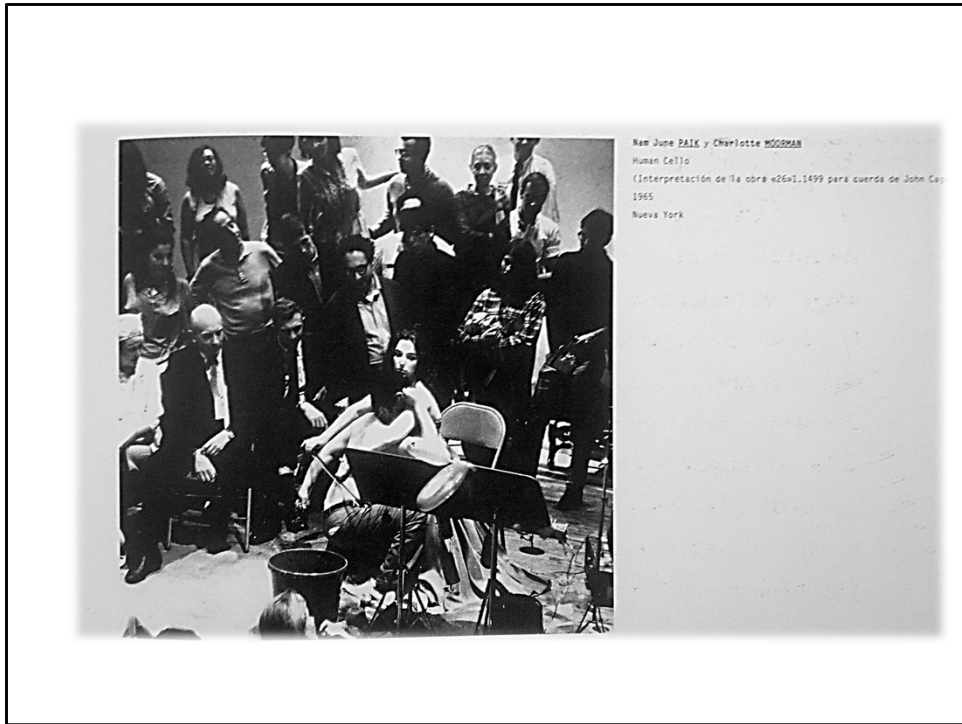
WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



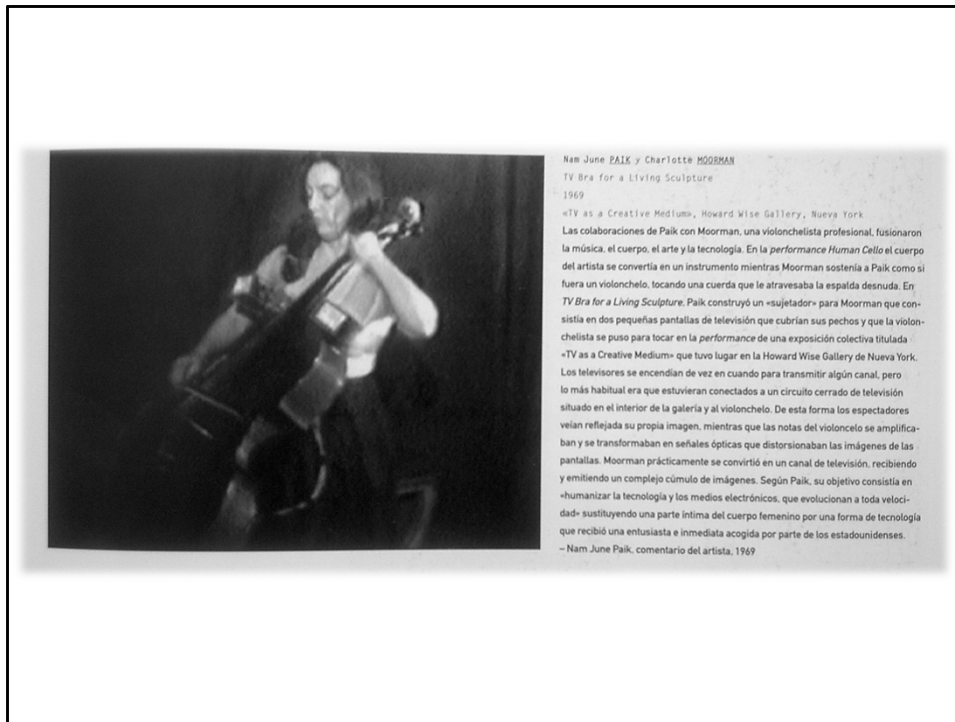
WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



