



Fugas e inter- feren- cias

IV International Performance
Art Conference

NOVIEMBRE 2019

Dirección:

Marta Pol Rigau, UNIVERSIDADE DE VIGO

Carlos Tejo, UNIVERSIDADE DE VIGO

Diseño e imaxe corporativa:

Área de Imaxe de la Universidade de Vigo

Maquetación:

Jaume Geli

Ayudante de edición:

Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes

Comité científico:

Dr. D. **Juan Albarran**. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA

Dra. Doña **Helena Cabello**. UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, ESPAÑA

Dra. Doña **Helena Cabello**. UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, ESPAÑA

Dra. Doña **Rita Castro Neves**. UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTUGAL

Dra. Doña **Cecilia Perea**. UNIVERSIDAD DE PATAGONIA, ARGENTINA

Dr. D. **David Pérez**. UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA (UPV), ESPAÑA

Dr. D. **Miguel Molina**. UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA (UPV), ESPAÑA

Dra. Doña **Marta Pol Rigau**. UNIVERSIDADE DE VIGO, ESPAÑA

Dr. D. **Artur Tajber**. UNIVERSIDAD DE CRACOVIA, POLONIA

Dr. D. **Carlos Tejo**. UNIVERSIDADE DE VIGO, ESPAÑA

Dra. Doña **Judit Vidiella**. UNIVERSITAT DE GIRONA, ESPAÑA

Dr. D. **Gabriel Villota**. UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO, ESPAÑA

Dra. Doña **Malgorzata Kazmierczak**. UNIVERSIDAD DE CRACOVIA, POLONIA

Dr. D. **Marco de Marinis**. UNIVERSIDAD DE BOLONIA, ITALIA

Dr. D. **Anxo Abuín**. UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, ESPAÑA

Ponentes plenarios:

Dr. D. **Jorge Luís Marzo**. BAU CENTRE UNIVERSITARI DE DISSENY, BARCELONA

Dr. D. **Juan Vicente Aliaga**. UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA (UPV), ESPAÑA

Introducción a las actas del congreso:

María Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes

Comunicaciones de:

Marco Antonio Costa Moreira

Raúl Armando Amorós Hormazábal

Clara Garí

Josep Asunción y Gemma Guasch

Vanessa Florentino de Jesus (Van Jesus)

Valerie de la Dehesa

Sonia Tourón Estévez

Johanna Caplliure

Macarena Montesinos Fandiño

Ignacio Tejedor López

María Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes

Sonia Tourón Estévez

Román Padín Otero

siri gurudev (D.C. Hernández)

Yolanda Franco Peña

Edita

Servicios de Publicaciones
de la Universidad de Vigo

ISBN

978-84-8158-876-7



9 788481 588767



ÍNDICE >

07

Introducción actas congreso
Fugas e interferencias 2019
M^a Covadonga Barreiro Rodríguez-
Moldes
UNIVERSIDADE DE VIGO

13

Arte como vitalidad esencial
Marco Antonio Costa Moreira
UNIVERSIDADE DE VIGO
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

21

Aproximaciones históricas para anticipar
el futuro artístico del arte de acción
y el *land art*
Raúl Armando Amorós Hormazábal
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

31

Errar es humano. Grand tour nómade,
porque errar es humano. Una acción
experiencial orientada a la percepción
aumentada y la creación colectiva
Clara Garí
CENTRE DE CREACIÓ CONTEMPORÀNIA NAU CÒCLEA.
CAMALLERA (GIRONA)

35

Accionar desde la institución:
transitar, un proyecto extitucionalizador
Josep Asunción y Gemma Guasch
DIPUTACIÓ DE BARCELONA

>

>

45

La performance como propulsora de nuevas realidades. Una experiencia performática con mujeres latinoamericanas

Vanessa Florentino de Jesus (Van Jesus)

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

55

Arqueología performática experiencia del cuerpo como memoria contemporánea

Valerie de la Dehesa

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

69

Las ideas en la cabeza: lo (in)visible y lo (im)posible de la *performance* en la maternidad contemporánea

Sonia Tourón Estévez
M^a Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes

UNIVERSIDADE DE VIGO

81

Performar el yo. La ficción del yo en la obra de Ángeles Marco

Johanna Caplliure

UPV (UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA)
Y UMH (UNIVERSITAS MIGUEL HERNÁNDEZ)

95

PONENCIA PLENARIA

Desaparecer para ver.
Acción y camuflaje.

Jorge Luis Marzo

BAU CENTRE UNIVERSITARI DE DISSENY, BARCELONA

107

Partituras gráficas en el arte de acción: el cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve.

Macarena Montesinos Fandiño

UNIVERSIDADE DE VIGO

119 **Inclinación: una investigación práctica sobre la intersección entre el dibujo y la acción sonora**
Ignacio Tejedor López
UNIVERSIDADE ANTONIO DE NEBRIJA, MADRID

127 **Acciones y reacciones del cuerpo proteico**
María Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes
Sonia Tourón Estévez
UNIVERSIDADE DE VIGO

137 **Acciones contra mundum. Diseñadores de vanguardia**
Román Padín Otero
UNIVERSIDADE DE VIGO

151 **Performance como fabulación crítica**
siri gurudev (D.C. Hernández)
UNIVERSIDAD DE TEXAS EN AUSTIN

159 **Acciones desapercibidas para el análisis de un barrio**
Yolanda Franco Peña
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

171 **PONENCIA PLENARIA**
Arriesgar el cuerpo. Prácticas artísticas transfeministas en el estado español
Juan Vicente Aliaga
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

INTRODUCCIÓN
Y ACTAS >



Introducción
actas congreso
Fugas e interferencias 2019



Introducción actas congreso **Fugas e interferencias 2019** M^a Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes UNIVERSIDADE DE VIGO

En este volumen se recogen los artículos derivados de las comunicaciones y conferencias presentadas en la IV edición del Congreso Internacional Fugas e Interferencias, celebrado los días 28, 29 y 30 de noviembre de 2019 en la Casa das Campás de Pontevedra (Vicerrectorado del Campus de Pontevedra de la Universidad Vigo) y el Centro Galego de Arte Contemporáneo.

En su cuarta edición, podemos afirmar que Fugas e interferencias se consolida como una cita de referencia, presentándose como una oportunidad singular para problematizar el arte de acción y pulsar, de manera general, el panorama artístico actual. No obstante, supone un prolífico espacio de creación, diálogo y convivencia entre investigadoras/es y creadoras/es, donde se entrelaza la práctica artística performativa con su revisión teórica o estudio crítico.

El objetivo fundamental de este encuentro es el de suscitar el análisis y la atención hacia los nuevos comportamientos del arte de acción, y por tal motivo, los ejes temáticos que estructuran el congreso son los siguientes:

- La acción y sus intersecciones.
- Las posibles interacciones entre el arte de acción y el contexto político (especialmente desde una perspectiva de género, teoría y arte feminista y/o *queer*).
- La reflexión teórica del arte de acción.

Estas actas que ahora se presentan, y que pasamos a detallar a continuación, suponen la compilación de catorce de las comunicaciones seleccionadas y presentadas públicamente en el congreso, así como de dos de las conferencias plenarias invitadas.

Así, en relación al primer bloque temático dedicado a la acción y sus intersecciones, se recogen en esta publicación las comunicaciones presentadas en dos mesas moderadas por Lola Correa y Ana Corujo Carreira respectivamente, cuyos títulos se enumeran a continuación: *Arte como vitalidad esencial*, de Marco Antonio Costa Moreira; *Aproximaciones históricas para anticipar el futuro del arte de acción y el land art*, de Raúl Armando Amorós Hormazábal; *Errar es humano. Grand Tour nómada, porque errar es humano. Una acción experiencial orientada a la percepción aumentada y la creación colectiva*, de Clara Garí; y *Accionar desde la institución: TRANSITAR, un proyecto extitucionalizador*, de Josep Asunción y Gemma Guasch.

Marco Antonio Costa Moreira presenta la creación artística como una actividad esencial, y en la justificación de esta rotunda afirmación su artículo nos guía a través de diferentes pensamientos y argumentaciones encadenadas que comienzan con las palabras de Fernando Pessoa –o, mejor aún, de su heterónimo Álvaro de Campos– donde el arte se define como forma de intensidad, como energía vital que implica un encuentro de fuerzas contrarias. En *Arte como vitalidad esencial*, el autor convoca, además, el concepto de técnica propuesto por Ortega y Gasset para observar la actividad creadora del hombre, la idea de “vita activa” de Hannah Arendt, la consideración de Henri Bergson de la temporalidad como una experiencia de la realidad intuida y no racionalizada, y la defensa que Immanuel Kant hace precisamente de la sensibilidad y del entendimiento como fuentes del conocimiento.

A esta relación inexorable entre arte y vida alude asimismo **Raúl Armando Hormazábal** en su artículo *Aproximaciones históricas para anticipar el futuro del arte de acción y el land art*, donde se trazan puentes

que unen los primeros *earthworks* o experiencias de los pioneros del *land art* con diferentes manifestaciones performativas y propuestas del arte de acción. Ambos movimientos, señala Hormazábal, comparten carácter crítico e interés por la estética de lo entrópico, y a partir del alejamiento del museo y de la ruptura con los modelos del pasado, abandonan las limitaciones específicas para aproximarse y confrontarse con la vida.

La vivencia del paisaje que practicaron artistas del *land art* como Richard Long nos aproxima naturalmente al artículo *Errar es humano. Grand Tour nómada, porque errar es humano. Una acción experiencial orientada a la percepción aumentada y la creación colectiva*, donde **Clara Garí** presenta una experiencia performativa plural desarrollada a partir de la acción de caminar. Esta propuesta, que se realiza desde hace cinco años a través del Centre de Creació Contemporànea Nau Còclea de Girona convoca a poetas, músicos, *performers* y público general para compartir la acción de recorrer y percibir, durante varios días, el territorio en espiral. Grand Tour supone una práctica nómada y errante, sin objetivos previos, donde la creación surge de lo inesperado.

Otra experiencia también plural y performativa es la que nos trasladan los artistas **Josep Asunción** e **Gemma Guasch** en su texto. TRANSITAR es un proyecto expositivo procesual donde el espectador se convierte en participante y los propios artistas funcionan como operadores o “accionadores”. A partir de la necesidad de plantear nuevas estrategias de orientación para intentar frenar el abandono escolar prematuro y promocionar nuevas oportunidades educativas a lo largo de la vida, este trabajo, financiado por la Gerencia de Educación de la Diputación de Barcelona, permite una acción libre y colaborativa sin limitaciones. En *Accionar desde la institución: TRANSITAR, un proyecto extitucionalizador* los autores defienden, precisamente, la necesidad de asumir riesgos y de apostar, desde lo social, por este tipo de procesos diversos, porosos y flexibles.

A continuación, en relación al siguiente eje teórico que aborda las posibles interacciones entre el arte de acción y el contexto político, y especialmente se ocupa de la naturaleza del arte de acción desde una perspectiva de género, teoría y arte feminista y/o *queer*, se publican los siguientes artículos derivados de la celebración de dos mesas que presentaron y moderaron Irene Moreira y Manuel Mata: La performance como propulsora de nuevas realidades. *Una experiencia performática con mujeres latinoamericanas*, de Vanessa Florentino de Jesus (Van Jesus); *Arqueología performática experiencia del cuerpo como memoria en la contemporaneidad*, de Valerie de la Dehesa; *Las ideas en la cabeza: lo (in)visible y lo (im)posible de la performance en la maternidad contemporánea*, de Sonia Tourón Estévez y María Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes; y *Performar el yo. La ficción del yo en la obra de Ángeles Marco*, de Johanna Caplliure. Cerrando este bloque, el artículo derivado de la conferencia plenaria de Jorge Luís Marzo, titulado *Desaparecer para ver. El arte del camuflaje*.

¿Qué quisiste hacer y no te dejaron por ser mujer? Es la pregunta que **Van Jesus** lanza a diferentes mujeres, como una manera de conocer sus deseos y de catalizar su realización. La performance como propulsora de nuevas realidades. Una experiencia performática con mujeres latinoamericanas relata el proyecto artístico de esta artista, donde la acción performativa individual y colectiva actúa como herramienta de acción política. Caminar sola en la calle de madrugada, aprender a disparar o practicar Muay Thai, entre otros anhelos, se convierten en acciones concretas, muy específicas, que intentan sin embargo aproximarse a la realidad general de ser mujer en diferentes países como Perú, Brasil o Paraguay.

Valerie de la Dehesa nos acerca en su texto a su propia práctica performativa realizada en espacios arqueológicos donde, a través del cuerpo y los sentidos y mediante un ejercicio de atención plena, se propone la acción de re-sentir el espacio.

En *Arqueología performática experiencia del cuerpo como memoria en la contemporaneidad* la autora defiende la necesidad de un reaprendizaje sensorial que nos permita establecer una conexión con el territorio ligada a la exploración y transformación del imaginario femenino.

El texto de Valerie de la Dehesa se apoya, también, en el arquetipo de la mujer-árbol, a través del cual el cuerpo femenino funcionaría como transformador, como dispositivo impulsor de la vida. Y esta posibilidad es precisamente el punto de partida de *Las ideas en la cabeza: lo (in)visible y lo (im)posible de la performance en la maternidad contemporánea*. Este texto de **Sonia Tourón Estévez** y **María Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes** supone una investigación focalizada en diferentes propuestas de creación de mujeres que han utilizado su propia maternidad como argumento de/para su obra performativa, y en él intentamos analizar en qué medida esta situación ha modificado de una forma no cuantitativa, sino también cualitativamente, su producción artística.

El artículo de **Johanna Caplliure**, por su parte, recupera y reivindica la actividad performativa de Ángeles Marco y su condición de mujer en un ambiente heteropatriarcal. Así, *Performar el yo. La ficción del yo en la obra de Ángeles Marco* nos muestra cómo las estrechas relaciones entre la performance, el lenguaje y el propio cuerpo de la creadora valenciana generan un espacio de "ficcionalización" y de exploración identitaria. Más allá de los trabajos escutóricos o instalativos de Marco, Caplliure expone cómo serán sus acciones performativas, de alto contenido experimental, las que proyectan su definición no sólo como mujer, sino también como artista.

Concluyendo este apartado, la conferencia plenaria de **Jorge Luís Marzo**, *Desaparecer para ver. El arte del camuflaje* cierra este bloque de contenidos centrados en las interacciones entre el arte de acción y el contexto político realizando una defensa o alegato de la impostura y los procesos de "veroficción" como

motores para la producción artística. Haciendo uso de los medios de comunicación, estas prácticas de “invisibilización” de la apariencia estética utilizarían la sobreexposición como máscara para ejecutar el engaño, en un momento donde, como asegura el autor, lo real está en verdadero peligro de extinción.

En relación al tercer y último de los ejes temáticos del congreso, referidas a la reflexión teórica general del arte de acción, de las dos mesas presentadas por Marijo Sampedro y Olga Rodríguez, se publican los siguientes artículos: *Partituras gráficas en el arte de acción. El cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve*, de Macarena Montesinos; *Inclinación: una investigación práctica sobre la intersección entre el dibujo y la acción sonora*, de Ignacio Tejedor López; *Acciones y reacciones del cuerpo proteico* de María Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes y Sonia Tourón Estévez; *Acciones contra mundum. Diseñadores de vanguardia*, de Román Padín Otero; *Performance como fabulación crítica*, de siri gurudev (D.C. Hernández); *Acciones desapercibidas para el análisis de un barrio*, de Yolanda Franco Pena. Finalizando este conjunto, Juan Vicente Aliaga comparte su conferencia plenaria, *Arriesgar el cuerpo. Prácticas artísticas transfeministas en el Estado español en el siglo XXI*.

Iniciando este bloque, el artículo de **Macarena Montesinos** plantea la partituras como herramientas o dispositivos usados por artistas de diferentes disciplinas para codificar y/o representar ideas. *El cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve* supone una revisión y análisis de diferentes formas de notación gráfica difícilmente clasificables, que se desarrollan dentro del arte de acción y que, sin duda, poseen un innegable valor plástico y conceptual.

Un ejercicio gráfico inusual, una partitura invisible, de alguna manera es lo que se expone también en el siguiente artículo. *Inclinación: una investigación práctica sobre la intersección entre el dibujo y la acción sonora* es la propuesta realizada por **Ignacio Tejedor López** y la artista Camila Téllez a un grupo de asistentes a partir de descripciones orales del espacio

donde todos se encuentran, habiendo eliminado, sin embargo, la presencia de ambos en la acción. Se trata de un ejercicio gráfico inmaterial, de descripción de lo real y de observación mediada, guiada o dirigida que pretende convertirse, no obstante, en resorte imaginativo o germen para la ficción.

Acciones y reacciones del cuerpo proteico, el artículo que presentamos de nuevo **María Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes** y **Sonia Tourón Estévez**, resulta un catálogo o revisión de obras performativas desarrolladas por artistas contemporáneos que utilizan toda suerte de prótesis o aparatos para transformar el/su cuerpo. A través del itinerario que traza el texto, podemos ver cómo estos dispositivos prostéticos, cada vez más evolucionados, complejos e “hipertecnologizados”, extienden y prolongan mecánicamente las capacidades de lo humano, al mismo tiempo que actúan como aceleradores o impulsores del movimiento y de la acción.

Román Padín Otero, por su parte, en *Acciones contra mundum. Diseñadores de vanguardia* realiza también un estudio de casos a través de los que plantea la moda como un punto de encuentro donde se suceden acciones performativas multidisciplinares. Tal y como muestra Padín, la “hibridación” entre arte y moda acontece con frecuencia, siendo muchos de los desfiles, campañas publicitarias, publicaciones, colaboraciones o exposiciones de los diseñadores más destacables del panorama actual, la constatación de la moda como un vehículo de expresión transversal.

La grabación de una de las escenas de la obra experimental *Chronicles from Kashmir*, de la compañía de teatro EKTA, es utilizada por **siri gurudev** para reflexionar y poder comprender las *performances* realizadas por personas oprimidas en su entorno— en este caso el contexto de la guerra en Cachemira— y poder establecer, así, conexiones entre el pasado, el presente y el futuro. En *Performance como fabulación crítica* se aborda, por tanto, la dimensión temporal y simbólica de la performance desde la perspectiva de la fabulación, a través de un relectura del concepto

de “fabulación crítica” desarrollado por Saidiya Hartman, así como de la definición del arte-acción como “acto de fabulación” que Consuelo Pavón realiza para plantear la ficción colectiva en el caso concreto de la guerra civil colombiana.

La propuesta de **Yolanda Franco Pena**, desarrollada en el barrio del Carmen en Valencia, supone una herramienta que pretende contribuir socialmente al cambio a través de un planteamiento feminista, diverso e inclusivo. En *Acciones desapercibidas para el análisis de un barrio* se analiza, a través del juego y mediante la realización de acciones cotidianas, el espacio urbano desde una perspectiva de género. Como escribe la autora, *Paseos con Dorotea y Recetas de Margarita* son dispositivos lúdicos de estudio y observación que proponen diferentes recorridos o itinerarios que se completan con la realización de acciones que resultan invisibles a ojos de los viandantes.

Para finalizar, nos aproximamos a las acciones llevadas a cabo por diferentes colectivos artísticos “transfeministas”, localizadas también en el contexto urbano. En la conferencia ofrecida por **Juan Vicente Aliaga** se despliega un relato certero de estas prácticas, continuadoras del trabajo radical de artistas como Valie Export, en los años 60. Estas experiencias proyectan una sexualidad explícita, contraria a los discursos predominantes, y se desarrollan durante la primera mitad del siglo XXI en ciudades como Madrid, San Sebastián o Barcelona. *Arriesgar el cuerpo. Prácticas artísticas transfeministas en el Estado español en el siglo XXI* reflexiona, además, sobre la implicación política del espacio donde transcurren estas acciones, así como sobre los posibles trances y eventualidades a las que se enfrentan quienes exponen sus cuerpos en la vía pública.

En este recorrido introductorio, en el que hemos asistido a textos de carices y apariencias muy diferentes –descriptivos, introspectivos, analíticos, históricos...– que transitan desde lo particular a lo general, desde lo personal hasta lo social, o desde lo

estético hacia lo político, podemos comprobar cómo la *performance* es una categoría que comprende gran cantidad de propuestas heterogéneas, altamente interesantes y cautivadoras. Podemos constatar, de hecho, cómo lo “performativo” es, de una manera u otra, un aspecto inherente a las propuestas artísticas contemporáneas

Sin embargo, como acontecimiento fluyente y experiencia empírica de transformación de lo real que detenta una gran potencialidad subversiva (desde lo temporal y lo inmaterial), estas prácticas poseen un abordaje teórico complejo e inespecífico.

Es por esto que la actual publicación de las actas de la IV edición del congreso Fugas e Interferencias supone un hito significativo y necesario que viene a arrojar luz, reavivar debates y motivar reflexiones, respondiendo así al desafío de crear y actualizar un cuerpo crítico específico, centrado en la *performance* y el arte de acción.



Arte como
vitalidad esencial



Arte como vitalidad esencial

Marco Antonio Costa Moreira.

UNIVERSIDADE DE VIGO

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

13

PALABRAS CLAVE:

arte; actividad; dibujo; tiempo; vida.

RESUMEN:

Este texto pretende reflexionar sobre el arte como actividad, y así, como vida y vitalidad, porque es la intensidad de la vida lo que define la forma de una actividad.

Así, al relacionar conceptos desarrollados por Fernando Pessoa, Hannah Arendt, Ortega y Gasset, Henry Bergson e Immanuel Kant, lo que se busca es la comprensión de la naturaleza y la duración de las interacciones humanas que tienen lugar a través de las actividades de creación.

Para Fernando Pessoa el poeta portugués, toda la actividad es vida, a partir de esta afirmación, podemos decir que, para Álvaro de Campos, uno de sus heterónimos, "vida" es fuerza¹. Y aún así, se puede añadir: que la vida tiene un valor. ¿Pero cuál sería el valor de la vida para Álvaro de Campos?

Para contestar a esta pregunta, es necesario pensar la vida como un valor. Álvaro de Campos, afirma que la vida es simultáneamente integración y desintegración, por tanto, simultáneamente acción y reacción.

El arte, para mí, es, como toda la actividad, un indicio de fuerza, o energía; pero, como el arte es producida por entes vivos, siendo pues un producto de la vida, las formas de las fuerzas que se manifiestan en el arte son las formas de las fuerzas que se manifiestan en la vida. Ora, la fuerza vital es doble, de integración y de desintegración [...]. Sin la coexistencia y equilibrio de estas dos fuerzas no habría vida, pues la pura integración es la ausencia de vida y la pura desintegración es la muerte. Como estas fuerzas esencialmente se oponen y se equilibran para haber, y mientras hay, vida, la vida es una acción acompañada automática y intrínsecamente de la reacción correspondiente. Además, es en el automatismo de la reacción que reside el fenómeno específico de la vida. (Campos, 2007, p. 46)

De la relación entre acción y reacción, podemos comprender el valor de la vida, no siendo éste un resultado del desequilibrio, pero antes, del equilibrio entre los opuestos.

El valor de una vida, esto es, la vitalidad de un organismo reside pues en la intensidad de su fuerza de reacción. (Campos, 2007, p. 47)

La cuestión anteriormente colocada, sobre el valor de la vida, lleva a interrogarnos si las relaciones de

acción y reacción son fuerzas, si fuerza es energía y, aún así, si la energía es medida a través de su intensidad. Con efecto, podemos concluir que, para Álvaro de Campos, el valor de la vida surge en el equilibrio de sus intensidades.

Así que, para este heterónimo, "en el concepto de vida, no puede incluir otro concepto de valor que no sea de intensidad" (Campos, 2007, p. 47). Siendo así, la vitalidad es la intensidad de la vida, porque la vitalidad es el equilibrio de las fuerzas opuestas de la vida.

En el seguimiento de esta presentación, lo que me interesa pensar es el dibujo como actividad, esta que es vida, y a su vez, poder añadir según Álvaro de Campos, la actividad como intensidad de vida (o vitalidad). Siendo la vitalidad un concepto cualitativo, podemos así concluir que la relación del ser humano con la vida es de naturaleza cualitativa y no cuantitativa. Así, en el ámbito de la presente investigación, considero que toda la actividad humana es de esta naturaleza.

Cuando un artista está en su estudio trabajando en sus proyectos, sus actividades van a implicar siempre una acción sobre las cosas, una transformación de la materia, y su relación con el espacio, sea únicamente haciendo garabatos en un papel, trabajando en una pintura, o trabajando en una escultura, en su forma más sintética y quizás más natural, sus movimientos dejen a través de sus gestos un rastro, una huella, una marca, un vestigio de su presencia y de su hacer, de su vivir, formas las cuales podemos considerar como dibujos, resultado del tiempo y de la presencia y vivencia en el estudio.

De esta manera, cualquier que sea el objeto que salga del estudio, sea bidimensional o tridimensional, existe esencialmente porque es un objeto dibujado, contiene en si dibujo que es consecuencia natural de la relación del artista con las cosas del taller y que lo define mientras una existencia, un ser que vive y experiencia el mundo.

¹ Definición, según Álvaro de Campos (2007), de la vida como fuerza constante (p. 47).

De esta forma, consideraré que vivir desarrollando una actividad en el mundo, está intrínsecamente ligado al significado de la palabra “actividad” que es empleada en los días de hoy, es decir, “actividad” es una acción y esta, en último análisis, es siempre vida, como podemos deprender a partir de cualquier diccionario. El artista en su estudio vive dibujando, porque el dibujo es consecuencia natural de su actividad, un vestigio y una marca del tiempo ahí pasado y vivido.

Desde aquí, abordando el concepto de dibujo como actividad, y buscando lidiar con el concepto de vida activa como constituyente de las sociedades humanas propuesto por Hannah Arendt, y que lleva a pensar en el concepto de técnica propuesto por Ortega y Gasset como base del hacer, busco observar la vida humana a través de la perspectiva del trabajo.

Siguiendo este camino, en el sentido de intentar comprender como es que el hombre transforma la vida creando un mundo artificial, sostengo que, a través de sus actividades, el ser humano cuantifica lo calificable, o sea, la vitalidad.

El trabajo es la actividad correspondiente al artificialismo de la existencia humana, existencia esta no necesariamente contenida en el eterno ciclo vital de la especie, y cuya mortalidad no es compensada por este último. El trabajo produce un mundo “artificial” de cosas, nítidamente diferente de cualquier ambiente natural. Dentro de sus fronteras, habita cada vida individual, aunque ese mundo se destine a sobrevivir y a trascender todas las vidas individuales. La condición humana del trabajo es la mundanidad. (Arendt, 2001, p. 15)

En la base del trabajo se encuentran los actos técnicos los cuales Ortega y Gasset define como técnica, o sea, a través de la técnica el hombre, reflexiona, investiga y transforma el medio adaptándolo a sus necesidades, siendo de esta forma

fundamentalmente un proceso individual en el cual el hombre busca adaptar el medio a su experiencia de vida.

De donde resulta que estos actos modifican o reforman la circunstancia o naturaleza, logrando que en ella haya lo que no hay – sea que no lo hay aquí y ahora cuando se necesita, sea que en absoluto no lo hay. Pues bien; éstos son los actos técnicos, específicos del hombre. El conjunto de ellos es la técnica, que podemos, desde luego, definir, como la reforma que el hombre impone a la naturaleza, en vista de la satisfacción de sus necesidades. (Ortega y Gasset, 1964, p. 324)

Como ya fue referido anteriormente, vitalidad es el valor de la vida, siendo su artificialización² una transformación radical provocada por el desequilibrio de las intensidades que les son propias. Suponiendo que toda la acción corresponde una reacción igual y contraria, así la artificialización del mundo desequilibra esta verdad, proponiendo una acción cuya reacción no es igual, a pesar de contraria. Lo que propongo no es reequilibrar esta fuerza vital, pero entenderla y percibir que es posible existimos en la *mundanidad* en cuanto *vitalidad esencial*.

Pero existir en la *mundanidad* como *vitalidad esencial* es una cualidad y la condición humana del trabajo propuesta por Arendt lidia con lo cuantificable, o sea: el homo faber hace y trabaja sobre los materiales constituyendo todo el artificio humano. Siendo esta artificialidad lo que confiere estabilidad y solidez a la *mundanidad*, visto que los hombres son criaturas mortales.

Así, es definido todo el valor cuantificable de la condición propuesta por Arendt, o sea, la finitud del hombre frente al mundo del trabajo.

² Cuantificación de lo calificable.

Esta condición de finitud se contrapone a la idea que desarrollo de la vida como *vitalidad esencial*, siendo que en este caso lo que me interesa es la dimensión calificable de este concepto, entendiendo que lo que define la vida es la actividad, pero no la finitud del hombre. Por lo tanto, lo que me interesa de la Vita Activa es su condición en cuanto a calificadora del mundo, o sea, la artificialidad del mundo, o sea, la mundanidad como duración³.

Otro aspecto que importa señalar es la fabricación, una reificación. Para Arendt la solidez (estabilidad) de las cosas resulta del material que fue trabajado, material este que es retirado de la naturaleza y transformado. Este proceso es considerado por la autora aniquilador de la vitalidad, pero es esta agresión que confiere estabilidad y solidez a la *mundanidad*.

Así, se entiende que lo fundamental para la vitalidad esencial es la percepción de que para la *mundanidad* la estabilidad de la condición humana como objetividad del mundo es más de lo que la simple producción de cosas: "Los hombres son seres condicionados: todo aquello con lo cual entran en contacto se torna inmediatamente una condición de su existencia" (Arendt, 2007, p. 15).

Para Arendt, el nacimiento y la muerte están íntimamente relacionados con las tres actividades de la condición humana que ella propone. Sin embargo, hago hincapié que la *vitalidad esencial* que defiendo en mi investigación considera el nacimiento y la muerte de un punto de vista cualitativo y no cuantitativo. De esta forma, vida y muerte no son las partes determinantes del inicio y del fin, ya que determinar principio y fin es una visión cuantitativa. Por lo tanto, como una duración continua de la existencia (Arendt, 2007, p. 15), en una visión cualitativa, todo lo cualitativo determinante se torna indeterminable.

Como fue referido anteriormente, vida se define como actividad, noción que nos llevó al concepto de



vitalidad esencial, siendo la doble fuerza de la vida una existencia en la *vitalidad esencial*. Así, la actividad como doble fuerza existe como una consecuencia de la vitalidad esencial, esta que sirve de base para todas las relaciones humanas, relaciones que definen el hombre en su mundanidad. Importante referir que la finitud del hombre (nacimiento/muerte) no define la calidad de la vitalidad, pero antes, la cuantifica, haciéndola en un objeto racionalizarle que se refiere a la vida y a la muerte de los individuos que constituyen la mundanidad.

Sin embargo, es innegable que la muerte de un individuo que forma parte de la *mundanidad* pone fin a su vida, pero no a las actividades que discurren de sus relaciones. Lo que intento definir es la naturaleza de la *mundanidad* como *vitalidad esencial*, y esta noción es fundamental para la comprensión de toda la actividad como doble fuerza.

Así, defiendo que, del punto de vista de la *vitalidad esencial*, los límites de las relaciones sociales en la *mundanidad* son indeterminables, por lo tanto, de naturaleza temporal continua, en el sentido definido por Henri Bergson.

³ Concepto propuesto por Henry Bergson (2001) en la obra *A Evolução Criadora*, traducción de Roberto Raposo.

El universo dura. Mientras más profundicemos la naturaleza del tiempo, mejor comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua del absolutamente nuevo. (Bergson, 2001, p. 21)

Para este autor, el tiempo es entendido como uno todo indivisible, una duración de momentos sumados unos a los otros de forma consecutiva. Es el correr del tiempo uno e interpenetrado, caracterizando una experiencia captada sólo intuitivamente, visto que su naturaleza es cualitativa, al contrario del tiempo físico que puede ser cuantificado racionalmente. Esta experiencia, para Bergson, es denominada como una realidad en su verdadera esencia.

Si quisiera preparar un vaso con agua azucarada, debo forzosamente esperar que el azúcar se disuelva. Este pequeño hecho está repleto de enseñamientos. Pues el tiempo por que tengo que esperar ya no es el tiempo matemático que se aplicaría de igual modo al largo de toda la historia del mundo material, aunque ésta se extendiera de repente en el espacio. Él coincide con mi impaciencia, o sea, con una correcta porción de mi propia duración, que no es extensible ni reductible a nuestra gana. Ya no es el pensado, es el vivido. Ya no es una relación, se trata del absoluto. Lo que significa esto, sino que el vaso de agua, el azúcar y el proceso de disolución del azúcar son, a buen seguro, abstracciones, y que el todo del cual fueron recortados por mis sentidos y por mi comprensión progresa, tal vez, ¿como una conciencia? (Bergson, 2001, p. 20)

Este autor muestra que la realidad, por estar en un constante movimiento, existe como un proceso de transformación y cambio, lo que contraría la idea que más comúnmente poseemos, al que Bergson llama de concepción clásica de la finalidad, o sea, la concepción según la cual podemos, a través de la inteligencia, hacer recortes en la continuidad de la realidad para poder sobre ella discursar a través de sus partes.

Al explicar la vida por la inteligencia, [la concepción clásica de la finalidad] reduce excesivamente el significado de la vida; la inteligencia, por lo menos tal como a encontramos en nosotros, fue formada por la evolución al largo del trayecto; es recortada de algo más vasto, o, mejor, es la proyección necesariamente plana de una realidad que tiene relieve y profundidad. [...] Es preciso sustituir la inteligencia propiamente dicha por la realidad más abarcadora de la cual la inteligencia es sólo la contracción. (Bergson, 2001, p. 56)

A partir de estos datos, y revisitando el texto de Fernando Pessoa sobre las fuerzas de integración y de desintegración: Para Álvaro de Campos, de hecho, no hay vida sin la coexistencia y el equilibrio de estas dos fuerzas, “[...] pues la pura integración es la ausencia de la vida y la pura desintegración es la muerte [...]” (Campos, 2007, p. 46).

Lo que entiendo de aquí es que la razón es la pura integración y la intuición es la pura desintegración (p. 46), siendo de la naturaleza de la *mundanidad* la coexistencia de la razón y de la intuición. Así, la naturaleza de la *mundanidad*, como integración y desintegración, es la *vitalidad esencial* que mantiene infinita en la mundanidad la relación finita del individuo muerto.

Es decir, lo que califica la *vitalidad esencial* en su naturaleza temporal determinable como desintegración (muerte) e indeterminable como vitalidad esencial (vida). Por lo tanto, la *vitalidad esencial* es la infinitud en el finito, siendo de la orden de las relaciones mundanas su existencia.

Para Fernando Pessoa, como fue referido anteriormente, el arte es un producto de la vida siendo que “[...] las formas de fuerza que se manifiestan en el arte son las formas de fuerza que se manifiestan en la vida” (Campos, 2007, p. 46). Y como el arte “[...] es hecha por sentirse y para sentirse, [...] se basa en la sensibilidad.” (Campos, 2007, p. 48). Y, en la medida en

que el arte se basa en la sensibilidad, la sensibilidad es la vida del arte.

Para comprender más agudamente la noción de sensibilidad, voy a convocar el pensamiento de Immanuel Kant. Con efecto, este autor define que todo el conocimiento humano sólo puede ser captado a través de la sensibilidad y de la comprensión, siendo que a través de la sensibilidad son percibidos los objetos y por el entendimiento estos objetos son racionalizados. De esta forma, es posible decir que el conocimiento es formado por la contribución de las intuiciones que para Kant son representaciones inmediatas de los objetos generados por nuestra sensibilidad, siendo que estas intuiciones son articuladas por esquemas a priori que forman parte de la propia racionalidad humana, haciéndose así en el propio conocimiento. Lo que significa que todo el conocimiento es adquirido por la relación del sujeto con el objeto y, en parte, por algo que pertenecía al propio sujeto. Para Kant, el conocimiento no es una reproducción del objeto elaborada de forma pasiva, pero sí su construcción activa a través del propio sujeto, o sea, de la experiencia.

Sean cuáles sean el modo y los medios por los cuales un conocimiento se pueda referir a objetos, es por la intuición que se relaciona inmediatamente con estos y ella es el fin para el cual tiende, como medio, todo el pensamiento. Esta intuición, sin embargo, sólo se verifica en la medida en que el objeto nos sea dado; lo que, por su parte, sólo es posible, [por lo menos para nosotros hombres,] si el objeto afecta al espíritu de cierta manera. La capacidad de recibir representaciones (receptividad), gracias a la manera cómo somos afectados por los objetos, se denomina sensibilidad. (Kant, 2001, § 1, p. 87)

Fernando Pessoa, a su vez, afirma que es en la sensibilidad que existe la relación de las fuerzas de acción y reacción. De esta forma, como el arte es un producto de la vida, las formas de fuerza que se manifiestan en el arte son las mismas que

se manifiestan en la vida. Concluyo acentuando lo que fue referido anteriormente: la razón es la pura integración y la intuición es la pura desintegración.

En la sensibilidad el principio de rotura [es decir, de desintegración] está en variadísimas fuerzas, en su mayoría externas, que, sin embargo se reflejan en el individuo físico a través de la no-sensibilidad, es decir, de la inteligencia y de la voluntad - la primera tendiendo a desintegrar la sensibilidad perturbándola, insertando en ella elementos (ideas) generales y así contrarios necesariamente a los individuales, a hacer la sensibilidad humana en vez de personal; la segunda tendiendo a desintegrar la sensibilidad limitándola, quitándole todos aquellos elementos que no sirvan, o, por excesivos, a la acción en sí, o, por superfluos, a la acción rápida y perfecta, a hacer pues la sensibilidad centrífuga en vez de centrípeta. (Campos, 2007, pp. 49-50)

Así, y finalizando, es posible definir la actividad como doble fuerza, ya que es a través de las actividades que se dan las relaciones humanas. Relaciones estas que definen el hombre en la *mundanidad*, una artificialización del mundo. De esta forma, con la artificialización del mundo surge la razón (integración) y con la *vitalidad esencial* surge la infinitud del finito. Si, por un lado, la artificialización del mundo resultante de las actividades humanas es racional; por otro, la continuidad de la duración inherente a toda la *vitalidad esencial* es intuitiva.

Bibliografia

Arendt, H. (2007). *Hannah Arendt - A condição humana* (10th ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitaria.

Bergson, H. (2001). *A Evolução Criadora* (1th ed.). Lisboa: Edições 70.

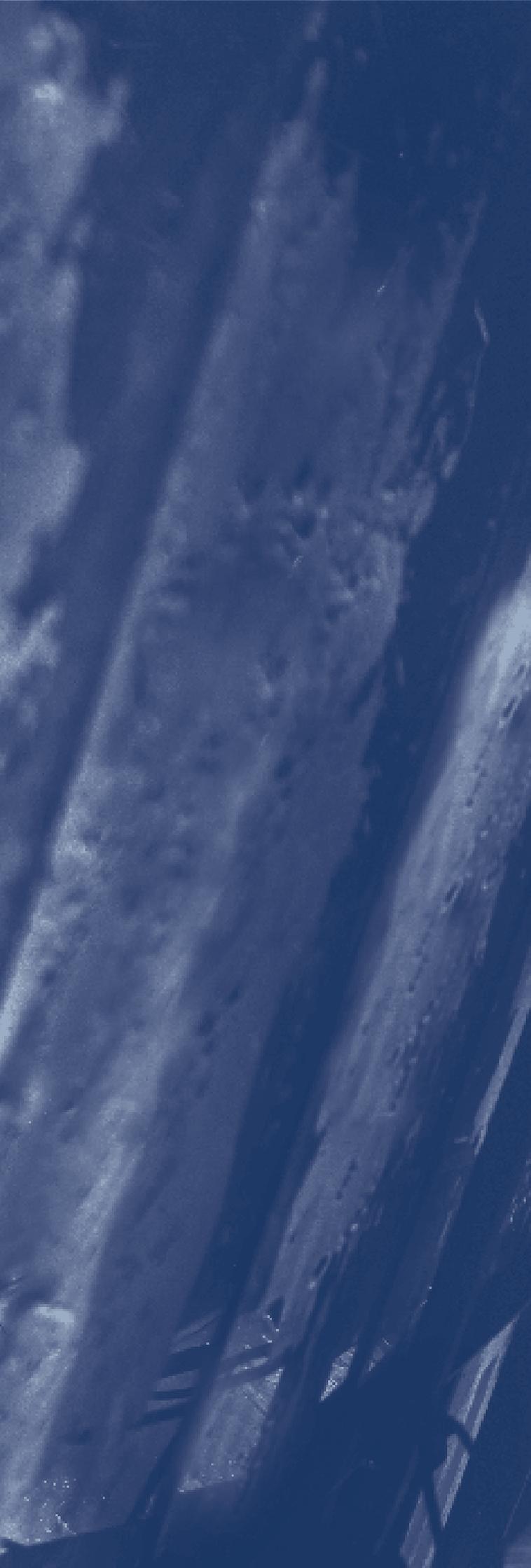
Campos, Á. (2007). *Aviso por causa da moral e outros textos de intervenção de Álvaro de Campos*. Lisboa: Editorial Nova Àtica.