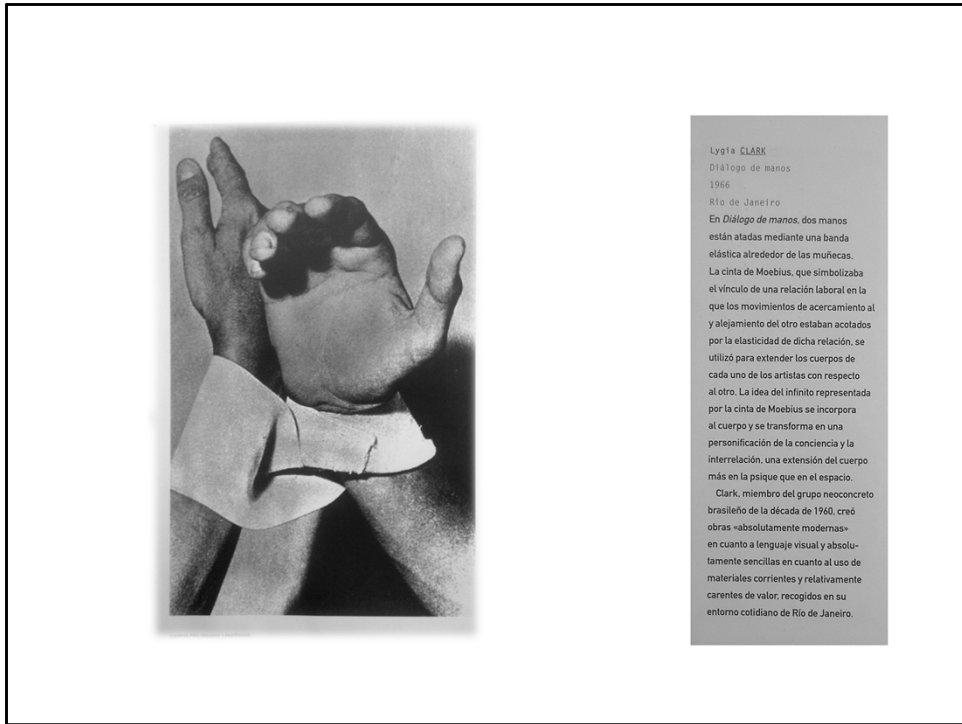
WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



Lygia CLARK

The I and the You: Clothing/Body/Clothing

1967

Río de Janeiro

«Una propuesta ideada para una pareja en que el hombre y la mujer llevan un mono de plástico. Cada mono está forrado con distintos materiales (bolsa de plástico con agua, espuma vegetal, caucho, etc.) que aportan una sensación femenina al hombre y una sensación masculina a la mujer. Una capucha del mismo tipo de plástico cubre los ojos de la pareja, y un tubo de caucho, como una especie de cordón umbilical, une los dos trajes. Cuando se tocan, ambos descubren unas pequeñas aberturas en los monos (seis cremalleras) que dan acceso al forro interior, intercambiando así las sensaciones que siente el otro miembro de la pareja. De este modo el hombre se encuentra a sí mismo en la mujer y ella se descubre a sí misma en el cuerpo de su compañero.»

– Lygia Clark. «The I and the You: Clothing/Body/Clothing», 1967

WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



Hélio OITICICA

Wearing Parangolé P19 Capa 15, Gillessa: to Gilberto Gil
1968

Londres

La serie *Parangolé* de Oiticica estaba formada por obras de arte transformables que se incorporaban en el cuerpo y la personalidad del sujeto que interactuaba con ellas. Cada una de las capas de la serie tenía una estructura y un carácter distinto, y normalmente se inspiraban en un individuo particular o habían sido realizadas colectivamente; a veces estaban inscritas con eslóganes o imágenes. Algunas parecían evocar placer, otras provocaban emociones más difíciles en quien las llevaba. Las capas solían estar fabricadas por los niños y los amigos de las favelas o barrios de chabolas de los alrededores de la ciudad, donde Oiticica se inspiró para las soluciones creativas en una «desesperada búsqueda de la felicidad». «La capa no es un objeto, sino un proceso de búsqueda; no es un objeto acabado y su sentido espacial no está definido. Es más bien un núcleo constructivo, abierto a la participación del espectador, que es lo vital [...] Su estructura queda al descubierto a través de la acción corporal del espectador.»