Kant, I. (2001). *Crítica da Razão Pura* (5th ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ortega y Gasset, J. (1964). *Obras Completas* (60, Vol. 5). Madrid: Revista de Occidente.



Aproximaciones históricas
para anticipar el futuro
artístico del arte de acción
y el *land art*



Aproximaciones históricas para anticipar el futuro artístico del arte de acción y el *land art*

Raúl Armando Amorós Hormazábal

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

21

Fugas **e**interferencias

PALABRAS CLAVE:

arte de acción; entropía; robert smithson; land art; museo.

RESUMEN:

Las primeras experiencias de los pioneros del *Land Art* en relación al paisaje entrópico, significaron un resolutivo punto de encuentro con el Arte de Acción del periodo.

Los ejes principales de ambas fueron la crítica al sistema regente, la necesidad de encontrar, transmitir una nueva gramática visual y el análisis del espacio. Estas experiencias inauguraron un nuevo y vanguardista enfoque: la estética de lo entrópico, que conduce indefectiblemente a un marco de debate sociopolítico, que será abordado bajo la estela de la expresión artística. La idea de una obra que (de) construye una visión establecida, refleja la acción colectiva de convocar nuestra percepción hacia la realidad, manifestando simultáneamente la condición paisajística y entrópica actual, en lugar de resolverla bajo la forma de un objeto selecto perteneciente a una dimensión blindada. Este cambio de coordenadas culturales brinda herramientas útiles para transitar el campo de la comunicación visual.

INTRODUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA

Gran parte de las corrientes artísticas de la segunda mitad del Novecientos tuvieron como eje principal de desarrollo la ruptura de antiguos paradigmas: el modelo expositivo regente, el rol del artista contemporáneo o la propuesta de un nuevo tipo de sociedad fueron temas que se vieron reflejados a través de obras, ensayos, entrevistas, videos y performances. El Arte de Acción y el Land Art profundizaron particularmente la grieta con la tradición del pasado y, al igual que las vanguardias predecesoras, volvieron a reivindicar históricamente la necesidad de establecer nuevos puntos de vista que fomentaran una mirada constante hacia el futuro.

A casi cincuenta años de la aparición de los primeros *earthworks*¹, el Land Art representa una fuente interminable de estímulos teóricos y prácticos, una verdadera encrucijada histórica, donde todavía convergen nuevas corrientes artísticas con metodologías diversas. Robert Smithson, quien fue uno de sus fundadores, teorizó los primeros años del movimiento a través de ensayos, entrevistas y videos, colocando al centro del debate conceptos como ecología, territorio, museo, política y entropía. Sus reflexiones conducen a un importante paralelismo con los resultados obtenidos en el Arte de Acción, en particular aquella de los años Setenta: acciones que reflejaban la condición social de algunos países, la desaprobación al sistema regente y la necesidad de testimoniar este malestar. Así, la búsqueda y reconfiguración de nuevas coordenadas culturales son características compartidas por ambas corrientes artísticas.

A raíz del estudio de las teorías del artista, en ensayos como *Some Void Thoughts On Museums* o *What is a Museum-Dialogue -The Museum World with*

Allan Kaprow, ambos publicados en 1967, se puede evidenciar una evidente ruptura con el pasado, que llevó a la crítica del *white cube* (O'Doherty, 1976), y a una nueva definición del límite del arte en la práctica museológica.

En sus análisis, comparó el museo a un hospital que, lejos de incentivar la creatividad visual, anesthesiaba la producción artística, puntualizó las bases para un tipo de arte que pudiera desarrollarse al externo, en una dimensión outdoor, a través de una acción que pudiera plasmarse con la vida misma, con la naturaleza, contaminándose de esta forma con el mundo real. Smithson fue sin dudas una figura clave no sólo para los artistas que tomaron distancia del circuito tradicional, sino también para algunos teóricos, como el historiador y crítico irlandés Brian O'Doherty, quien años más tarde introdujo definitivamente el concepto maduro del *white cube* en el debate contemporáneo.

PRIMERAS EXPERIENCIAS

Algunos protagonistas del arte contemporáneo de los años Setenta, rechazaron categóricamente el culto a la expresión individual que había caracterizado al Expresionismo Abstracto americano de los años Cincuenta. Así pues, la potencia expresiva del mundo figurativo y pictórico sufrió una progresiva sustitución hacia valores de tipo evocativo y conceptual: los viajes hacia nuevas fronteras de la percepción comenzaron a intensificarse. La negación de modelos tradicionales propició la creación de acciones y espacios alternativos que buscaron exorcizar un tipo de vacío que había sido heredado del dripping de Jackson Pollock, célebre representante del Action Painting, término atribuido por el crítico Harold Rosenberg (1969), quien describiendo el fenómeno afirmó: la tela empezó a parecerle a un pintor norteamericano tras

¹ Robert Smithson usaba el término para referirse a sus intervenciones efímeras. *Earthworks* fue también el nombre de la muestra de fundación del *Land Art*, realizada a la Dwan Gallery de Nueva York, en Octubre de 1968. La palabra encuentra su génesis en el libro del escritor inglés Brian W. Aldiss, *Earthworks*, en el cual se presenta un retrato psicológico de una sociedad futurista, altamente desigual económicamente, que vive al extremo de sus fuerzas, y que ha comenzado un viaje sin retorno a causa de su desenfrenado consumismo y avaricia, razón por la cual la Tierra sufre continuamente catástrofes naturales.

otro, una arena en la que obrar, más que un espacio en qué reproducir, reinventar, analizar o expresar un objeto, real o imaginado. La tela sería para un acontecimiento, no para un cuadro (pp. 28-29).

Sobre este proceso de gestación, la teórica italiana Pia Vivarelli (1984) observó que Rosenberg adjudicaba el nacimiento de esta tendencia a una dramática crisis de identidad del artista contemporáneo debido a la dilagante reducción del horizonte cognitivo ínsito en las formas culturales (pp. 422-428).

De este modo, el distanciamiento de la estética modernista, comenzó a ser una prerrogativa en la construcción de nuevos lenguajes, reflejando a su vez, la criticada "síndrome del marco y el caballete" (Lippard, 1973, p. 7). Por consiguiente, el uso de materiales tradicionales comenzó a vincularse con la idea de llevar a cabo experiencias directas y eventos que pudieran plasmarse con la realidad del tiempo. El objeto artístico abandonó la dimensión autónoma y estática que se le había conferido hasta ese momento en virtud de una fuga del espacio aséptico que el museo brindaba: el arte se abrió a los nuevos desafíos del mundo. Es importante significar que la inmensa productividad del periodo se gestó bajo la ausencia de normas precedentemente instituidas, capaces de excluir las decisiones en cuestión. De este modo, se profundizó una fase de desorden informativo que llevó a una condición de total entropía estética. Consecuentemente, el arte se transformó: una intervención, una performance o el cuerpo del artista se proyectaban finalmente hacia el mundo, superando el marco impuesto, encarnando una nueva concepción ideológica: *beyond the frame*².

El arte conceptual, que tiene su génesis con la invención del ready-made en 1913, encuentra en los años Sesenta y Setenta un desarrollo sin precedentes:

las dinámicas abordadas por artistas como Günther Uecker, Yves Klein o Robert Smithson comenzaron a madurar. A este vertiginoso panorama se incorporó la aparición de políticas ambientalistas, la presencia de una conciencia feminista y la posibilidad real y cercana de refundar la sociedad actual. En consecuencia, y jalonados por las crisis sociales, sobretudo en Estados Unidos y Europa, algunos artistas concibieron un tipo de arte que reivindicaba la conexión con la Tierra, estos procesos se evidenciaron particularmente con el Body Art, donde el cuerpo es el sujeto y objeto de la obra.

Algunas propuestas del periodo fueron las del Grupo Zero, fundado en 1961 en la ciudad alemana de Düsseldorf, que aspiraba a la creación de un arte alargada que permitiera reconfigurar el espacio artístico; las del colectivo que giraba en torno a la revista milanesa *Azimuth*, fundada en 1959 por Piero Manzoni y Enrico Castellani; las del movimiento Fluxus de Wiesbaden, conducido por el artista lituano George Maciunas, y la de los happenings, eventos teatrales donde se cumplían acciones inesperadas sin un guión precedente, realizados en Estados Unidos a fines de los años Cincuenta, sobretudo por Allan Kaprow. El entorno del Living Theatre, las acciones de la escuela Black Mountain y las prácticas de John Cage, se acercaron también a los conceptos en cuestión. Evocando una primordial resonancia interna, se empezó a concebir al cuerpo como casa y vehículo en relación al mundo. En correspondencia de este enfoque, el sociólogo alemán Georg Simmel (1986) proclamó un arte que se acerca, se proyecta y se confronta con la vida, despojándose de las formas que le habían sido asignadas. Esta tendencia, que se se advertía ya con Van Gogh, se prolongó a través de las dos guerras mundiales hasta desembocar intensamente en el arte contemporáneo de la primera mitad de los años Setenta.

² Esta expresión fue usada por primera vez en ocasión de la muestra *Within and Beyond the Frame* de Daniel Buren, en la John Weber Gallery de Nueva York, inaugurada en octubre de 1973. Para la ocasión, el artista francés expuso una serie de pinturas sin bastidor, que desde el interior de la galería, se proyectaban hacia afuera. Buren invitaba a reflexionar sobre cómo el sistema institucional del arte acredita valor al objeto artístico una vez que se encuentra expuesto dentro, y cómo pierde el alma institucional si es colocado más allá de ese límite.

En relación a estos puntos, los historiadores Wallis y Kastner han recientemente individuado tres estrategias, con las cuales estamos en total consonancia, que inspiraron las obras del periodo en cuestión: las creaciones rituales de matriz feminista, donde la Tierra era considerada una extensión íntima del cuerpo humano; las simples obras gestuales que implicaban acciones como caminar, desplazar piedras u otros elementos naturales y la creación de proyectos de tipo organizativo, que utilizaban el capital humano para crear trabajos comprometidos que tuvieran alguna utilidad ambiental (Kastner-Wallis, 2006). Estos criterios se materializaron en los movimientos que tomamos como objeto de estudio, los cuales tenían en común, no sólo la ruptura con modelos del pasado o su desarrollo alejados del museo contemporáneo, sino también la atención por algunos conceptos como entropía. De este modo, podemos afirmar que se crea una nueva actitud relacional con el paisaje, desde su descubrimiento, su interpretación hasta su vinculación con el eventual artista en cuestión. El retorno a la madre, a la matriz fue la llave de acceso para muchos exponentes de las corrientes artísticas apenas citadas. Así, las grandes extensiones de tierra en Estados Unidos se volvieron una verdadera “arena” en la cual trabajar. Por consiguiente, evidenciamos que el desierto es un tema recurrente en la poética y praxis de Smithson y de los pioneros del Land Art. De hecho, los primeros earthworks fueron realizados en zonas desérticas del sur del país. A tal efecto el artista afirma: “El desierto es más bien un concepto que naturaleza, es un lugar que engulle los límites. Cuando el artista se dirige al desierto, enriquece su esencia, evaporando el agua (pintura) de su mente” (Smithson, 1968, pp. 109-110). Con vistas a impulsar un encuentro con la Tierra, algunos artistas del Arte de Acción también se vincularon al mundo natural, manifestando la presencia de animales, relámpagos, agua, fuego o troncos en sus trabajos y eventos. El observador pasivo se transformó en fautor activo del proceso estético, profundizando simultáneamente,

el contacto con el paisaje. Así, aunque con éxitos variados, el Arte de Acción se plasmaba con los fundamentos del Land Art. Sostenemos que este nuevo proceso influenció gradualmente la concepción cultural del ambiente entrópico, lo cual significa todavía un aporte vital para comprender otro tipo de contexto cercano a nuestra civilización: el paisaje contemporáneo postindustrial. Obras y ensayos como *Spiral Jetty* o *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (Smithson, 1967, pp. 48-51), erigieron las bases para analizar la temática de la entropía, ofreciendo un notable corpus teórico y visivo³.

El índice de desorden de un determinado sistema que conduce a una irreversible pérdida de energía de la materia es llamado entropía. Smithson muta el concepto desde la termodinámica y la mecánica cuántica. Cuando en un sistema dicho desorden evidencia un aumento, consecuentemente se registrará un alza de la entropía, de este modo se deduce que lo mismo ocurrirá si se asiste a la operación inversa. Resulta útil señalar que a lo largo del XX siglo el concepto se utilizó para comprender otros fenómenos, atravesando el límite de la física y abordando los espacios de la teoría de la información, de la economía, de la sociología y del arte. El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss formuló algunas reglas generales al respecto, afirmando que cuanto más grande y compleja es la organización cultural de una sociedad, más entropía producirá, obteniendo como resultado un mayor desarrollo en su estructura y en su deterioro (Moravia, 1973).

Smithson se sumergió precisamente en un paisaje americano fracturado y rico de entropía. De este modo, y como una especie de pelegrino-antropólogo viajó por Norteamérica investigando y relevando sitios postindustriales, minas abandonadas y ruinas periféricas, con el objetivo de examinar y testimoniar las heridas que el progreso acelerado había dejado a su paso. Hasta ese momento, dichos

³ Robert Smithson no fue el único que tomó en consideración el tema de la entropía, durante los años Cincuenta algunos obras literarias se habían referido, aunque en menor grado, a la cuestión: *On the road* de Jack Kerouac, *The Human Use of Human Beings* de Norbert Weiner y al compendio fotográfico sobre la vida estadounidense *The Americans* de Robert Frank.

espacios residuales, engendrados como resultado de las acciones de un capitalismo cada vez más voraz, no habían sido incluidos en la gramática visual del periodo, como lo había sido en cambio el sistema museístico.

DESARROLLO SUCESIVO

Hacia fines de los Sesenta, Michael Heizer, realizó las primeras intervenciones efímeras en el terreno desértico: excavaciones y diseños llevados a cabo con palas o máquinas de trabajo. Proyectos como *Isolated Mass/Circumflex* o *Nine Nevada Depressions*, buscaban sobretodo un testimonio antropológico del territorio a través del dominio del espacio visual. Para los pioneros del Land Art, según Ben Tufnell (2006), el célebre curador de la galería Tate Britain de Londres, la superficie del terreno representó una tela blanca que esperaba ser trabajada.

Al igual que el cuerpo en el Body Art, el paisaje no era solamente una metáfora o representación, sino una zona en la cual sumergirse y explorar las infinitas posibilidades, una fuente de conocimiento directo que permitía conquistar nuevas alternativas y recursos. Así, esta tierra incontaminada se presentaba como un atelier, un laboratorio sin paredes, un museo a cielo abierto. Por su parte, Walter De Maria (1968), pionero del movimiento, manifestó: "La tierra no es el lugar para realizar el trabajo, la tierra es parte del trabajo" (p.58).

Las argénteas astas de su obra *The Lightning Field*, durante particulares condiciones atmosféricas, atraen los relámpagos presentes, ratificando la fuerza de los elementos naturales, que adquieren el rol de soporte sensorial del único e irrepetible evento. De Maria (1960) se expresaba así al respecto: "Me siento atraído por los fenómenos naturales porque, quizás, representan la formas más alta de arte posible que podamos experimentar. No creo que el arte pueda resistir al poder de la naturaleza" (p. 527). Lejos quedaba el museo como institución donde poder conservar o salvaguardar la producción artística. Sin

embargo, y en miras de una mayor difusión de estas experiencias primigenias, los representantes del Land Art, aceptaron la condición del museo: no se podía prescindir totalmente de un centro de encuentros y debates. Los proyectos escritos, las fotografías del proceso de construcción de las obras y datos útiles como mapas o diseños preliminares, útiles para una correcta fruición por parte del público visitante, debían ser expuestos. Las paredes y salas de las galerías fueron parte de estos procesos contenedores.

Spiral Jetty, el célebre earthwork construido a orillas del Gran Lago Salado en el estado de Utah en 1972, representa un inmejorable punto de encuentro para las tesis expuestas. La intervención de Smithson, se presenta como un camino a espiral de 460 metros de largo que se proyecta desde la orilla hacia el interior del lago, teniendo como punto cúlmine su propio centro, evocando en cierto modo el movimiento rotatorio de la Tierra y los geoglifos de Nazca, los cuales inspiraron en gran medida a los pioneros del Land Art, basta pensar que la espiral, como símbolo de fertilidad, estuvo presente en gran parte de culturas precolombinas. En un determinado periodo del año, algunas zonas del lago adquieren una tonalidad rojiza debido a un proceso biológico de algas y microorganismos presentes en el agua. Aludiendo claramente a la sangre, elemento experimentado también en las crucifixiones de Hermann Nitsch (precursor del Accionismo vienés), los disparos de Chris Burden, los rituales eróticos de Carolee Schneemann (en *Meat Joy* dispuso en la escena carne cruda de pescado) o las heridas y cortes con objetos metálicos de Gina Pane, Smithson (1968) notaba que: "químicamente hablando, nuestra sangre tiene una analogía con la composición de los mares primordiales pertenecientes a otras eras geológicas. Siguiendo la espiral retornamos a nuestros orígenes, a un protoplasma consistente" (p. 148). Por otra parte, la cristalinización de las piedras y rocas utilizadas, ocasionada por el grado de salinidad del lago, otorgan una coloración blanca a la espiral, así, las alteraciones cromáticas que se perciben dan lugar

a una predominante entropía estética. Este proceso es también el resultado de la profunda mutación que la industria petrolera y la extracción mineral ocasionaron en la zona, transformándola en un paisaje apocalíptico, reflejando al mismo tiempo una suerte de modernidad prehistórica que testimonia la situación ecológica del lugar.

En referencia a las directrices de Wallis y Kastner, evidenciadas precedentemente, con el paso del tiempo asistimos a acciones naturales menos invasivas y de realización sencilla, si bien *Spiral Jetty* evocó una concientización, por otra parte dió lugar a críticas, basta pensar que para crear la obra fueron utilizadas casi 6.500 toneladas de piedras, rocas y arena. La ruptura con el museo como institución contenedora comenzaba a sufrir cambios importantes, que confluían finalmente en una aceptación y beneficios recíprocos. Esta transición artística se refleja en artistas como Dennis Oppenheim, que formó parte de las primeras dos muestras del movimiento: *Earthworks*, curada por Robert Smithson, que se inauguró en la galería Dwan de Nueva York en 1968, y *Earth Art*, realizada en los espacios aledaños al Museo Andrew Dickson de la Universidad Cornell en Ithaca, curada por Willoghby Sharp, fundador de la revista *Avalanche*, en la cual publicó reiterativamente desde el 1970 al 1976 artículos que analizaron el Arte de Acción del período y el rol de la galería.

Intervenciones menos incisivas como *Annual Rings*, llevada a cabo en una zona limítrofe de Canadá y Estados Unidos, representaban una búsqueda interna y una defensa de la ecología; sin embargo, Oppenheim comenzó a explorar las posibilidades del Arte de Acción, conectándola a las experiencias precedentes del *Land Art*. Para la obra *Reading Position for 2nd Degree Burn*, el artista se expuso al sol durante unas horas, colocando sobre su cuerpo semidesnudo (soporte material) solamente un libro. Al término, fotografió la figura rectangular (negativo de la imagen) que se había creado sobre su piel.

Otro caso es el de Richard Long, célebre por sus interminables caminatas, quien realizó a los pies de los andes peruanos *A circle in the Andes*, una intervención de forma circular creada con piedras y rocas encontradas en la zona. Elaborando trabajos similares en zonas desérticas e inhabitadas en Mongolia, Ecuador y Kenia, Long evidenció la sugestión del círculo como símbolo perceptivo, tal como habían hecho Oppenheim o Smithson.

En Europa, obras de carácter efímero o permanente comenzaron a ser puestas al centro de la escena. Artistas como Nils-Udo y Andy Goldsworthy crearon composiciones en bosques y parques usando flores, ramas secas, troncos y arena. El italiano Giuseppe Penone, llevó a cabo la serie *Patate*, que consistía en la colocación de calcos y modelos de bronce con la forma de su rostro, sobre patatas en crecimiento que luego cubría con tierra. El resultado del proceso eran tubérculos con las semblanzas faciales del artista. La creación trasciende solamente cuando es correspondida por la parte observadora. Es indispensable que el público contribuya a la reafirmación de identidades, devolviendo las proyecciones recibidas.

Por otra parte, algunos artistas se inspiraron en el antiguo culto a la diosa de la fertilidad. Este retorno a la fuente se vivió como una clara exaltación del mundo femenino, instintivo y perceptivo. La actividad performativa de Marina Abramović, artista yugoslava marcada por una infancia de difíciles contrastes, se basa en el análisis de los límites físicos y mentales. Utilizando su propio cuerpo para obtener los resultados requeridos, toman pie acciones como *Rhythm 0* del 1974, realizada en la galería Studio Morra, en Nápoles, Italia. Para la ocasión, la artista ofreció al público presente la posibilidad de usar sobre ella más de 70 objetos de placer o dolor dispuestos en una mesa: rosas, plumas, martillos o una pistola. Después de una indecisión inicial, en la cual las personas se limitaron a ofrecerle flores o abrazarla, la situación se radicalizó hasta llegar al corte de las vestimentas

de Abramović, que concluyeron con algunas heridas corpóreas. Todo sucedió al amparo de una institución blindada, nuevamente la dicotomía espacio abierto-cerrado encuentra su punto de coyuntura.

Otra artista activa en el periodo fue Ana Mendieta. Su interés por la Tierra la llevó a indagar las propias raíces culturales usando el cuerpo desnudo para conectarse a la naturaleza. Sangre, fuego, rocas y arcilla fueron instrumentos comunes en su obra, originada desde el desconcierto provocado por su traumática experiencia de emigración, ya que llegó a Estados Unidos proveniente de Cuba cuando era una adolescente. En 1973, presentó la serie *Siluetas*, donde usaba su cuerpo como soporte y medio. En consonancia simbólica con algunas obras de Smithson como *Amarillo Ramp* o *Broken Circle*, Mendieta diseñó figuras en la tierra usando sus extremidades: las acciones eran realizadas al abierto, pero expuestas, a través de fotografías, dentro del *white cube*.

Este enfoque, se corresponde a algunas prácticas de Mary Beth Edelson y Joseph Beuys, quienes se relacionaron intrínsecamente al mundo etnográfico, particularmente a rituales de carácter chamánico, que tenían como objetivo la restauración de la armonía perdida a causa del progreso industrial puesto en evidencia por Smithson. La búsqueda del equilibrio a través de experiencias místicas, fue un tema fundamental para Edelson, que en sus acciones performativas amalgamó el mito, el sueño y la espiritualidad. La performance *See for Yourself: Pilgrimage to a Neolithic Cave*, realizada en una caverna de la isla de Hvar en Croacia, fue un acto casi litúrgico de meditación, en el cual la artista estadounidense utilizó velas y mandalas para evocar las culturas prehistóricas que habitaron el lugar.

En el año 1974, Beuys realizó la acción *Coyote. I Like America and America Likes Me*. El artista alemán viajó en un avión de la Cruz Roja, desde Düsseldorf hasta New York. Llegó en una ambulancia a la galería de arte René Block, donde convivió con un coyote que

había sido capturado en el desierto. El animal era el símbolo de un mundo aborígen, un ser de la Tierra que encontraba al artista encerrado en un cuerpo occidental. La performance duró algunos días y se desarrolló exclusivamente en un espacio blindado, cerrado como el *white cube*. Al culminar, Beuys regresó a Alemania repitiendo el mismo trayecto y modalidad.

CONCLUSIONES

En conclusión, con el Arte de Acción y el Land Art, el proceso estético tiende a abandonar las limitaciones específicas, intentando colocarse al centro de la vida. Las hipótesis planteadas por Heizer, Oppenheim, Edelson, o Beuys, para citar algunos, encontraron en el aparato social de países con un capitalismo avanzado, los desafíos que el arte de los Sesenta y Setenta se había propuesto superar: impulsar nuevos paradigmas para renovar la percepción y gramática visual. Desarrollando estas premisas, podemos delucidar un significado definido, y afirmar que esta nueva senda induce al artista contemporáneo, o a quien opere en el campo de la comunicación visual, a tomar parte vital en los procesos en cuestión. Como sostiene el artista inglés Peter Dunn: *move* como context provider, y no como content provider (Kester, 2004).

Acorde a esta postura, el sistema artístico contemporáneo debe entonces, en su condición de contenedor y difusor de obras, favorecer encuentros, conversaciones, orquestar eventos colectivos y profundizar una participación comprometida socialmente. Los resultados teóricos y prácticos de Smithson, también se relacionan intrínsecamente con el concepto de museo contemporáneo analizado en el presente trabajo: se prioriza la alternativa a un arte donde la elaboración formal es todo, a un arte que se fuga del mundo motivada por la búsqueda de la belleza o verdades eternas. Esas verdades a las cuales el artista tradicional ha siempre aspirado encerrado en su atelier (*white cube*), alejado de los clamores del mundo. Smithson, en cambio, diría

Baudelaire, renuncia a esa aureola, se contamina con el mundo, evidencia sus partes positivas y negativas por igual. La idea de un arte que encuentra su razón de ser en convocar nuestra percepción hacia la realidad, en lugar de resolverla en un objeto selecto, perteneciente a una dimensión blindada, es el anillo de conjunción entre este estudio y las afirmaciones de Simmel (1985) cuando se refiere a la pintura o al marco como verdadero límite entre el ahora, la contingencia, y el más allá, el absoluto.

Bibliografía

De Maria, W. (1968, abril). *The Lightning Field: Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics, and Statements*. Artforum, 18 (8), 52-59.

De Maria, W. (1996). *On the Importance of Natural Disasters*. En K. Stiles y P. Selz (Eds.) *Theories and Documents of Contemporary Art* (527). Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.

Kastner, J. y Wallis, B. (2006). *Land Art e Arte Ambientale*. Londres, Inglaterra: Phaidon Press.

Kester, G. (2004). *Conversation Pieces*. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.

Lippard, L. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1969 to 1972*. Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.

Moravia, S. (1973). *Lévi-Strauss e l'antropologia strutturale*. Florencia, Italia: Sansoni.

O'Doherty, B. (1976). *Inside the White Cube: the Ideology of the Gallery Space*. San Francisco, Estados Unidos: Lapis Press.

Rosemberg, H. (1969). *La tradición de lo nuevo*. Caracas, Venezuela: Monte Avila.

Simmel, G. (1985). *Il volto e il ritratto*. Bolonia, Italia: Il Mulino.

Simmel, G. (1976). *Il conflitto della cultura moderna*. Roma, Italia: Bulzoni.

Smithson, R. (1968). *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*. En J. Flam. (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 109-110). Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.

Smithson, R. (1967, diciembre). *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*. Artforum, 6 (4). 48-51.

Smithson, R. (1972). *The Spiral Jetty*. En J. Flam. (Ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings* (p. 148). Los Angeles, Estados Unidos: University of California Press.

Tufnell, B. (2006). *Land Art*. Londres: Tate Publishing.

Vivarelli, P. (1984). *Informale*. En M. Pallottino. (Ed.), *Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte* (pp. 422-428). Novara, Italia: De Agostini.



Errar es humano.
Grand tour nómade,
porque errar es humano.
Una acción experiencial
orientada a la percepción
aumentada y la creación
colectiva



Errar es humano.
Grand tour nómada, porque
errar es humano. Una acción
experiencial orientada a la
percepción aumentada y la
creación colectiva

Clara Garí

CENTRE DE CREACIÓ CONTEMPORÀNIA NAU CÒCLEA.
CAMALLERA (GIRONA)

PALABRAS CLAVE:

*WalkingArt; creación colectiva; percepción aumentada;
Walking Art, collective art, augmented perception.*

RESUMEN:

Errar y vagar es humano. Caminar sin objetivo específico es abrir una grieta en el sólido suelo de la productividad para permitir emerger la creación como lo hace la flor del cactus.

INTRODUCCIÓN

Grand Tour es un experimento de caminar como práctica artística y creación colectiva que se realiza desde hace 5 años a través de un Centro de Arte en Catalunya. Consiste en una caminata de unos 250-300 km y tres semanas de duración que diversos artistas comparten con todos los participantes. Cada día el grupo camina unos 15-20 km con un artista o con varios. Durante el camino o en el destino final del día los artistas intervienen con sus acciones. con la voz, con la acción, con objetos, musicalmente, con el entorno sonoro y con los propios caminantes. También hay encuentros en el camino con colectivos locales de artistas, proyectos urbanísticos y ecológicos, jóvenes, etc.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Grand Tour es un experimento de *walking art* que toma el cuerpo y el arte de acción como soporte para la creación colectiva y para crear con los participantes un entorno de sensibilidad perceptiva aumentada. El público participante se puede unir al viaje por tanto tiempo como desee, un día, dos, todo el viaje. La propuesta está abierta a todo tipo de personas. Esta estrategia permite la creación de una comunidad efímera y nómada que se construye con la acción constante de todas y todos.

Una característica fundamental de esta dilatada acción colectiva es la construcción de un proceso en el cual el tiempo se detiene. La sucesión cíclica de días y noches, la convivencia y la implicación del propio cuerpo en la acción de caminar, tienen como resultado un *tempo* diferente, que constituye una excepción en el tiempo habitual, altamente marcado por la finalización y la búsqueda de resultados productivos. Así, el camino ofrece tiempo al caminante y el tiempo es empleado en la acción común. Esta acción se define sin embargo como un “hacer para no hacer nada” en la medida en que, a pesar los horarios y destinos bien pautados, este andar es un errar, un vagar, sin objetivos finalizados en el camino, ni en la mayoría de

actividades cotidianas de los caminantes. Así es como caminar-errar resulta en un “no hacer” en el cual la actividad queda neutralizada por la falta de objetivos operativos: en la brecha de la inutilidad, la creación enraíza y emerge como la flor del cactus.

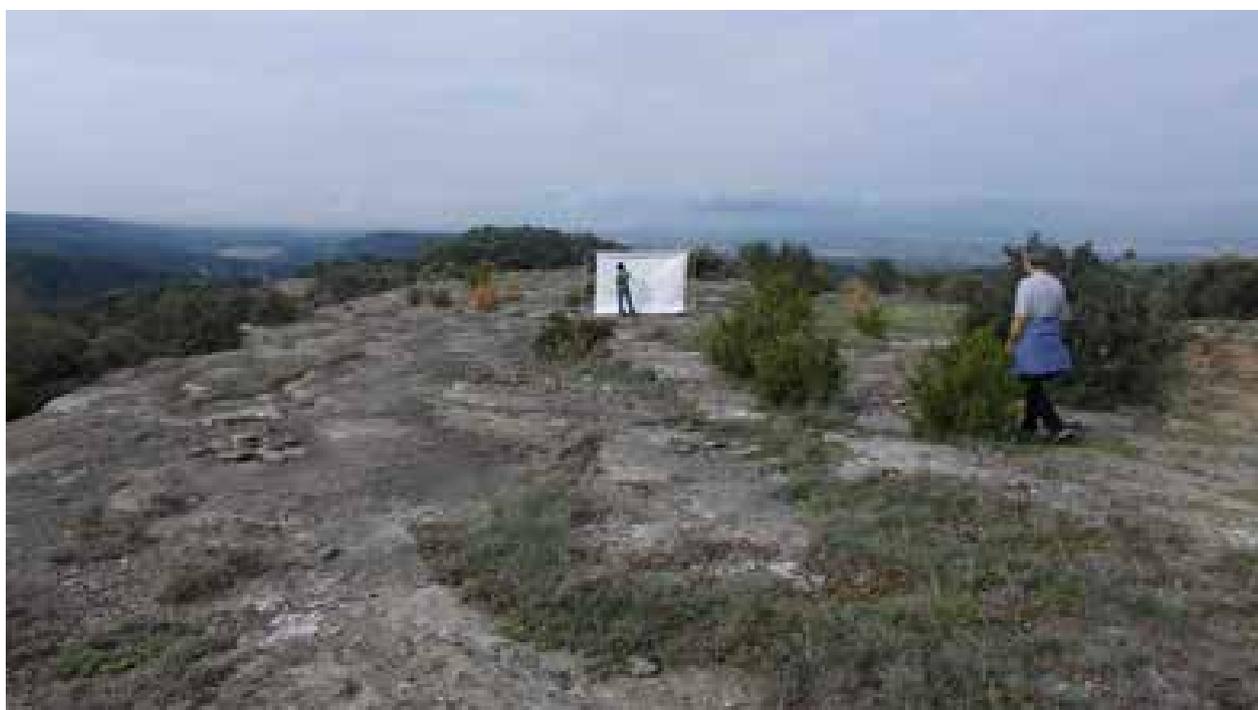
Otra característica importante del experimento es la creación de una sensibilidad receptiva nueva. La receptividad de los caminantes/participantes está afectada por la misma falta de objetivos concretos que el caminar mismo: en realidad, como públicos o como audiencias, los participantes no saben exactamente a qué deben atender, o en qué momento “empieza el espectáculo”. Es así como el día y la noche devienen objeto de extrema atención y todo merece ser visto u oído. La atención crece no solamente hacia la obra de arte sino también hacia otras circunstancias del entorno: el paisaje sonoro, el medio en el que se camina, las sensaciones corporales. Los caminantes desarrollan una nueva capacidad para abrirse a lo inesperado y también para jugar con ello y para compartirlo.

Al caminar juntos artistas y participantes, la creación pasa a formar parte de la vida diaria. Hay creación cuando se come, cuando se camina, cuando se conversa, al refrescarse, atravesando no- lugares, cuando se escucha el paisaje sonoro, incluso al dormir. Así los límites que separan tradicionalmente artistas y público se desdibujan completamente y emerge una comunidad que no es ni un grupo de artistas ni un público/audiencia sino algo a medio camino entre ambos. Es una caravana nómada cuyos usos y costumbres se inventan y se construyen rápidamente y que modifica temporalmente el comportamiento de todos los participantes. El grupo deviene por unos días un *cluster*, una sociedad provisional pero sólida que es capaz de crear y de producir arte en un contexto colectivo.

Geográficamente, y también sin ningún objetivo en particular, el itinerario de Grand Tour dibuja una espiral en el territorio. El primer gesto del proyecto, en 2015 fue una vuelta a un poste del Centro de Arte. A partir de ahí la espiral creció para abarcar primero

varias comarcas de la Catalunya Este, el sur de Francia, el Pirineo, Montserrat y el Delta del Ebro. En 2019 desde el Delta del Ebro se dirige a la ciudad de Lleida.

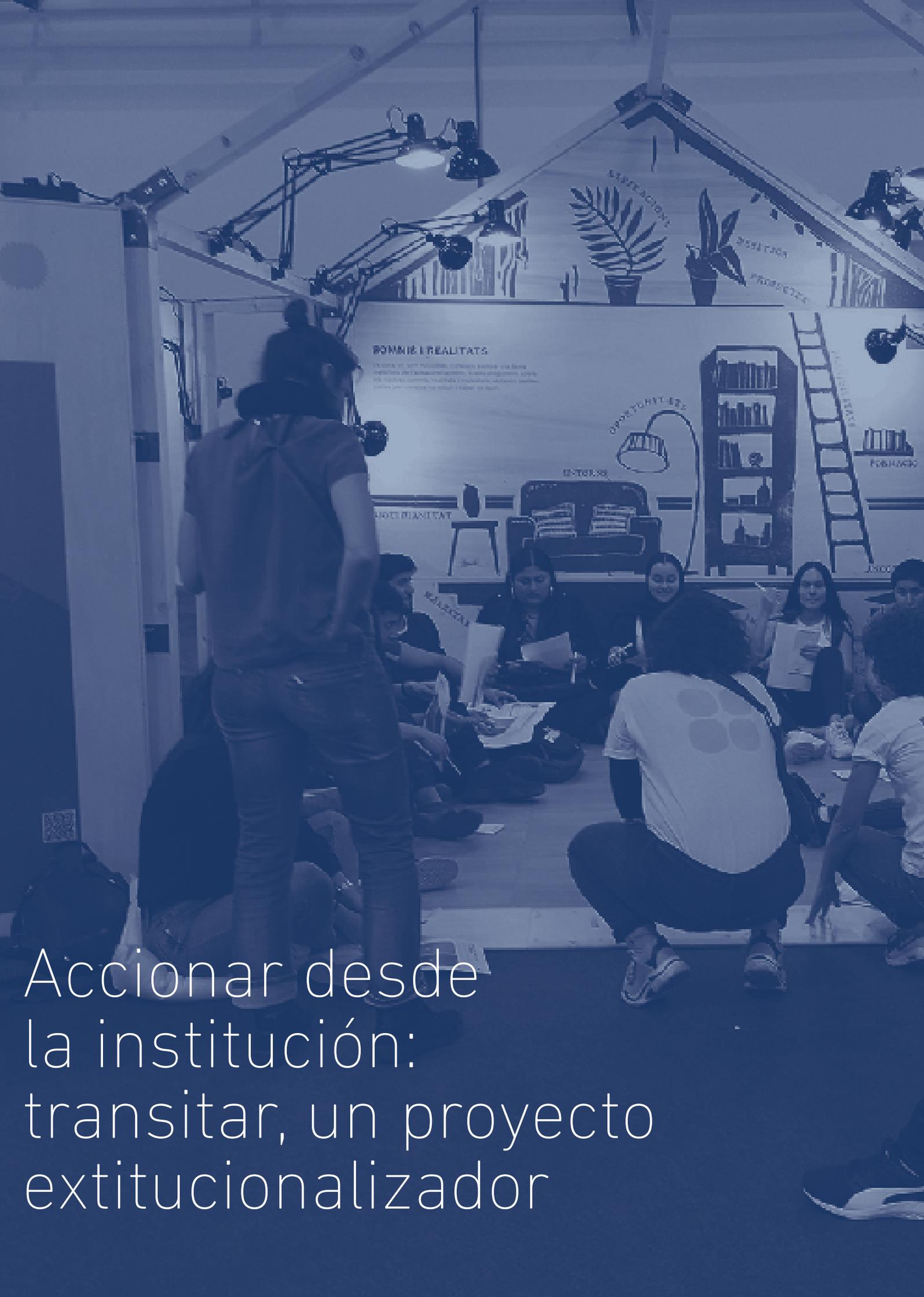
Así estamos comprometidas en este viaje que se incluye en el contexto de las experiencias artísticas de *walking art*, de participación colectiva en la creación. Algunas personas hace cuatro años que participan. Grand Tour ha sido analizado durante estos años como caso de éxito de participación comunitaria en el estudio ReCCord de la European Network of Cultural Centers¹. También la revista digital Zocalo Public Square de California le dedicó un artículo en 2017². Los cinco años de creación han llevado también a algunos de sus participantes a publicar su experiencia personal en diversos medios³.



¹ Reccord 2016-2018, impulsado por la European Network of Cultural Centers con la colaboración de Europa Creativa y la universidad de Aarhus, Dinamarca

² <https://www.zocalopublicsquare.org/search/?q=Grand+Tour> Zocalo Public Square.

³ Poetas como Carles Hac Mor y Ester Xargay, Biel Barnils, Salvador Giralt, Núria M. Vernis; músicos como José Manuel Berenguer, Jordi Rallo, Marc Egea o Miquel Àngel Marin, artistas visuales como Alicia Casadesús, Ester Baulida Job Ramos o performers como Les Salonnières o Noemí Delgado Noe, Albert Vidal entre muchos otros; han realizado creaciones para Grand Tour.



Accionar desde
la institución:
transitar, un proyecto
extitucionalizador



Accionar desde la institución: transitar, un proyecto extitucionalizador

Josep Asunción + Gemma Guasch.

DIPUTACIÓ DE BARCELONA

PALABRAS CLAVE:

institución; extitución; orientarse; educación; accionar; ecosistema; operador; agenciamiento

RESUMEN:

TRANSITAR es un proyecto que nace en 2016 en la Gerencia de Educación de la Diputación de Barcelona, como reacción en la política educativa, ante la necesidad de repensar la orientación en un mundo cambiante. El proyecto es parte de su estrategia de orientación en la lucha contra el abandono escolar prematuro y la promoción de nuevas oportunidades educativas a lo largo y ancho de la vida.

Lo que en un principio pudo ser un encargo expositivo al uso (institución/producción – artistas/comisarios – exposición) se transformó en el punto de partida de un proceso abierto más rico y complejo, que en el marco de lo institucional adoptó formas de singularidad hasta convertirse en un nuevo modelo de proyectación en el ámbito de lo público; abriendo vías de extitucionalización. Respaldados por nuestra trayectoria artística con otras instituciones¹, acordamos con la gerencia de educación los rasgos que hacen que este proyecto expositivo sea disruptivo para una institución: que fuera un trabajo procesual, performativo y participativo.