— Hélio Oiticica, «Eden», 1969

WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



Louise BOURGEOIS
Costume for «A Barqueta»
1978

Látex

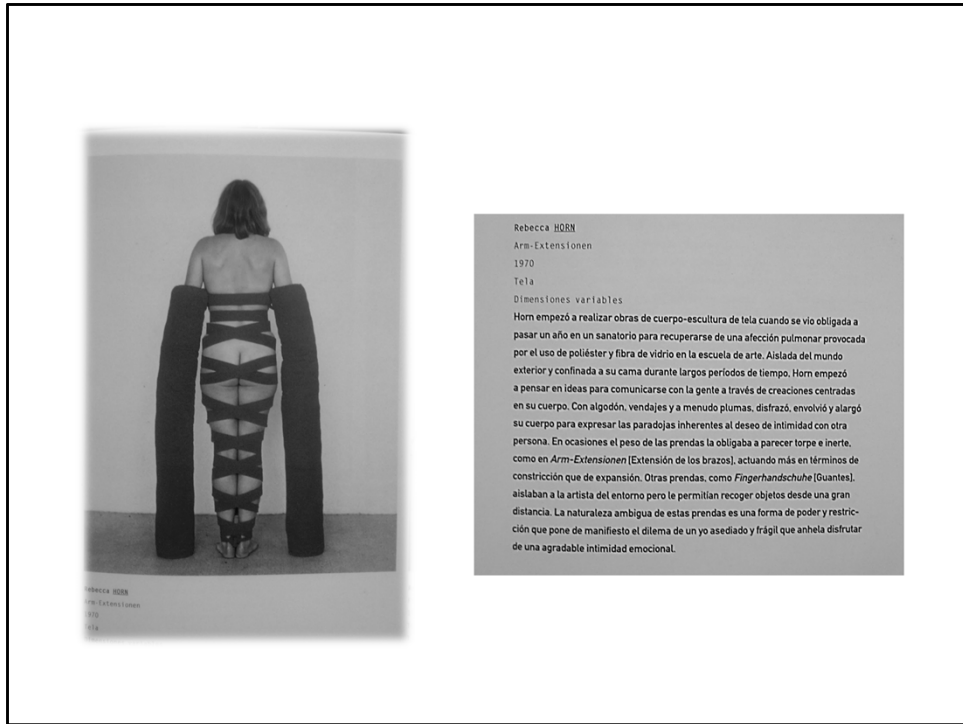
Altura: 132 x 96,5 x 12,7 cm

En referencia a su conocida instalación escultórica *The Destruction of the Father* (1976), Bourgeois relata la fantasía infantil que la generó: «Durante la cena, mi padre no paraba de hablar bien de sí mismo, vanagloriándose de su persona [...]. Y cuanto más se engrandecía él, más nos empequeñecíamos nosotros. De repente, se respiraba una tensión brutal y mi hermano, mi hermana, mi madre y yo lo apartábamos y lo colocábamos sobre la mesa, y le arrancábamos los brazos y las piernas [...]. Y estábamos tan contentos por haber acabado con él que nos lo comíamos».

— Louise Bourgeois, *Destrucción del padre / reconstrucción del padre*, escritos y entrevistas 1923-1997. Madrid: Síntesis, 2002.

Como su instalación, este vestido refleja el deseo de la artista de alcanzar una feminidad maternal fuerte para combatir y superar el abuso patriarcal. En su obra son recurrentes las formas que evocan los pechos y toman aspectos variados, a veces fállicas y a veces como grupos de dedos o huevos. Esta imagen de la maternidad castradora del padre evoca las estatuas de la Antigua Grecia de la diosa Artemisa, en cuyos rituales se castraban toros y se sacrificaban hombres, y que se representaba mediante grupos similares de protuberancias redondeadas, que podrían representar tanto los testículos castrados como formas de senos heremios. En 1978 Bourgeois se atavió con este vestido para la performance «The Barquet! A Fashion Show el Body Parts» y para su instalación *Confrontation*, una forma posterior de la fiesta carnal de *Destruction of the Father*.

WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



STELARC

Event for Stretched Skin

1976

Galeria Maki, Tokio

A principios de la década de 1970 el artista australiano de performances Stelarc se colgó con cuerdas y ameses en distintos espacios. Más adelante descubrió que si se atravesaba la piel con ganchos podía reducir la suspensión de su cuerpo a un mínimo soporte. Stelarc llevó a cabo veintiseis suspensiones, en las que se colgaba con ganchos para carne insertados en la piel de la espalda. Estas performances tenían lugar en distintos emplazamientos, como las calles de Nueva York en hora punta o la Galería Maki de Tokio. Los cables eran líneas de tensión que formaban parte del diseño visual del cuerpo suspendido, y la piel tirante una especie de paisaje gravitatorio. Esto permitía que un cuerpo fuera suspendido en un campo gravitatorio de una atmósfera. Stelarc relaciona sus performances con «los astronautas que gravitan en un campo de gravedad cero», la expresión del «deseo ancestral de flotar y volar del siglo XX». Para él este deseo se convierte en una realidad física, una experiencia corpórea directa a partir de una idea metafísica. «Creo que metafísicamente, en el pasado, hemos considerado la piel como una superficie, como una interfaz. La piel ha sido un límite del alma, del yo y al mismo tiempo, un comienzo del mundo. Cuando la tecnología consigue estrar y perforar la piel, entonces desaparece la idea de la piel como barrera»

—Clas extraídas de «Extended-Body. Interview with Stelarc», de Paolo Azzoni y Kirk Wolford, www.cttheory.com/a27-extended_body.html

WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



STELARC
The Third Hand
1976-1980
Tokio

Stelarc posee una «tercera mano» del mismo tamaño que la derecha, que habían creado para él unos ingenieros de robótica japoneses. Se activaba directamente a través de las señales eléctricas de los músculos del abdomen y la pierna, y podía sostener por la muñeca, así como agarrar y soltar objetos. Stelarc pasó varios meses de aprendizaje con el objetivo de adquirir el control suficiente para escribir una palabra con las tres manos a la vez. «Sencillamente, el cuerpo ha creado una información y un entorno tecnológico al que ya no puede hacer frente. Este [...] impulso de acumular cada vez más información ha provocado que la capacidad cortical humana ya no pueda absorber y procesar creativamente toda esta información [...] Era necesario crear una tecnología que pudiera asumir lo que el cuerpo ya no podía hacer. Esta tecnología supera de lejos determinadas habilidades de sí mismo [...] La única estrategia evolutiva que veo posible es [...] incorporar la tecnología al cuerpo [...] La tecnología acoplada e implantada simbióticamente al cuerpo crea una nueva síntesis evolutiva, un nuevo híbrido humano, lo orgánico y lo sintético viajan juntos para crear una nueva especie de energía evolutiva.»

—Stelarc, «Obsolete Body/Suspensions/Stelarc», comentario del artista, 1980

WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York

Acciones
TEATRALIDADES

- Se deja constancia de la temporalidad y fugacidad que llevan implícitas estas manifestaciones, lo que plantea una peculiar relación con el mercado (*a priori* no crea un objeto vendible) y con la representación, dado que teóricamente son intangibles y por tanto irreproducibles.

Finalmente en esta parte se muestra la relación existente entre el arte de acción y la teatralidad, las implicaciones sociales y políticas del arte

Aktionismus
Accionismo vienés

"Para los accionistas, y creo que para muchos hombres de la posguerra, si uno es un ser humano que se comporta correctamente, un ser humano que cree que su cuerpo es algo sucio y que su pensamiento es algo bueno, que este ser humano produce un ser humano como el del fascismo y el nazismo, entonces es que algo no funciona. Descenderán al infierno al ser humano, abrirán la esclusa del inconsciente, puesto que Austria es también el país de Wilhelm Reich y de Sigmund Freud, quienes tuvieron gran influencia sobre ellos." D.Russel