Como resultado nace la exposición itinerante “TRANSITAR, orientarse en un mundo cambiante”, un dispositivo performativo que facilita experiencias orientadoras al visitante y que recoge la riqueza del testimonio de los participantes. El proyecto se recoge en una web² que merece ser visitada para descubrir sus distintas capas de contenidos.

¹ Ver <https://asuncionguasch.net/Arca>

² Ver www.diba.cat/transitar

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta comunicación es compartir la experiencia del proyecto TRANSITAR con la audiencia de estas jornadas. Siguiendo el hilo de su evolución podremos ver cómo ha sido posible engendrar un proceso performativo abierto, donde la acción se ha transformado en proposición i el espectador en participante. De este modo, parafraseando a Andrea De Pascual y David Lanau (2018), el accionismo deviene “una forma de hacer, no una cosa que se hace”.

Se trata de un proyecto que traspasa las fronteras establecidas entre arte, educación y ciudadanía, fusionándolas en un proceso creativo que facilita respuestas híbridas, desde su intersección.

Enfocar el tema de la orientación en un mundo cambiante pasa por abordar el ser y el espacio, las decisiones, el éxito y el fracaso, el ecosistema en red y otros aspectos del habitar el mundo y transformarlo. Un reto de este tipo requiere un cuidadoso diseño de estrategias abiertas, de tipo reflexivo y expresivo, que no generen grandes expectativas, que faciliten la experiencia y eviten el colapso de los participantes.

Para ello se ha partido de la imaginación como herramienta de autoconocimiento y de conexión colectiva. Este recurso tradicionalmente asociado al lenguaje artístico, activa la emergencia de los deseos, sueños y temores que cada individuo alberga dentro de sí, tres dimensiones fundamentales del ser que se orienta.

Se trata de un proyecto nacido en una gran institución (Diputación de Barcelona), desde dentro, no como encargo externalizado. Y así, desde dentro, se ha caminado hacia un horizonte extitucional, proponiendo un nuevo modelo innovador y disruptivo, capaz de arriesgar y modificar la forma de trabajar habitual. Exponer, en estas jornadas de arte de acción, el camino que deja abierto el proyecto TRANSITAR, es una invitación a continuar investigando en la misma



línea de extitucionalización en otros proyectos con otras instituciones, en otros territorios y contextos.

ORIENTARSE EN UN MUNDO CAMBIANTE

La orientación es el núcleo del proyecto y su razón de ser. Replantear la educación hacia un bien común mundial es el propósito de UNESCO (2009-2017) ante una nueva realidad: un mundo en permanente cambio. Este nuevo paradigma exige no sólo repensar la educación, sino también la orientación; en un sistema fluido, a lo largo y ancho de la vida, no solo en los momentos de transición educativa. Pasamos de la “transición” al “transitar”, un concepto mucho más amplio que también recoge todos los aspectos hasta ahora asociados a la orientación académica o profesional, pero dentro del complejo entramado de caminos y derivas de nuestro itinerario vital, en un enfoque más holístico.

Una exposición sobre orientación podría tratarse de una guía de ofertas, rutas e itinerarios, pero no abordaría sus cuestiones más esenciales: ¿dónde estoy? y a continuación: ¿a dónde quiero ir? y ¿cómo puedo ir? Para plantear estas cuestiones, la

exposición TRANSITAR se ofrece como un dispositivo cargado de recursos. Se trata de una exposición viva que se puede visitar a distintos niveles, sin orden de lectura, con distintas capas de profundidad y niveles de respuesta. De algún modo, TRANSITAR es un dispositivo performativo. Para usar una expresión de muchos de sus visitantes: "esto es más que una exposición".

Desde el principio del proyecto, partimos de los símiles espaciales. Hay una lógica natural, puesto que orientarse implica parar, ver dónde estamos y decidir hacia donde nos movemos. Pudimos recurrir a metáforas de navegación dado el símil con el medio líquido del nuevo paradigma, pero finalmente optamos por recurrir a Gaston Bachelard y su obra *Poética del espacio*¹ (1957). Su enfoque de la casa como metáfora del ser humano, con su buhardilla, planta y sótano, tiene un enorme potencial reflexivo en lo autorreferencial. A partir de estas tres estancias de la casa podemos realizar un magnífico ejercicio de autoconocimiento. La casa es anclaje, es estable; la casa es "espacio-de-ser". Desde la casa, identificamos nuestros sueños, realidades y malestares, podemos triangular y "localizarnos". Este es el primer paso de la orientación.

A nivel particular, esta triangulación se ha trazado desde la imaginación, a partir de la consigna "imagina una casa". Y como escribe Bachelard en su *Poética del espacio*, "el espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo un espacio indiferente entregado a la medida del geómetra (...) es un espacio vivido." En la buhardilla de esa casa imaginada situamos nuestros sueños, aspiraciones, deseos y proyectos, en su planta nuestras realidades, anclajes, entornos, formación, posibilidades y oportunidades y en su sótano nuestros malestares, temores, complejos, frustraciones, bloqueos e incertezas.



Pero la casa es anclaje y mundo a la vez. Como indica Heidegger, somos "seres de camino", y este ejercicio de autoconocimiento incluye un "ser-en-el-mundo". La casa materializa nuestra espacialidad; pone en evidencia que somos seres espaciales y, sobre todo, "espaciantes". Parafraseando a Carlos Mario Yori (1998), "habitando, "abrimos" el espacio (...) definimos nuestra singular forma de ser y estar orientando nuestro andar, estableciendo direcciones (orientaciones)".

Entramos en relación con nosotros mismos, con el otro y con el mundo a partir de la manera de ejercer nuestra movilidad, a partir de nuestro transitar.

Por eso, en la exposición la casa explota y se abre, desplegando sus paredes y umbrales (puertas y ventanas) por el espacio expositivo como un laberinto multicursal. Un laberinto que contiene un centro, pero también múltiples entradas y salidas, múltiples recorridos, como la vida misma.

Alrededor de un cuerpo central titulado "sueños y realidades" se articula ese laberinto con el resto

¹ "La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre (...) Sin ella el hombre sería un ser disperso. (...) La casa es el primer mundo del ser humano, la casa es una gran cuna." (Bachelard, 1957)

> Accionar desde la institución: transitar, un proyecto extitucionalizador >



de las once cápsulas temáticas de la exposición: “un mundo cambiante”, “el itinerario vital”, “convivir con el éxito y el fracaso”, “las condiciones del entorno”, “la infoxicación”, “un ecosistema en red”, “formarse a lo largo de la vida”, “la elección”, “adquirir competencias” y finalmente “¿quién nos orienta?”. El visitante transita literalmente por la exposición, hallando pistas en cada una de estas cápsulas.

Sólo es posible visitar la exposición de manera activa. La hoja de sala es un mapa con consignas para cada uno de los paneles. El visitante dibuja en ese mapa su itinerario de visita. Además, mediante la lectura de códigos QR, se accede a los testimonios recogidos en la fase procesual previa. Éstos son, quizás, el mayor capital de la exposición. De este modo, la instalación se convierte en un dispositivo performativo vivo, que interpela y atrae. La visita a la exposición es en realidad una experiencia de la que es posible extraer preguntas, pistas, ideas, datos sobre sí mismo o sobre el entorno. Los visitantes son los participantes en esa experiencia.

TRANSITAR quiere reforzar la idea de itinerario vital personal: construir nuestras propias biografías;

transgredir, como bien define Andrea de Pascual (2019), “las biografías prediseñadas que se nos ofrecen desde el momento que nacemos, según las necesidades de los sistemas de poder”. Se trata de un ejercicio de libertad y de empoderamiento. Reconociendo nuestros sueños reconocemos otros sueños que quizás seguimos, pero son de otros. Nos alejamos de esas biografías prediseñadas y de la falsa conciencia de que somos nosotros los que estamos construyendo nuestras vidas. En esta “pedagogía de la domesticación” en la que nos vemos inmersos, como bien indica Aida Sánchez de Serdio (2019), “la reflexividad crítica es la clave para comprender nuestra propia posición en un entramado de relaciones entre agentes, individuos e instituciones, conscientes de las limitaciones de esta posición y de las posibilidades de transformación mediante el agenciamiento”.

ACCIONAR DESDE LO PROCESUAL Y COLABORATIVO

Nuestro trabajo artístico se ha desarrollado siempre desde lo procesual y lo colaborativo. Nos interesa un arte de acción libre y flexible, donde cada paso nos lleve decidir el siguiente, sin restricciones ni objetivos predeterminados. La vertiente colectiva es una parte importante de nuestro proceso de creación. Tengamos en cuenta que partimos de un binomio ya de base: somos dos artistas. Entendemos ese espacio de creación como un ágora; un lugar de encuentro e intercambio donde promover la capacidad transformadora que tiene la creatividad en el individuo y en el cuerpo social. En este entorno colectivo buscamos para cada proyecto de arte público los agentes adecuados, con la convicción que la conexión de diferentes colectivos multiplica y aporta ganancias para todos.

Este es un proyecto más de comisariado que de autoría, y además es un proyecto coral. Nuestro papel como creativos y comisarios ha sido el de accionar, alejando el foco de nuestra agencia, para centrar la acción en el proceso de transformación y

descubrimiento. Nos hemos movido en un espacio colectivo de creación y reflexión; desde proposiciones y no desde acciones, "provocando", como dice Lygia Clark, "situaciones liberadoras en el cuerpo colectivo".

Y citamos aquí a Lygia Clark por su poderosa influencia en el arte de acción y en particular en nuestro trabajo. Lygia Clark se enraizó en el carácter profundamente transformador y material de lo que ella llamó en sus escritos: "la inmanencia del acto", abandonando el acto creador entendido como acto "estético y productor". Este interés llevó su obra hacia otra dirección: el artista desaparece como foco y se entiende la creatividad en un "espacio-tiempo colectivo y como ejercicio experimental de la libertad" (Muñoz Recarte, 2011). Lo importante ya no será crear un objeto que mantenga y preserve su aura e indirectamente la del artista, sino realizar "proposiciones".

Este es, para Lygia y también para nosotros, el nuevo papel que debe jugar el artista en proyectos de este tipo: alejarse y renunciar a ese lugar privilegiado al que había conseguido acceder. El artista, a partir de ahora, se convierte en un "operador" que se dedica a provocar situaciones que ayuden al espectador-participante a liberarse.

Y es desde esta convicción, que nosotros trabajamos para desmontar las dicotomías performer-público y espectáculo-audiencia. De este modo, el espectador se libera de ese papel y pasa a ser participante, un agente activo: un nuevo operador. La acción es la catalizadora del agenciamiento colectivo, un instrumento de innovación pedagógica, de pensamiento crítico y finalmente de transformación social.

Aquí queremos recalcar que el pensamiento artístico deviene de este modo el vertebrador de lo educativo. Confiamos en la capacidad creativa y transformadora del individuo y del colectivo cuando trabaja desde la libertad. Como dice Luisa Muraro (2004), "enseñar la libertad, si estas palabras indican



algo posible y practicable, quiere decir hacer de manera que el enseñar sea una experiencia de libertad". Si al individuo se le facilita una primera experiencia en la acción, puede liberar su capacidad creadora, que en la mayoría de las personas vive escondida, porque están acostumbradas a seguir patrones de comportamiento, a adaptarse y a "hacerlo bien".

La proposición permite un espacio de libertad para que cada cual estire el hilo de su propio trabajo. Nuestro largo recorrido como docentes en una escuela de arte en Barcelona nos da la confianza en esa capacidad, así como las competencias necesarias para accionar de forma fácil y comunicativa, enfrentando a los participantes al vacío del acto creativo. En esta ocasión se han enfrentado desde lo imaginativo, una excelente forma de autoconocimiento.

INSTITUCIÓN – EXTITUCIÓN

Decía Michel Serres (2013) que "nuestras instituciones han sido creadas en un mundo que ya no existe".

> Accionar desde la institución: transitar, un proyecto extitucionalizador >



Las estructuras de las instituciones son sólidas y jerárquicas. Su estabilidad y rigidez se basan en la diferencia entre dentro y fuera. Generar procesos por los cuales esas instituciones se vuelven flexibles y porosas es lo que denominamos "extitucionalizar". Francisco Javier Tirado y Miquel Domènech (2001) recurren a una bella imagen para explicar una extitución: "una superficie variable donde se conectan y desconectan multitud de agentes". Pero preferimos aquí no hablar de extituciones en sí, sino más bien de procesos de extitucionalización, operaciones de transformación que requieren una audacia no exenta de riesgo.

Éste es uno de los desafíos presentes en todas las instituciones, incluidas las grandes administraciones, como la Diputación de Barcelona: la necesidad de extitucionalizar y formular nuevas formas para lo social. Y estos procesos pasan por el reto de activar nuevos "operadores". Éstos, según Michael Serres deben ser entendidos como elementos que producen diversidad en un sistema. Francisco Javier Tirado y Marco Maureira (2016) explican cómo "los operadores

son los que hacen posible las traducciones y las substituciones creando variedad, declinaciones, introduciendo estados nuevos que, en definitiva, propician la emergencia del acontecimiento."

Podemos entender así el artista-accionista como un operador. Y el alcance de su operación dependerá en gran parte del grado de confianza depositado en él y del límite del riesgo que está dispuesta a asumir la institución, en manos de sus respectivos responsables políticos y técnicos. En el caso del proyecto TRANSITAR ha sido determinante que se hayan dado las dos condiciones en términos muy generosos, y que no haya sido el clásico encargo con seguimiento y sus previsibles injerencias. Se ha tratado de un auténtico trabajo participativo a tres bandas, un proyecto propio, sin restricciones creativas.

Finalmente, queremos identificar los rasgos que confieren a este proyecto su carácter disruptivo y extitucionalizador. En primer lugar, porque ha sido realmente procesual; los contenidos expositivos se iban formando a lo largo del proceso. Se diseñó un artefacto: la casa abierta al mundo con sus paneles y umbrales, y se asumió que esa casa se llenaría de forma procesual, a partir de dinámicas performativas en el territorio.

En segundo lugar, por su carácter participativo ya que esos contenidos los han aportado los participantes de esa fase previa procesual y creativa desde su visión y vivencia. Y lo hemos hecho trabajando de forma colaborativa desde la intersección de tres equipos humanos: gerencia, arte y ciudadanía.

El primer equipo "de gerencia" estaba integrado por el mismo gerente, técnicos de educación y nosotros dos como comisarios (artistas y educadores). Este equipo, desde el inicio, ha tenido clara la visión del concepto expositivo y la necesidad de trabajar de forma procesual y colaborativa el tema de la orientación, implicándose activamente de principio a fin.

El segundo equipo "de arte" estaba formado por una veintena de jóvenes que habían terminado recientemente sus estudios de arte, diseño e imagen. Jóvenes seleccionados por sus trabajos finales de grado y sin una trayectoria reconocida. Su aportación ha dado frescor, atrevimiento, riesgo y una forma de hacer de rigurosa actualidad. A su vez, ellos han aprendido a orientar profesionalmente su formación.

Para el tercer equipo "de territorio" se han escogido ciudadanos de cuatro municipios muy distintos: Badia del Vallès (periferia de capital de comarca), Centelles (pequeña población rural), Sant Vicenç dels Horts (población industrial de cinturón metropolitano de Barcelona) y Vilafranca del Penedès (capital de comarca). Fue un conjunto de cuatro equipos de perfil muy variado: adolescentes con encaje difícil en el sistema educativo, jóvenes con trayectorias modélicas, jóvenes emprendedores, adultos que en la mitad de su vida se habían quedado sin trabajo y habían reorientado sus vidas, personas que se habían reinventado a partir de la jubilación... Todas estas personas han aportado, con su testimonio y su experiencia vital, los contenidos de la exposición. Por nuestra parte hemos creído en la capacidad creativa de todos ellos y desde esta convicción hemos trabajado con todos ellos, ayudados por el equipo de arte.

Y, en tercer lugar, destacamos el uso del accionismo como modo de actuar; buscando siempre ponerlo fácil, involucrando a todos agentes de forma sencilla pero potente. Este modo de trabajar no es, para nada, normalizado en la mayoría de instituciones. Cabe decir que para facilitar la comunicación y la participación hemos recurrido a dos tácticas con efecto normalizador: eliminar el extrañamiento y emplear la expresión "dinámica" en lugar de "acción" o "performance".

Y en cuarto lugar remarcar que Transitar no es un proyecto puntual, sino que es un organismo vivo que ha crecido más allá de la exposición. Nuevos proyectos derivados de ésta son: TRANSITARlab,

laboratorios creativos dirigidos a profesionales de la educación y la cultura y TRANSITARbus, la creación del primer bus de la orientación con la fundación el Llindar, una escuela de nuevas oportunidades de Cornellà de Llobregat.

En el proyecto Transitar se ha logrado, tal y como vislumbraba Joseph Beuys, que el arte se fusione con la vida y que todas las personas que han participado se hayan sentido artistas. Compartiendo su modo de ver y de pensar, han dejado un legado que va más allá de la acción.

Como conclusión final, queremos destacar que hemos experimentado que la vida que nos rodea es un ecosistema real. Para Jordi Plana (2019), este ecosistema es la clave de la conexión: "vivimos interconectados en una red que nos permite compartir, relacionarnos y aprender. Un nódulo está conectado con otro, y éste con el siguiente y con otro más, de manera infinita. El mundo es local y global. La vida que nos rodea es un ecosistema en red. Si observamos nuestro entorno, veremos una comunidad en movimiento permanente, un grupo humano con funciones muy diversas que nos puede orientar y ayudar a construir nuestra casa."

Bibliografía

Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Carnacea, Á. y Lozano, A. (Coord). (2011). *Arte, intervención y acción social. La creatividad transformadora*. Madrid: Editorial Grupo 5.

De Pascual, A. y Lanau, D. (2018). *El arte es una forma de hacer (no una cosa que se hace)*. Madrid: Ed. Catarata.

Muñoz Recarte, M. (2011). *Imagen, acción y corporalidad en el trabajo de Lygia Clark*. Continuum. Recuperado de <http://www.continuumlivearts.com/wp/?p=1198>

Plana, J. (2019). *Catorze maneres d'orientar-te pel món*. Revista digital Catorze. Recuperado de <https://www.catorze.cat/noticia/11921/14/maneres/orientar-te/mon>

Sánchez de Serdio Martín, A. (2019). *Ensenyar i aprendre: entre l'experiència integral i la captura neoliberal*. Recuperado de <https://www.diba.cat/es/web/transitar/texts/ensenyar>

Serres, M. (2013, 21 de diciembre). Entrevista en *El Mundo que viene*, El Mundo. Recuperado de <https://www.elmundo.es/espana/2013/12/21/52b4e6c022601db6358b4584.html>

Tirado, F. y Maureira, M. (2016). *De objetos y extituciones: nuevos operadores de lo social*. Oxímora. Revista internacional de ética y política, 8. 112-130.

Tirado, F. y Domènech, M. (2001). *Extituciones: del poder y sus anatomías*. Política y Sociedad, 36. 191-204.

UNESCO Director-General (2009-2017) *Replantear la educación. ¿Hacia un bien común mundial?*. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000232697>

Yori, C. M. (1998). *El concepto de topofilia entendido como teoría del lugar*. Recuperado de <http://academic02.tripod.com/topofilia.pdf>





La performance
como propulsora de
nuevas realidades.
Una experiencia
performática con mujeres
latinoamericanas



La performance como propulsora de nuevas realidades. Una experiencia performática con mujeres latinoamericanas

Vanessa Florentino de Jesus (Van Jesus)

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

PALABRAS CLAVE:

mujer; acción; performance; Latinoamérica; deseos.

RESUMEN:

La realidad de los cuerpos cambian de acuerdo con sus contextos, políticos sociales y geográfico. Muchas veces los padrones están impuesto de una manera tan común que no nos demos cuenta que de donde viene las imposibilidades de elegir. Ser mujer en Latinoamérica es muy distinto de ser mujer en Europa, hay muchos derechos que todavía no están asegurados, no tanto por la leyes pero si por la sociedad, donde las tradiciones, cultura local y creencias influyen en la libertad de los cuerpos y de sus acciones. Vivemos bajo un rol de genero, donde te permiten o no hacer cosas de acuerdo con la apariencia de los cuerpos.

La acción que surge de la experiencia de vivir en diferentes países latinoamericanos como mujer. *¿Que quisiste hacer y no te dejaron por ser mujer?* recorrió países como Perú, Brasil y Paraguay en busca de compartir deseos y facilitar posibilidades. Ese proyecto que fue presentado a las intuiciones artísticas como performance y a las mujeres participantes como una invitación de hacer algo que no pudieran hacer bajo el argumento de ser mujer, permitió a mujeres probar de manera individual y/o colectiva por primera vez algo nuevo.

INTRODUCCIÓN

No es de hoy que artista y espacios de arte propongan configuraciones de poéticas de arte/vida, dita sin fronteras, rompiendo normas, reglas y valores de la estética contemporánea donde reconocer el otro aparece como directriz. Desde los años 60, a ejemplo de las obras de los *Parangoles* de Helio Oiticica y los ambientes de confrontación de las *JACs* del MAC en los años 70 en Brasil, donde vivencias ocultas por el social o por el político de eso que no se habla eran activados a conciencia y a la memoria, dando a la arte, a través del colectivo y público, uno sesgo de escucha, y hasta mismo de superación de territorios del vivido (Meira 2016). La práctica artística puede proporcionar al individuo crear sus propias vivencias, y que con ellas pueda liberar sus contrarios, sus temores y anhelos reprimidos. La práctica de la performance puede actuar como herramienta de acción política para la promoción del afecto y nuevas realidades.

Comparto en ese texto una propuesta performativa que propuso nuevas posibilidades de reflexión y acción sobre las libertades permitidas a los cuerpos femeninos. Una práctica artística con mujeres de Perú, Paraguay y Brasil, donde el formato de la propuesta ha tomado formas distintas a lo largo de los años, territorios, reflexiones, y contexto artístico. A la vez que voy cuestionando la propuesta y sus procesos hago un breve paralelo con las dinámicas de los espacios y formatos del mundo del Arte, pues esta pieza estuvo presente en la programación de un festival de Arte, en una Bienal de Arte y de un Museo de Arte Contemporáneo.

Finalizo ese breve artículo presentando un *feedback* de las mujeres que participaron del proyecto, mis perspectivas del presente, pasado y futuro de la propuesta y de políticas de género. Los comparto también al final de ese artículo para los que no pudieran estar presente en el congreso la carta que he leído en el principio de mi ponencia en el congreso. He escrito esa carta a partir de mis realidades y observaciones de ser mujer latinoamericana, junto

a datos concretos y estadístico de realidades de mujeres en los cinco países que he vivido, Perú, Paraguay, Brasil, México y España.

PERÚ- FESTIVAL DE ARTE

Lima 2013, primera versión del proyecto *¿Qué quisiste hacer y no te dejaron por ser mujer?* que nace con formato de encuesta performática en la programación del festival Nosotras estamos en la calle, festival que ocurre todos los años a más de diez años, tiene el apoyo del Centro Cultural de España de Lima. Esa primera versión surge con la idea de mapear y conocer mínimamente la realidad de las libertades y convenciones de las políticas de género local, buscar realidades compartidas más allá de las fronteras.

El género tal como funciona hoy en día es una grave injusticia, todos deberíamos estar enojados, la ira tiene una larga historia trayendo cambios positivos, pero además de estar enojada, también estoy esperanzada, porque creo profundamente en la capacidad de los seres humanos para hacer y rehacer a sí mismo para mejorar. (Adiche, 2017)

La idea de esa pieza es empezar a soñar con un plan para un mundo diferente. Un mundo más justo. Un mundo de hombres y mujeres más felices, y más fieles a sí mismos. Hago el trayecto al Centro Cultural de España, donde iré realizar la acción, felicitando las mujeres que encuentro en la calle por el día 8 de marzo, la acción oficialmente no empezaba en el trayecto pero en la realidad a cual estaba demostrar afecto a otras mujeres en el espacio público ya era algo muy inusual y performático. Llega el momento oficial de inicio de mi acción, he conseguido una pequeña pizarra y *Post-it*, con esos materiales y bolígrafos recorrí las mediaciones del Centro Cultural a preguntar a diversas mujeres que he encontrado en el camino se había algo en sus vidas que quisieran hacer y no las dejaron por ser mujer, claramente esa frase para ser contestada que sí, hay que tener una

percepción mas o menos clara de como funciona la cuestión de genero en la sociedad, como una percepción de una diferenciación de permisiones, eso normalmente se pasa por una comparación con alguien cercano del genero masculino o por la explicación de la prohibición de alguna acción con el argumento de rol de genero.

En su gran mayoría las mujeres mas jóvenes me contestaban que si, y no sabían elegir una de las tantas, y también he percibido que casi todas las mujeres mayores que he encontrado me contestaran que no, cuando las cuestionaba se siempre pudieran hacer todo que quisieran, me contestaran que no, pero que es así la vida.

Al final de la acción tenía una colecticia de no-acciones, ¿y para que me serviría un mapeo de acciones no realizadas? Bien, para tal vez poner en un grafico o tabla, hacer un estudio antropológico o estadístico, pero eso tal vez no cambiara mucho la realidad de esas mujeres, o de otras. Pensé que podría proponer a activar esas no-acciones y convertirlas en acciones, posibilitando la nuevas realidades, pero no seria posible dentro del formato de festival, o necesitaría un festival de mas días. Como comenta Braga sobre las propuestas de elaboración de obras de Helio Oiticica proponían abrir posibilidades del Arte influir en el comportamiento de los individuos, que los individuos puedan crear sus vivencias y que consigan liberarse de sus temores y añejos reprimidos, conceptos y practicas a cual comparto y que me inspiraran a pensar esos modelos de practica artística (Braga, 2013).

PARAGUAY- BIENAL DE ARTE

2015, I Bienal de Arte de Asunción, propongo el mismo proyecto, pero ahora con la idea de invitar mujeres a realizar las acciones que no las dejaran hacer por ser mujer. Esa versión consistió en invitar tres mujeres paraguayas a participar del proyecto. Como la Bienal no se responsabilizaba por la

producción de la pieza, tampoco por los gastos de mi desplazamiento a Paraguay, opté por buscar mujeres paraguayas en Sao Paulo, ciudad donde estaba a vivir en esa fecha, y presentar como pieza en la Bienal una video instalación con el registro de las acciones.

En ese formato las acciones ganan cuerpo, movimiento y nombres. Oiticica hablaba de trabajos que disminuyen el énfasis en la visión, que para transformar el comportamiento, apelar solo a la visión no sería suficiente. Qué comportamiento y pensamiento van juntos y pensamiento se hace con todo el cuerpo, no solo con los ojos (Braga, 2013). En la Bienal seria exhibida una pieza audiovisual, donde habría un publico que estaría mas para utilizar la visión que experimentar con todo sus cuerpos, pero la obra en si es la activación de los cuerpos de las tres mujeres, el proceso por cual ellas pasaran desde la idea a la performatividad de la realización de las acciones.

Patricia la primera mujer que aceptó a participar del proyecto, quería poder caminar sola en la calle de madrugada, acción que nunca le fue consentido cuando vivía con sus padres en Asunción, ahora estaba a vivir hace pocas semanas en Sao Paulo y esa seria la primera vez que caminaría sola por la calle, grabamos el vídeo a la 1:29 de la mañana mientras cruzaba la calle.

Priscila, la segunda mujer que grabé la acción, comentó que su padre enseñara sus hermanos a cazar, pero ella no, bajo el argumento por ser mujer, la idea seria entonces aprender a disparar, pregunté se podría ser con arco y flecha y no una escopeta, ya que en Brasil hay medidas muy específicas para el uso de armas y que no podríamos cumplir en la logística del proyecto, me dijo que le gustaba hasta mas de la idea de ser arco y flecha y no una escopeta, y la invité a probar una clase de arco y flecha.

Martha quería practicar luchas, pero no la dejaran bajo el argumentando que era cosa de hombre, pregunté cual lucha ella le gustaría de probar, me

dijo Muay Thai, y la invite a probar una clase con una medallista de Muay Thai brasileña.

La idea era que las acciones fueran realizadas y probadas realmente, que ellas pudiesen disfrutar y probar las acciones antes no realizadas, yo las he registrado en esos momentos, la pieza final de audiovisual consiste en la junción de las acciones en tiempo real sin cortes durante 1 minuto, pues la idea era que el registro mantuviera la sensación de la acción real con su tiempo y secuencias originales. El vídeo fue exhibido en una sala de la I Bienal de Asunción en escala 1:1, y junto al vídeo había la pregunta *¿Qué quisiste hacer y no te dejaron por ser mujer?* pegada en la pared, y una maquina de escribir

donde otras mujeres que visitasen la exhibición pudiesen responder a la pregunta. La maquina de escribir tenia la función de continuar con el mapeo de no-acciones y de promover un estudio a cerca de cuan claro nosotras mujeres tenemos como funciona los roles de genero en la sociedades que vivimos, o sea hay diferenciar acciones no realizadas por cuestiones de genero, de las de clase y de las de raza.

Reflexionando sobre el proceso y los resultados de esa versión de proyecto, he cuestionado:

¿Y si las mujeres pudiesen compartir sus no acciones colectivamente? ¿Y si en lugar de cada mujer hacer su no acción sola, fuera un grupo donde todas pudiesen hacer la no acción de todas?



Figura 1. *¿Qué quisiste hacer y no te dejaron por ser mujer?*, CCE Lima, Monica Miros. 2013.

BRASIL- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

En 2018 el proyecto *¿Qué quisiste hacer y no te dejaron por ser mujer?* estuvo en la programación del Museo Murillo La Greca, de Recife Brasil, en versión laboratorio/taller, ese fue el formato elegido para poder juntar varias mujeres por varios días seguidos, pienso que el formato de residencia sería mucho más interesante como proceso individual y colectivo de pensar y vivir las acciones, pero conseguir mujeres con esa disponibilidad reduciría mucho el alcance a la diversidad de mujeres, y se tornaría un proyecto mucho más restricto a realidades sociales y culturales diversas.

Para esa versión fue realizada una convocatoria abierta para participar del proyecto, y fueran seleccionadas las acciones en relación a la cuantía de días de duración del laboratorio y que pudiesen ser realizadas sin la necesidad de una gran logística. La idea de esa versión era que cada día se pudiera dedicar a una acción, que cada día una mujer presentaría su historia y su acción que le gustaría concretizar, y todas haríamos juntas la acción de la compañera del día, con la idea de apoyarnos y compartir las conquistas individuales y colectivas.

La obra *Parangolé* de 1967 de Helio Oiticica, fue construida con la idea del cuerpo en libertad, la propuesta de participación colectiva, interesada en la integración del colectivo, movilizaba la expansión de la conciencia en la liberación de fantasías y la renovación de la sensibilidad (Meira, 2016). En la configuración final de esa versión del proyecto éramos Leticia, Jully, Ava y Yo, en esa versión me sumo al grupo de las acciones, dejo de ser un satélite en la órbita y mi cuerpo se integra al colectivo con la idea de poder compartir y sentir en el propio cuerpo individual y colectivo la liberación de la fantasía.

Leticia quería saber usar un taladro para poder poner estantes en su cocina, esa acción podría parecer una cuestión más de habilidad que de género, pero en muchas sociedades la habilidad

con herramientas está directamente relacionada al género masculino, que hace que muchas mujeres en su trayectoria tengan poco o ningún contacto con ellas, creando una especie de dependencia del género masculino estereotipado para solucionar problemas de mantenimiento y construcción. Veo en esa acción un deseo de independizarse de una figura masculina que muchas veces actúa como un "salvador". Pero curiosamente la persona que no enseñó como usar el taladro fue el jefe de mantenimiento del museo.

Jully quería soltar cometa, actividad muy común a los niños, pero donde casi nunca encontramos niñas haciendo, no lo sé se es un desinterés de las chicas por ser un gueto con reglas específicas entre los chicos, o por una no aceptación de la presencia femenina en esa disputa de cometas en el cielo, o quien sabe por ser la calle todavía un espacio de prohibición y de cuestionamiento de la presencia femenina en él. Fumos todas con sus cometas una cada una al parque a soltarlas, nadie sabía muy bien como hacer, conseguimos orientación de unos chicos jóvenes que estaban por el parque, nos aconsejaron y nos ayudaron a subirlos los cometas. "Niños y niñas son sin duda diferentes biológicamente, pero la socialización exagera las diferencias, y luego convierte en un proceso retroalimentado" (Meira, 2016).

Yo tuve la acción de ir pescar en alto mar con mis tíos, primos, padre y hermano negada por ser mujer, en esa versión la logística no permitiera estarnos en alto mar a pescar, en ese momento pescar no es una actividad que me interesaba, pero he descubierto que en las puentes del centro de la ciudad de Recife hay pescadores que lanzan sus redes desde la puente, entonces fuimos todas a probar como hacer.

Ava quería cantar en la calle, actividad que en el primer momento puede ser interpretada como una actividad no exactamente relacionada con la cuestión de género, pero Ava se asumía mujer públicamente había hecho pocos días, interpretó su no acción como la necesidad de una red de apoyo a la presencia de ese cuerpo mujer en el espacio público haciendo

algo que le gustara, mas que el acto de cantar en si mismo, ella salió a la calle a cantar sus letras de rap. Veo en esa acción la importancia de la colectividad, principalmente en espacios que todavía no son seguros 100% a las mujeres, como las calles, plaza, parques y otros espacios públicos en general.

¿Qué pasa si en la infancia de los niños nos centramos en la capacidad e interés en vez del genero?... La cultura no hace la gente. La gente hace la cultura. Así que en realidad es verdad que la plena humanidad de las mujeres no es nuestra cultura, entonces, debemos hacerla nuestra cultural. (Adene, 2017)

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES

La performance como herramienta de acción política para la promoción del afecto y nuevas realidades activa los cuerpos y ayuda a pensar las acciones de una manera poética y promueve nuevas realidades individuales y colectivas. Los espacios/ instituciones artística y culturales son buenos aliados

para esos tipos de proyectos, pues normalmente son vistos por la sociedad como espacios de legitimación de discurso, y muchas veces también son espacios abiertos a propuestas interdisciplinarias y vanguardistas, pero infelizmente casi siempre los tiempos ideales de los proyectos de ese carácter no encajan en los tiempos y demandas de los espacios/ instituciones, que en muchos casos los proyectos han de adaptarse se quieren tener apoyo de esos tipos de instituciones.

Para muchas mujeres del proyecto fue mas importante saber que había alguien como individuo interesado en sus historias y poder contar con una red de apoyo y un cuerpo colectivo que saber que era un proyecto de arte y que seria presentada en instituciones culturales y artísticas, pero a la vez le gustaban de la idea de tener sus historias compartidas como siendo protagonistas y accionadoras de sus propias vidas.

No creo en ese proyecto con el efecto de cambiar números o influenciar estadísticas y gran estudios antropológicos, pero creo que hizo y hace diferencia en



Figura 2. Patricia: ¿Qué quisiste hacer y no te dejaron por ser mujer? Sao Paulo, 2015



Figura 3. Priscila: ¿Qué quisiste hacer

la vida de las mujeres que participaran del proyecto, y quien sabe de algunas otras mas que obtuvieran contacto con el proyecto o con las piezas exhibidas.

El proyecto sigue, con la idea de continuar cruzando fronteras y llegar a mas mujeres de distintas realidades. Buscar formatos y relaciones con el mundo del arte y de la cultura con la finalidad de permitir encuentros colectivos a partir de la poética y de la practica artística, y quien sabe encontrar un equilibrio entre el tiempo ideal de los procesos, el tiempo de las demandas sociales y el tiempo de las instituciones y espacios de arte.



Figura 5. : *¿Qué quisiste hacer y no te dejaron por ser mujer?*
Recife, Sálua. 2018



y no te dejaron por ser mujer? Sao Paulo, 2015

Figura 4. Martha: *¿Qué quisiste hacer y no te dejaron por ser mujer?* Sao Paulo, 2015

Carta

Buenos días,
Muchas Gracias a todas por venir.
Muchas Gracias a la organización, a las compañeras del congreso y al público por la asistencia.

Agradezco mucho por los 20min que tendré de la atención de ustedes. Siento me privilegiada por poder hablar tanto tiempo seguido sin ser interrumpida. A pesar que prefiero diálogos a monólogos.

Antes de empezar con mi presentación me gustaría de agradecer por estar viva, por no hacer parte de la estadística de las 13 mujeres asesinadas por día en Brasil, y por no ser una de las 180 mujeres violadas por día, o por no ter sido una de las niñas que a cada 4horas es violada por su padre, padrastro, tío, primo o vecino.

Agradezco por no ser una de las 12 mil mujeres desaparecidas en México, o una de las 4 mil mujeres asesinadas por año.

Agradezco por no ser una de las 37 de cada 100 mujeres en Perú que sufrió violencia física o sexual. O una de las 11 asesinadas por mes.

Agradezco por no ser unas de las 9 mujeres de 10 que no denuncian sufrir de violencia doméstica en Paraguay.

De no estar en los 2,5% de las mujeres de 16 y más años que han sufrido a lo largo de su vida violencia física o sexual de sus parejas o ex parejas en España. Una de las 2,5 millones de mujeres.

Agradezco también por no tener en mi histórico ter sufrido, agresiones físicas y psicológicas, por

no tener sufrido tortura y persecuciones, por no tener sido violada.

Y reconozco mis privilegios no vitalicios, de poder elegir. De poder elegir estar aquí. De poder elegir estudiar, de poder elegir inmigrar, de poder elegir donde vivir y con quien vivir.

De poder elegir casarme o no casarme y con quien casarme, y con quien casarme, de poder elegir tener o no hijos.

Puedo elegir con quien bailar, a quien besar, y con quien follar.

Puedo elegir trabajar, y elegir con que trabajar, con quien hablar, que ropa vestir, que comer y por cual calle caminar.

Reconozco que mismo siendo des-privilegiada en este continente, disfruto de muchos privilegios que muchas compañeras no lo tienen. E eso no esta bien !.. Estar viva debía de ser un derecho, no un privilegio!

Y Reconozco que dentre todos esos privilegios **que ...No tendrían que ser privilegios.**

Hay muchas cosas que no puedo y no pude elegir.

No pude elegir en que parte del mundo quería nacer, que color de piel quería tener, el genero que quería ser. No pude elegir bajo cual leyes, religión y sociedad quería nacer.

No pude no escuchar todos los piropos que escuché en la calle, y no pude elegir hacer muchas cosas igual a mi hermano, mi primo, mi tío, mi papa, mi vecino, mis amigos y mi colegas de trabajo y etc.

Y es de aquí que inicio mi proyecto.

Referencias bibliográficas

Adiche, C. N. (2017). *Querida Ijeawe, Cómo educar en el feminismo*. Barcelona: Penguin Random House.

Adiche, C. N. (2017). *Todos deberíamos ser feministas*. Barcelona: Penguin Random House.

Braga, P. (2013). *Conceitualismo e Vivência in Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Revista do Fórum Permanente, 2 (2).

Ccoillo, M. (2018, 23 noviembre). *Perú: 66 de cada 100 mujeres fueron víctimas de violencia ejercida por su pareja*. La Republica. Recuperado de <https://larepublica.pe/sociedad/1362924-inei-peru-66-100-mujeres-victimas-violencia-ejercida-pareja/>

Estupro bate recorde e maioria das vítimas é de meninas até 13 anos. (2019, 11 septiembre). Agência Brasil. Recuperado de <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-09/estupro-bate-recorde-e-maioria-das-vitimas-sao-meninas-de-ate-13-anos>

Las cifras del feminicidio en Paraguay. (2017, 28 enero). CNN Español. <https://cnnespanol.cnn.com/2017/01/26/las-cifras-del-feminicidio-en-paraguay/>

Suman 12 mil mujeres desaparecidas en Edomex. (2018, 21 octubre). Noticias Enlamira. Recuperado de <https://noticiasenlamira.com/estados/edomex-mujeres-desaparecidas/>

Fonseca, D. (2017, 23 noviembre). *“Sé que mi expareja me sigue buscando para matarme”*. El País. Recuperado de https://elpais.com/politica/2017/11/22/actualidad/1511363300_699494.html

Lagnado, L. (2003). *Os limites do conceitualismo de Oiticica in Hélio Oiticica: O Mapa do Programa Ambiental* (Tesis Doctoral).

Meira, S. M. (2016). *Estratégias e Ações que configuram a História da Arte Contemporânea. Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Recuperado de http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_silvia%20meira



Arqueología performática
experiencia del cuerpo
como memoria
contemporánea



Arqueología performática experiencia del cuerpo como memoria contemporánea

Valerie de la Dehesa

UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

55

Fugas **e**interferencias

PALABRAS CLAVE:

Performace y arqueología; arqueología performática; prácticas artísticas contemporáneas; acción experimental; interdisciplinar; cartografías de los afectos; inconsciente; cuerpo sensible; los sentidos; la percepción; re-sentir; mitología; imaginario del inconsciente femenino; el rito y mística; simbología; realidades invisibles; arqueología feminista.