Apoyados en el libro de EL CUERPO DEL ARTISTA se revisa el accionismo vienés

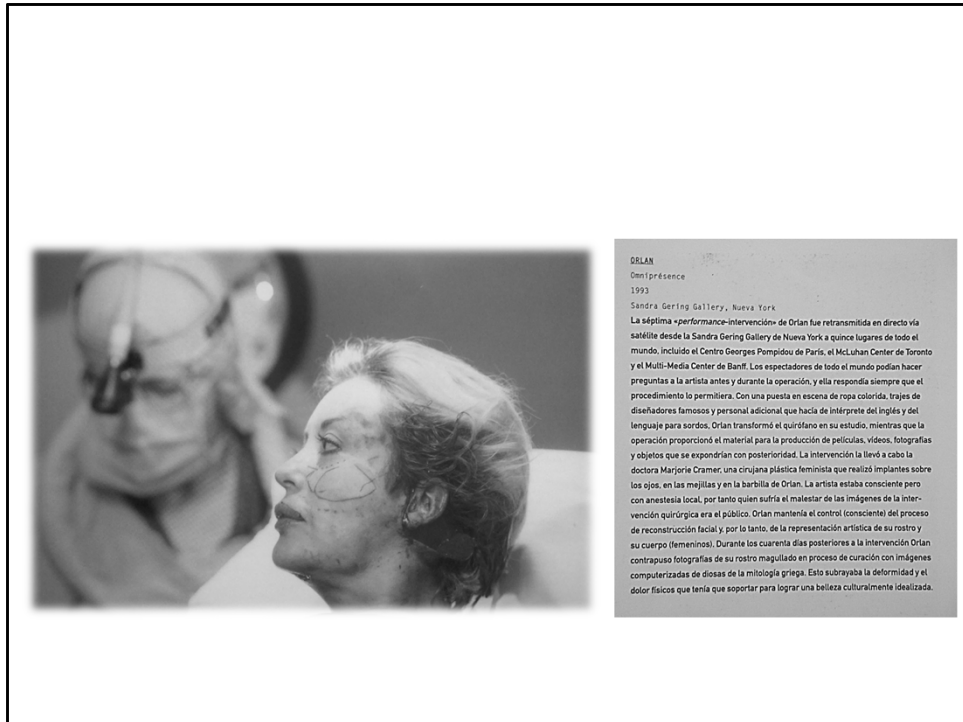
Hermann Nitsch
Teatro de orgías y misterios



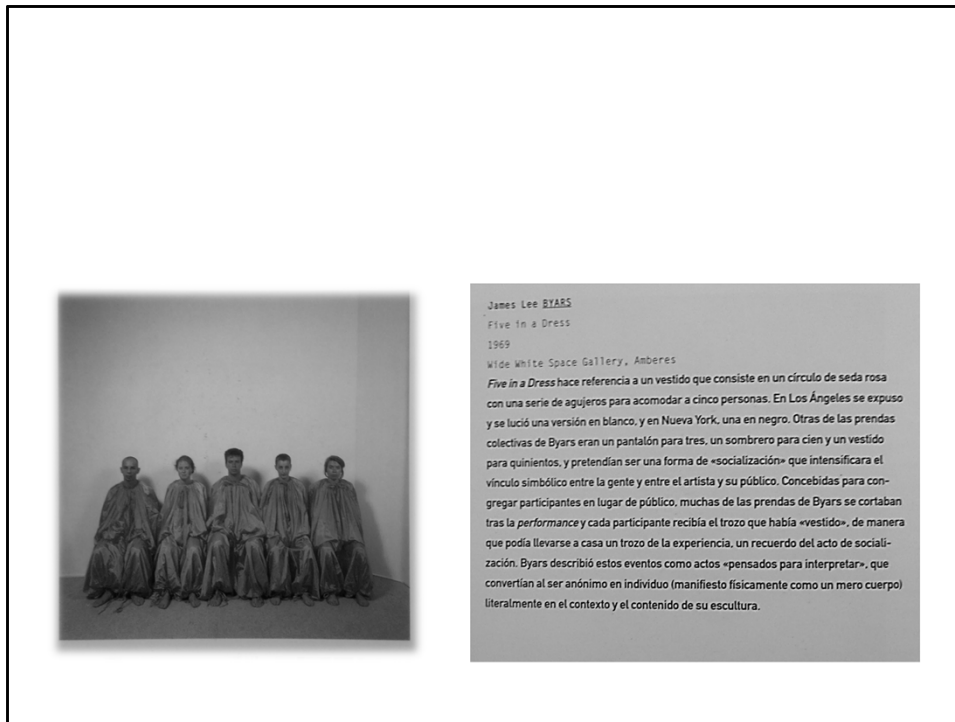
Se presentan algunos videos del Teatro de orgías y misterios.

Finalmente se ponen en común las ideas que se han planteado, es importante recalcar que durante esta presentación se ha contextualizado con la actualidad las piezas presentadas.

A partir de la información suministrada, el apoyo de los documentos y los videos los estudiantes realizarán una serie de ejercicios con el propósito de poner en práctica las ideas aprendidas.



WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York



WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York

ALFANO MIGLIETTI, Francesca (2003) *Extreme Bodies, the use and abuse of body in art*. Ed. Skira, Milan.

GOLDBERG, Roselee (1998) *Performance, live art since 1960*. Thames and Hudson, Nueva York.

SCHIMMEL, Paul (2012) *Campos de acción*. Ed. Alias, México.

VERGINE, Lea (2000) *Body Art and Performance, the body as a language*. Ed. Skira, Milan.

WARR, Tracey (2006) *El cuerpo del artista*. Ed. Phaidon, Nueva York.