RESUMEN:

Arqueología performática es una práctica artística contemporánea creada a raíz de experiencias performáticas sensoriales de artistas en espacios arqueológicos. Estas performances están ligadas a las fenomenologías del imaginario femenino del pasado enlazando distintas áreas de conocimiento como la antropología o el estudio de sociedades primitivas, la sociología relacionada con el cuerpo, los objetos arqueológicos como dispositivos de nuevas lecturas que ayudan a la creación contemporánea, sin olvidar la mitología o los estudios de psicología de seguidores de Yung en relación de las creaciones femeninas de lo inconsciente en aras de crear espacios de creación con elementos del pasado, donde se dialoga en un momento contemporáneo, con un cuerpo contemporáneo.

INTRODUCCIÓN

Arqueología performática es una práctica artística nacida del intento de acercarme y explorar a través del cuerpo y los sentidos como herramienta, a espacios habitados del pasado, hoy yacimientos arqueológicos; con el fin de hacer una relectura de la historia y la arqueología desde el punto de vista de una mujer artista e investigadora.

Estas prácticas performáticas muy ligadas a las fenomenologías del imaginario femenino del pasado, me han deparado a enlazar distintas áreas de conocimiento como la antropología (Lévi-Strauss, 1964) o el estudio de sociedades primitivas, la sociología (Le Bretón, 1990) relacionada con el cuerpo, los objetos arqueológicos, como dispositivos de nuevas lecturas que ayudan a la creación contemporánea, sin olvidar la mitología (Baring, 2005) o los estudios de psicología de seguidores de Yung (Neumann, 2009) en relación de las creaciones femeninas de lo inconsciente, en aras de crear espacios de creación con elementos del pasado, donde se dialoga en un momento contemporáneo, con un cuerpo contemporáneo.

Arqueología performática es un resultado en forma de trabajo de campo, como artista, originario de investigaciones y talleres prácticos relacionados con el cuerpo¹, como mecanismo de transformación, en la historia del imaginario femenino; donde el cuerpo femenino y lo vegetal², se *corporeizan*³, a través de la idea de la *mujer-árbol*. Esta figura arquetípica, gestiona la naturaleza a través de un cuerpo transformador, en un mismo dispositivo. Este arquetipo se manifiesta a través de la historia, en diosas de distintas culturas

desde la civilización Mesopotámica, del antiguo Egipto, Griego y Romano que luego se sincretizan hasta incluso en figuras de las divinidades de la tradición judeocristiana, que luego encontramos reflejadas en obras de artistas contemporáneos de hoy en día.

Estas diosas del pasado como Isis, Ishtar, Diana de Éfeso, o la diosa Tlazoltéotl de la cultura Nauhal entre otras, sincretizan las competencias originales de la figura arquetípica de la *mujer-árbol* de impulsar la transformación del ser humano y la naturaleza a la vez, a través de movimientos invisibles como el nacimiento, nutrición-cosechas-crecimiento y muerte, que a su vez ayudan a trascender el cuerpo, mente y acción, llegando así a una comprensión profunda de las realidades invisibles que experimenta ser humano en la vida.

Esa comprensión conceptual del sentido de la transformación como impulso de la vida, se integra a través del cuerpo. El ser humano, nace de un cuerpo, se alimenta a través de ese cuerpo, crece, y ve el mundo a través un cuerpo que le enseña a hablar y pensar, asimilando entonces su propia identidad. Ese cuerpo es el *matter*⁴ femenino-madre, se representa como metáfora en la diosa-árbol, donde el cuerpo es el tronco, que posee mamas que alimentan a los seres humanos en su paso de la vida a la muerte, que acompañan en su propia transformación, sublimación-flor, materialización o madurez-fruto y trascendencia a la muerte.

La transformación física se manifiesta a través de la materia y es también espiritual, se asimila e integra, siempre a través del cuerpo.

¹ Talleres experimentales de práctica contemporánea muy ligada a la performance como por ejemplo "Ecologismos Femeninos"; "La mujer y la serpiente"; "La mujer y lo vegetal"; "La performance, el rito y la magia a través de la artista contemporánea"; o "Andar como práctica artística contemporánea" desde el 2014 en distintas instituciones como la Casa del lector en Matadero de Madrid o el Museo Vostell de performance en España; dirigido a artistas, arquitectos, y creativos de distintas disciplinas. Todo ello valeriedeladehesa.com.

² Véase Dehesa Barbé, V. de la. (2016). *Procesos vegetales en el cuerpo femenino. Simbologías del comportamiento material a través del arte* (Tesis Doctoral).

³ *Corporeizar* es un devenir del cuerpo en "otro", es una encarnación ya sea en vegetal, animal, objeto o fenómeno natural. En inglés sería *Embodiment*, término utilizado también por la artista Ana Mendieta cuando deviene o se corporeiza en árbol.

⁴ *Matter* significa *mother* o *madre* en latín, sustancia física o materia.

Esas capacidades de transformación muy ligado al cuerpo y a la gestión de éste, pasa inevitablemente por la idea de lo performático, ya que el mundo se comprende y se asimila a través del cuerpo.

Partiendo de estas bases teóricas, la práctica de Arqueología performática se asienta en ellas, prestando particular atención en el cuerpo como herramienta perceptiva e integradora conceptual.

EL CUERPO COMO HERRAMIENTA DE PERCEPCIÓN. RESENTIR LOS SENTIDOS

Es través del cuerpo, cómo realizamos la comprensión del mundo. En la niñez, los sentidos, son nuestras guías en ese primer encuentro con el exterior, y más adelante a través de la experiencia, esa comprensión se integra física y conceptualmente, asentando las bases del conocimiento y ayudando a asimilar encuentros futuros con el mundo exterior.

Es decir, una vez aprendido, aplicamos de forma automática estos conocimientos perceptivos ante situaciones nuevas, no permitiendo que nuestro cuerpo sensible, elabore un reconocimiento del exterior desde cero, omitiendo sensaciones o no permitiendo notar nuevas visiones sensibles.

Arqueología performática forma parte de un aprendizaje o más bien un des-aprender de los sentidos memorizados de experiencias anteriores, ya que deseamos profundizar en nuevas formas de sentir y observar mediante los sentidos, concepto que llamaremos *re-sentir*⁵.

Los cinco sentidos han sido asentados en el conocimiento general a nivel teórico por la figura de Aristóteles en su teoría del conocimiento y la Cueva de Platón donde se plantea, unos sentidos que se relacionan con las sombras y son en sí, funciones del cu-

erpo, que pueden engañar sobre “la realidad” escondida o invisible al grupo general de la sociedad.

Estos conceptos sobre los cinco sentidos, se integran en nuestra sociedad como una realidad, sin embargo, los sentidos son moldeables y se aprenden, prestándose a nuevas interpretaciones según la cultura o sociedad del que percibe.

Los sentidos son inherentes al cuerpo, son una herramienta para reconocer y conectarse con lo que les rodea en el espacio exterior y también con el interior mismo de su cuerpo, sus emociones, sus distintos estados, dolor, alegría y demás. Los sentidos, también pueden, como sabemos, ser imprecisos a la hora de analizar distintas situaciones, ya que muchas veces llevan a estados incoherentes con una supuesta realidad, ya sea científica, social o establecida. En cambio, los sentidos tienen verdadero valor en el ámbito creativo, generando la creación de mundos, vidas e imaginarios. Y si se sintonizan bien pueden ser muy útiles como herramientas de creación y conocimiento intuitivo. Descartes que atribuyó al cuerpo como máquina (Cottingham, 1978), desconfiando de los sentidos crea todo un tratado sobre el cuerpo, que hoy en día genera cierta distancia, pero que en el ámbito científico de la época, tenía sentido, ya que ayudó a generar en la razón un camino nuevo en el conocimiento.

Ahora cerraré los ojos, me taparé las orejas, me apartaré de todos mis sentidos, incluso borraré de mi pensamiento todas las imágenes de las cosas corpóreas o, al menos, porque eso es difícil de lograr, las consideraré como vanas y falsas. (Descartes, 1970, p. 45)

Esa idea es cuestionada por Le Breton (2007), que habla del cuerpo social y el cuerpo desde la antropología, generando entonces otro relato, que favorece la idea de la utilización de los sentidos como una medida que no se ha de desechar, sino aunar con la del

⁵ Concepto que se refiere a una segunda lectura o aprendizaje de lo ya aprendido.

razonamiento.

La ciencia no es el conocimiento del objeto que toco, veo, huelo, gusto u oigo; la ciencia es puritana rechaza el cuerpo y mira las cosas con frialdad y espíritu geométrico. (...) Por otra parte, la razón ha dejado de ser un instrumento de la verdad, no es infalible. El ajuste del mundo implica aunar la percepción con el razonamiento. (p. 46)

Es, en el cómo se percibe o se llega a percibir lo que es interesante.

La oscuridad no es la ausencia de percepción, sino otra modalidad de la vista; no es la ceguera, sino una vista ensombrecida, despojada de sus antiguas referencias. Del desdibujamiento de las fronteras de lo visible brota una angustia que no se debe a la noche, sino a la imposibilidad de dar sentido al entorno. (p. 89)

Le Bretón, nos remite a la imposibilidad del ser humano de olvidar lo preestablecido a nivel perceptivo y que guiado por el sentido de la vista, como sentido primero, que rige sobre los demás y cuando se priva de él, se sume en la oscuridad total, ya que los demás sentidos, aunque sigan trabajando, es la oscuridad lo que más se teme, nublando así el resto de las percepciones.

En sus escritos sobre los sentidos, Le Bretón, nos alumbra el camino para explicar la forma en la que se utilizan los sentidos, como camino de percepción en la práctica artística de Arqueología Performática.

Atribuye por ejemplo el tacto "no existe tacto sin tocar, ni contacto cutáneo sin que se ponga en juego la afectividad" (p. 191) ó sobre "la vista es el más intelectual de los sentidos" (p. 200) "existen paisajes olfativos-smellscapes" (Porteus, 1990)- (p. 211) "El oído es inmersión, como el olfato" (p. 95).

Lo sensorial está relacionado con los afectos, el tacto, la piel, el gusto, la boca, las caricias, la voz, el brillo del sol sobre el pelo, las palabras, el olor, los aromas, la temperatura, todo ello está conectado al mundo que giraba entorno a nuestra madre, en la niñez y la memoria afincada en nuestro inconsciente ligado a esos primeros contactos afectivos con ella a través de los sentidos.

La práctica artística de Arqueología performática, se creó a través de una primera experiencia, en una cueva del Neolítico en Almería a partir del cual, comencé a aplicar una técnica para reconectar en el enclave arqueológico.

Esta técnica experimental, se inicia a través de unos ejercicios meditativos⁶ de corta duración donde se guía la atención a todos y cada uno de los sentidos posibles, produciéndose un despertar perceptivo, como si empezáramos por primera vez a descubrir los sentidos en nuestro propio cuerpo. Primero se comienza por la respiración y se repasa cada parte del cuerpo prestando verdadera atención al estado de cada uno, primero la cabeza, ojos cerrados, pelo, orejas, hombros, brazos, estómago, corazón caderas, rodillas, y pies para después realizar un ejercicio de imaginación, uniendo cada parte al cielo y la tierra, los pies en la tierra "enraizada" y la cabeza conectada con la bóveda celeste. Ese acto nos *re-conecta* con el cuerpo y genera una desconexión de nuestra mente activa y pensante, cosa que, para el cuerpo contemporáneo, tan desconectado de su propia corporeidad, e hiper-conectado a la vez, a las tecnologías, teléfonos, portátiles y demás; es una verdadera experiencia de encuentro con uno mismo y su cuerpo. Es una cuestión de *re-sintonización*⁷ sensorial al que llamaremos *re-sentir* y que utilizaremos como termino propia de la práctica artística.

⁶ Meditativo ya que se refiere a crear un enfoque a los sentidos direccionando hacia las partes del cuerpo hacia un estado de concentración sobre la realidad del momento presente.

⁷ La re-sintonización alude a la idea de la radio y la escucha como guía del encuentro con lo "nuevo" dentro de lo conocido.

EL CUERPO RELECTURA DEL ESPACIO ARQUEOLÓGICO. CORPOREIZAR LA CUEVA. LOS SENTIDOS COMO CARTOGRAFÍAS DE LOS AFECTOS OLVIDADOS.

Siendo artista e investigadora se presenta la idea de una búsqueda de otras narrativas⁸ entorno a los espacios o yacimientos arqueológicos como huella del legado histórico de antiguas civilizaciones.

A través del cuerpo y sus percepciones como herramienta, se empieza a experimentar explorando el espacio, sin conocimiento ni estudio anterior de lo que fue ese yacimiento, sin preparación, ni valoraciones anteriores; se practica el prestar atención a los sentidos, sintonizar con ellos a nivel sensorial.

Uno de los primeros encuentros experimentales con los sentidos, ocurrió en una pequeña cueva, en lo alto de enclave de Ermita Teresa, a lo largo que de la Rambla de las Chozas en Sierra Cabrera en Almería, donde parece que hubo un asentamiento del Neolítico y que fue donde experimenté con el *re-sentir*.

Era Noviembre, hacía calor y estaba subiendo a lo alto de la montaña, así que tenía la piel expuesta. Al llegar a la pequeña cueva, el silencio, mi respiración y el latir de mi corazón era lo único que escuchaba. En la entrada de la cueva decidí cerrar los ojos y prestar atención a través de los sentidos, la piel, la escucha- espacial, el tacto, los olores y más tarde al abrir los ojos; había una luz dorada que rebotaba en las paredes, fue un momento vital que nunca olvidaré como si viajara en el tiempo⁹.

Tanto la piel del cuerpo, la temperatura, el olor a humedad, así como los sonidos afectaron la experiencia con información; que en un principio se recibe en tiempo real, sin dar pie a crear un pensamiento pre-determinado. Los sentidos son los que toman rienda de la performance, el cuerpo es el que interviene sin

mediar pensamiento alguno, generando una conexión de material a material, una conexión *cuerpo-materia*. Los movimientos fluyen del cuerpo, que conectado al lugar, viaja a través del espacio y el tiempo, unidos por los sentidos. El *cuerpo sensible* es el que acompaña el espacio y la información de este yacimiento arqueológico. Fue una experiencia emocional muy conectada al encuentro sensorial del cuerpo con la luz dorada sobre la roca de la cueva, el silencio, el latir del corazón y la respiración en ese espacio-cueva donde fui acogida por la piel dorada de la cueva. Esta experiencia sensible, marcaría la metodología de las sucesivas performances que he ido realizando sola o con otras artistas, bajo el nombre de Arqueología performática.

Debido a una atención plena en una determinada acción, muy similar al enfoque absoluto del artista que dibuja sobre un papel, o que mira la forma en que se mueve un ciervo, o que observa, cómo la cadencia de la luz sobre una montaña, esos momentos de intensidad y la concentración trasladan a la persona haciendo desvanecer ese sentido del tiempo y el espacio.

El cuerpo me guió hacia esta experiencia de escucha. Escuchar el espacio, es la clave de comprender el espacio, cómo rebotan en las paredes los sonidos de los pájaros del exterior, las gotas que caen de la bóveda, la diferencia de estar fuera y adentrarse un paso a ese espacio cóncavo que acoge. *Re-sentir* a través de la piel, las corrientes de aire caliente-fría, la humedad de ciertos lugares, de cómo los pies descalzos *re-sienten* el suelo, si está frío o calentado por el sol, el olor a tomillo del exterior entra en bocanadas a la pequeña cueva, mi espalda caliente del sol y dentro, el alivio del calor, en una cueva que resuena mi interior, me hace escucharme es entonces que mi cuerpo y la cueva se funde en uno¹⁰.

⁸ Otras narrativas a las que están de manera oficial en los libros de historia, artículos y demás dando pie a la narrativa artística y poética como una contribución más.

⁹ Descripción de la artista Valerie de la Dehesa de su experiencia en la cueva neolítica de Sierra Cabrera Almería noviembre del año 2016.

¹⁰ Descripción de la artista Valerie de la Dehesa de su experiencia en la cueva neolítica de Sierra Cabrera Almería noviembre del año 2016.

> Arqueología performática experiencia del cuerpo como memoria contemporánea >



Figura 01. Valerie de la Dehesa / foto performance: *El primer encuentro Arqueología performática* / Nov 2016. Sierra Cabrera Almería. Foto Copy Right @ Valerie de la Dehesa.

Escuchar, es un acto de recorrido espacial, Le Breton menciona la idea de la escucha como algo venido de la infancia primeva, que se relaciona perfectamente con la experiencia en la cueva, es como si fuera una niña que entra en un espacio circular, sin límites, oscuro por tanto cósmico. La sensación de recogimiento en contraste con el exterior se reconoce en la acústica. La cueva, es al fin y al cabo, el útero de la tierra, que a su vez se asocia al submundo, el mundo de los sueños, lo invisible, lo inconsciente, donde la conciencia no tiene lugar. El momento en el que el cuerpo, es solo un cuerpo regido por el enfoque absoluto en los sentidos, sin mediación mental, en el momento presente, es cuando se produce una sensación de viajar en el tiempo. Es la apertura de los sentidos a lo intangible. Viajamos a ese momento en nuestra memoria, en el que nada temíamos, ese espacio oscuro e interior. Como si en el seno de nuestras madres estuviéramos, ese cuerpo que nos contuvo, ese cuerpo del que dependimos, en el que fuimos concebidos como un ser único y completo, sin miedos, sin interferencias exteriores, sin ángulos. Estábamos en nuestro momento vital esencial.

La palabra de la madre es el primer sonido que hace ingresar al niño, aún está en el útero, en el universo humano cargado de afectividad, de significado. El feto se halla inmerso en el líquido amniótico, cuyo olor siente, y con el que experimenta los movimientos de la madre; se encuentra en permanente audición de su corazón, oye igualmente su voz y la de los cercanos. (Le Bretón, 2007, p.101)

En el caso de la cueva, es en el batir del corazón y el circular de la sangre donde reside ese encuentro con uno mismo, en el seno de la tierra (Pasqualini, 2019), ciertamente tiene una adherencia a la idea de pertenecer a un solo cuerpo, el de nuestras madres. Cuando estamos en el útero somos parte de su cuerpo y al salir a la luz, seguimos siendo dependientes, a través de la alimentación y la gestión a través del sonido de nuestras primeras palabras, que luego

crean pensamiento y más adelante forman nuestra propia identidad.

Al entrar en la cueva, tenemos un encuentro con nuestra esencia, con nosotros mismos, ya que formamos parte de otro *cuerpo-contenedor* (Neumann, 2009) que nos sostiene que sería la idea de la Gran Madre.

Es, dentro de la cueva, que el ser, tiene un encuentro con su yo profundo e inconsciente. En la parte más honda y oscura de ésta; es donde reside el carácter sagrado femenino, donde la luz es devorada por la oscuridad y ya no vemos nuestro cuerpo, ya no nos diferenciamos del espacio, sino que somos el mismo cuerpo. Ya no vemos, solo sentimos nuestro latir, ya no hay sentido del espacio, ya que es infinito; el tiempo desaparece por completo. Todos los pilares de la conciencia aprendida, no se encuentran y tampoco nos hace falta, ya que estamos flotando en el cosmos; sin cuerpo, ya que se disuelven nuestros límites, sin conciencia, solo estamos, solo somos. No estamos "separados" sino estamos unidos completamente a algo más grande que nosotros. Se produce entonces la verdadera integración física del entendimiento del ser. Al fin y al cabo el ser humano es parte indisoluble de la tierra.

Pasqualini (2019) explica sobre la cueva como espacio interior:

La cueva induce a una experiencia interior, una experiencia de la interioridad, del interior de un cuerpo en general, del cuerpo general de la Tierra. Esta experiencia interior constituye sin duda, lo que trasciende todas las interpretaciones cognitivas del Paleolítico, porque en ella se funde el intercambio sensible (posible para nosotros) del mismo "contexto" - de crecimiento encapsulado - con el *homo sapiens*. (p. 51)

Pasqualini nos menciona el intercambio sensible del cuerpo, al atravesar la experiencia de la cueva,

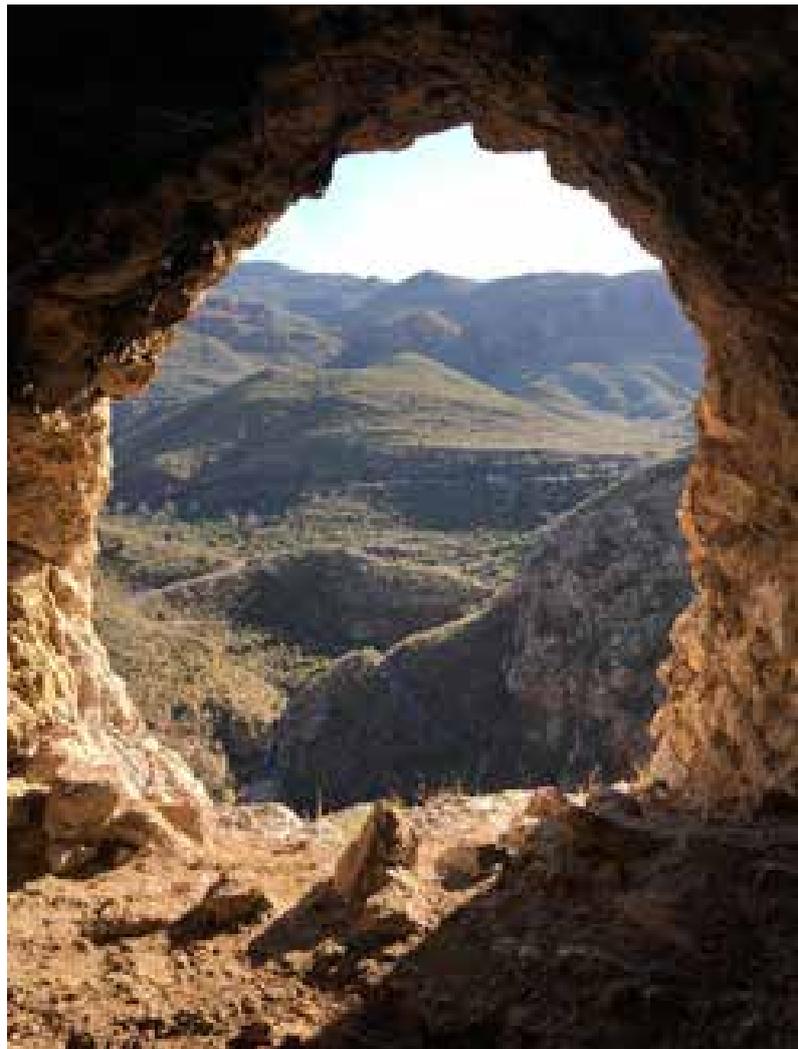


Figura 02. Valerie de la Dehesa / foto performance: *El primer encuentro Arqueología performática* / Nov 2016. Sierra Cabrera. Almería. Foto CopyRight @ Valerie de la Dehesa.



Figura 03. Dibujos rupestres de la Cueva de los Letreos en Vélez-Blanco, Almería. Foto cedida por Daniel García-Parra con Copyright @ <http://historia-y-arte.blogspot.com/>



Figura 04. Valerie de la Dehesa / foto performance: *El primer encuentro Arqueología performática* / Nov 2016. Sierra Cabrera, Almería. Foto CopyRight @ Valerie de la Dehesa

como experiencia interior, y asociada sin remedio a ese espacio del paleolítico, que intercambia con nosotros a nivel sensible, una cierta información en el mismo contexto que el homo sapiens.

La entrada es clave, para pasar a otro estado de *cuerpo sensible*, muy distinto, donde la sensación de interior y de "pertenencia a" es plena y significativa. Siendo un espacio metafísico, se crea un viaje experiencial, "me lleva a sentarme en una pequeña piedra y entonces mirar hacia a fuera"¹¹. Ya uno ha tomado y

asimilado el espacio interior, prácticamente solo queda el mirar hacia a fuera.

La mirada guía el pensamiento, miro desde dentro- hacia afuera y veo ese paisaje montañoso yermo que una vez fue frondoso y que su valle era llenado por el mar, vi los pájaros volar, escuché sonidos de agua y verdor¹².

Me senté y al observar a través de la entrada aquellos montes, vi otro paisaje, era el mismo paisaje

¹¹ Obsérvese la segunda imagen de la Figura 01.

¹² Descripción de la artista Valerie de la Dehesa de su experiencia en la cueva neolítica de Sierra Cabrera Almería noviembre del año 2016.

que yo veía, pero en distintos tiempos, mismo espacio, avistamos con el mismo encuadre el mismo paisaje.

Al mirar el suelo, vi conchas y restos de cerámicas diminutas partidas por el tiempo, un sedimento de lo que allí hubo; como un mapa emocional del espacio. Me vinieron entonces preguntas, ¿quién fue, la¹³ que moldeó esa cerámica?, ¿quién fue, la que estuvo sentada en esa misma piedra mirando el paisaje, el mismo paisaje que yo? Distintos tiempos, mismo espacio, avistamos con el mismo encuadre el mismo paisaje.

Fue entonces, cuando caí en la cuenta de que esa conexión espacio-temporal se produjo gracias a la resintonización de mis sentidos con ese espacio¹⁴.

El espacio me dio la información necesaria para llegar a cuestionarme sobre las experiencias vividas allí, en definitiva, esos lugares que se consideran yacimientos arqueológicos, son sedimentos del pasado, lugares que fueron habitados, donde pudo haber nacimientos, alegrías, enfermedades, o muertes, en definitiva afectos, emociones de personas en definitiva ese espacio es una cartografía de los afectos también.

La visita de turistas en los campos de concentración de Alemania, esos espacios con césped verde como el de Mathausen¹⁵, se percibe el horror en el ambiente, es como si el espacio conservara los afectos que hubo en ellos. Los espacios guardan en cierta manera la información de los que habitaron allí, esa información es inmaterial, es afectiva.

La cueva del Neolítico, me llevó a ese *re-sentir* a través del espacio tiempo y así poder conectarme como cuerpo sensible con las posibles percepciones

de los que habitaron en ese espacio de manera inmaterial sensitiva.

En la Figura 04 se observa en la foto performance cómo desde el cuerpo, se generó un movimiento que luego, en la investigación posterior descubrí figuras de siluetas humanas en pinturas rupestres (Figura 03) del Neolítico tardío de otras cuevas de la zona relativamente cercana, donde hay un parecido a la silueta generada en la performance. La *Cueva de los Letreros* en la ladera de la peña de Maimón en Sierra María, que se encuentra a unos kilómetros hacia el interior de la zona de la cueva de la performance situada en Sierra Cabrera y son parte de los enclaves excavados cercanos, como la cueva de las Palomas por los arqueólogos Pedro Flores y Luis Siret que pueden pertenecer a la cultura Indalo y la cultura Argárica¹⁶ respectivamente. La idea principal consiste descubrir la similitud de la forma que se generó en la sombra proyectada por el cuerpo durante la performance en el suelo de la cueva. Era al atardecer y la luz del sol incidía sobre mi cuerpo generando sombras e invitando con el movimiento a formar sombras en las paredes erosionadas de las doradas rocas y suelo formando distintos símbolos de un mismo cuerpo. La luz dorada me guía de manera espacial por las paredes para llevarme a la silueta oscura de mi cuerpo. El cuerpo proyectado no es sino el tránsito de materia viva a la inefable y oscura inconsciencia o muerte. Se produce un tránsito o transformación a través de la luz y el espacio.

Los símbolos que se encuentran en la cueva de los Letreros parecen símbolos esquemáticos de figuras humanas y por el aspecto parecen sombras. La luz que atraviesa la oscuridad es la representación de la

¹³ Me refiero a la figura femenina en contraposición al masculino que generalmente se menciona en los textos científicos de arqueología.

¹⁴ Descripción de la artista Valerie de la Dehesa de su experiencia en la cueva neolítica de Sierra Cabrera Almería noviembre del año 2016.

¹⁵ Vemos como ejemplo la cita del actor Mario Casas al visitar Mathausen en la Vanguardia: "Mauthausen me produjo mucha angustia, quería salir de allí" (<https://www.lavanguardia.com/gente/20181026/452548830118/mario-casas-pelicula-mauthausen.html>)

¹⁶ Art and Nature in Prehistory: The collection of rocks and tracings of the MCN y CSIC Memorial Luis Siret I Congreso Mundial de Andalucía Ed. Junta de Andalucía. Sevilla

concepción a través de la mitología y las religiones. El dios sol, Osiris fecunda desde la muerte a Isis diosa de la transformación y la muerte, en su unión conciben a Horus. El Dios del sol atraviesa la oscuridad (Isis) y su unión genera la sombra que es la materialización del hijo.

La cueva, es una apertura del mundo exterior y consciente, al mundo interior de los sueños e inconsciente. En mitología se asocia a Perséfone raptada por el dios Hades de las profundidades de la tierra, cuando el suelo se abrió y fue tragada al submundo. También esta relacionado con la fruta de la granada, que es ofrecida por Hades a Perséfone, para que se quede para siempre en el submundo con él, siendo el final de la fertilidad en la tierra. Las *aperturas* son, el tránsito del mundo exterior al interior, y están directamente ligadas a la concepción de la materia, al intercambio y transformación de la luz en oscuridad y viceversa. La cueva es sin duda, un espacio místico (Lévy-Bruhl, 1938) lleno de misterio, el misterio de la creación.

Es interesante ver, después de las performances en los yacimientos, imágenes, símbolos o figuras encontradas en los restos de los yacimientos, que guardan una cierta coherencia con las performances realizadas, de ahí, que aparezca la palabra "arqueología" en la práctica performática. Al performar entramos a nivel simbólico en el imaginario del lugar o yacimiento creando narrativas parecidas a las representadas en vasijas, paredes de cuevas, o representaciones a otros niveles simbólicos.

El nacimiento de la práctica artística, Arqueología performática, se originó a raíz del encuentro de cuerpo en una cueva-yacimiento, con forma oval de huevo como un útero que gestiona la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, el útero de Gaia o la diosa Gea o la Madre Tierra.

CONCLUSIONES

El cuerpo contemporáneo y el cuerpo Neolítico, puede solaparse en el espacio tiempo invitados por el lugar o enclave arqueológico creando dinámicas de performatividad atemporales, a nivel de los sentidos o percepción. Estas prácticas performativas, encuentran en el movimiento y la acción, sin mediación de la mente controladora, una apertura a la conexión de los sentidos con el espacio. Esta conexión con el espacio arqueológico está guiada por los sentidos, regidos por la parte emocional del cuerpo y el espacio, con el cuerpo llegamos a una cartografía de los afectos.

En el ejemplo concreto de la performance realizada en la cueva del Neolítico, al entrar en el espacio cóncavo, sin prácticamente ropa, los sentidos me transportaron de manera inconsciente, a través de la piel que fue acogida por la piel dorada de la cueva, sin viento, protegida, sentí el refugio, escuché mi corazón, de manera inconsciente, se me acercó a las experiencias primevas en contacto con la piel, los olores y la acogida de la idea de la madre. El cuerpo protegido se disuelve en la oscuridad y se convierte en un mismo cuerpo. Esa es una experiencia del cuerpo con el Gran Femenino Universal o Gran Madre.

Se produce por tanto una relectura contemporánea del espacio arqueológico a través un cuerpo sensible que recoge la información, que el lugar emana, creando imaginarios paralelos de realidades invisibles.

En muchos casos son realidades del imaginario del inconsciente femenino, que participan invisibles en la historia y que existieron de manera abrumadora en las culturas del pasado y por tanto del presente.

Desde el punto de vista artístico y práctico, estas narrativas performáticas, generadas en los yacimientos arqueológicos, su vez, pueden contribuir a nivel expositivo en Museos Arqueológicos y, o en Museos de Arte Contemporáneo sumando disciplinas que se complementan; ya que dotan a las investigaciones arqueológicas de más apertura, visibilidad y creativi-

dad, aumentando así, el nivel de interés del público. A su vez las investigaciones arqueológicas, dotan de un cuerpo teórico sólido a nivel racional a las creaciones y performances artísticas ya sean expuestas en Museos Arqueológicos o de práctica artística contemporánea.

Arqueología performática también ayuda a generar nuevas lecturas en los espacios expositivos de Museos Arqueológicos, entorno al género y como se muestran al público.

Bibliografía

Baring, A. (2005). *El mito de la diosa: evolución de una imagen*. Madrid: Ediciones Siruela.

Castaneda, C. (1988). En Sl. Avantos & Hakeldama (Ed.), *El conocimiento silencioso*. Madrid: Swan.

Cottingham, J. (1978). Descartes' treatment of animals. *Philosophy*, 53. 551.

Descartes (1970). *Les méditations métaphysiques* [Presentadas por F. Khodoss]. (1979) *Meditaciones metafísicas*, Mexico: Porrúa.

Fundación Antoni Tàpies. (1997). *Lygia clark*. Barcelona: Antoni Tàpies.

Govan, M., Goto, S., Banks, W., y Blazquez

Abascal, J. (2009). En Fundación N. (Ed.), *James turrel*. Milan: Charta.

Heijne, M. (2015). En Museum Für Neue kunst, Städtische Museen Feiburg (Ed.), *Performing change*. Berlín: Sternberg Press.

Javier Abad Molina (2011). Experiencia estética y arte de participación: Juego, símbolo y celebración. Recuperado de http://www.oei.es/artistica/experiencia_estetica_artistica.pdf

Le Bretón, D. (2018). *La sociología del cuerpo* [Traducido por H. Castignani]. Madrid: Siruela, Biblioteca de Ensayo.

Le Bretón, D. (2007). *El sabor del mundo. una antropología de los sentidos* [Traducido por H. Cardoso]. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lévy-Bruhl, L. (1938). *L'expérience mystique et les symboles chez les primitifs*. París: F. Alcan.

Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Oransky, H. (Ed.) (2015). *Covered in time and history. The films of Ana Mendieta*. Berkeley: University of California Press.

Neumann, E. (2009). *La gran madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid: Trotta.

Pasqualini, D. (2019). *La grotte est un corps. artefacts, affects, etc.* Vol. 1 Collection Stéles. Paris: Editions Confluences.

Porteus J. D. (1990). *Landscapes of the mind. Worlds of sens and metaphore*, Toronto: University of Toronto Press.

Rovelli, C. (2019). *El orden del tiempo* [Traducido por F. J. Ramos de Mena]. Barcelona: Anagrama.

Schechner, R. (2013). Les "points de contact" entre antropologie et performance. En Centre Edgar Morin, Équipe de Recherche du IIAC Institut interdisciplinaire d'antropologie du contemporain CNRS/EHESS (Ed.). *Performance. le corps exposé*. París: Editions du Seuil.

Society for Cultural Anthropology (U. S.) & American, A. A. (1986). *Cultural Anthropology Journal*.

Steiner, R. (2006). *Teoría de los sentidos*. Madrid: Rudolf Steiner S.A.



Las ideas en la
cabeza: lo (in)visible
y lo (im)posible
de la *performance*
en la maternidad
contemporánea

Las ideas en la cabeza: lo (in) visible y lo (im)posible de la *performance* en la maternidad contemporánea

Sonia Tourón Estévez y M^a Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes

UNIVERSIDADE DE VIGO

69

PALABRAS CLAVE:

cuerpo; acción; maternidad; proceso; cotidiano; error; resiliencia; visibilización

RESUMEN:

La maternidad supone un hito abrumador. Si además eres artista y decides ser madre sin renunciar a tu proyecto artístico, amén de la transformación de la esfera laboral o personal, la implicación en la creación también sufre una gran metamorfosis.

Partimos del contexto vivencial propio como motivación para analizar las propuestas de creación de las mujeres que han utilizado la maternidad como argumento en sus obra enmarcadas en el arte de acción en general y la *performance* en particular. Profundizamos en cómo la decisión ser madres modifica su obra, tanto conceptualmente como en la manera de producción. Este último aspecto, de cómo la artista genera su obra, deriva desde la inacción, pasando por el acontecimiento azaroso y llegando a la creación fructífera y consciente.

Esta investigación nace de una necesidad personal de las autoras por conceptualizar todo un proceso de revuelta interior por el deseo de reanudar la investigación teórica y práctica en el ámbito artístico, como artistas, pero en un contexto vivencial nuevo que no es propicio ni igual al anterior. Nos centramos en el arte de acción pero algunos ejemplos, guiados por lo procesual o lo documental, se moverán hacia discursos transversales como la literatura, las artes plásticas o las artes escénicas.

En la nueva etapa vital de la maternidad los tiempos pasan a medirse en fragmentos y las acciones en tentativas. Son breves los intervalos en los que tu hija/o no te demanda y te da una tregua para trabajar y avanzar en ese texto, esa idea o ese nuevo proyecto que tienes en la cabeza. Cronometras los momentos antes de que tu cuerpo y mente vuelvan a los cuidados propios de la una madre mientras, sin más, te conformas con hacer anotaciones en el teléfono o fantasear con que mañana puedas proseguir con tu idea. Efímera. Lo visualizas a ratos pero la inercia de la crianza te impide materializarlos. Se te olvidan y a veces no importa. Otras veces visibilizas tus ideas a través de las acciones lúdicas de tu hija/o e incluso te apropias de sus coqueteos con el arte contemporáneo. Es lo más cerca que estarás de un circuito artístico por el momento.

Profundizando el discurso desde este contexto vital, la publicación de este artículo supone la constatación del éxito; de la llegada a un punto más o menos cercano a la meta que supone la presentación de nuestras reflexiones sobre este propio proceso.

Contextualizando en un marco más global, en la actualidad, el papel activo de la mujer en la sociedad, su inclusión en las estructuras de poder y, en definitiva, su empoderamiento real, hace que la relación con su maternidad se modifique. El tema sigue siendo en cierta medida un tabú, no conocemos las batallas que se libran en cada hogar. Pero sí podemos ver cómo han surgido multitud de voces personales que dibujan un mapa más preciso, más cercano a la realidad y a sus matices.

De hecho, dando un paso atrás, necesitamos iniciar el discurso desde la idea de que a día de hoy la maternidad es una opción y que no todas queremos aceptarla sin más. Partiendo del supuesto de las mujeres que sí han querido ser madres, en 30-40 años hemos pasado del desempeño de un rol establecido y de la dedicación exclusiva, a la crianza consciente y activa. Mujeres que no renuncian ni a su carrera profesional ni tampoco a su maternidad. Y este escenario genera discursos críticos y fructíferos para ser entendidos y desarrollados.

Dentro de este escenario diverso, aparecen muchas voces desde fuera y dentro del arte que visibilizan los contras de la maternidad, como la periodista Samanta Villar que en 2016, tras ser madre de gemelos, reconoció que ser madre suponía perder calidad de vida y que la crianza no es tan sencilla y bonita como nos habían dicho nuestras madres en particular y la sociedad en general. Esta polémica confesión supuso una llamada de atención y abrió una vía de investigación en su carrera y publicando *La carga mental femenina* (2019), en el que reincide en esa visión desidealizada de la maternidad y plantea la necesidad de diálogo entre los agentes sociales para generar conciliación y corresponsabilidad real. Más cerca del ensayo y la autobiografía, la española Nuria Labari publicó su novela *La mejor madre del mundo* (2019). En ella, Labari sentencia: "No creo que se pueda ser artista y escribir como una madre" (p.15) o "Una madre que escribe es una madre culpable" (p. 18). Estas reflexiones atestiguan que la pieza se presenta como un escenario desafiante donde la autora confronta su deseo de tener un hijo con su papel como escritora. De este lugar surgen reflexiones que ponen el foco en los claroscuros de la maternidad y su excesiva idealización que la pone al filo de poder considerarse un timo.

En el ámbito artístico, Marina Abramović, performer y referente en el arte contemporáneo, planteó en una entrevista en 2016 su visión de la relación entre el arte y la maternidad. Abramović declara a Kippenberger (2016):

Las mujeres no están tan preparadas para sacrificarse por el arte como los hombres. Las mujeres quieren tener familia e hijos y además dedicarse al arte. Pero, siento decirlo, eso no es posible. Tenemos un cuerpo y para ser artista hay que consagrarlo a ello por completo. El arte exige el sacrificio de todo, incluida la vida normal. (p. s/n)

Sería un error la reducción a binomios del tema de la relación de la maternidad con la creación, que echaría por tierra los feminismos que desde mediados del siglo pasado fueron enriqueciendo y empoderando a la mujer con discursos complejos y diversos como los de Judith Butler o Simone de Beauvoir entre otros muchas. Más allá de polarizar este tema, los discursos divergentes nos muestran la riqueza del territorio a explorar, de la diversidad de propuestas que surgen sobre una cuestión de actualidad que es estudiada cada vez con más nivel de profundización y nos dan señales de que la oportunidad del tema es manifiesta.

Como autoras, iniciamos este estudio desde el contexto vivencial propio como motivación para analizar las propuestas de creación de las mujeres que han utilizado la maternidad como argumento en sus obra enmarcadas en el arte de acción en general y la *performance* en particular. Partimos de la hipótesis de que la maternidad modifica la creación de las artistas en mayor o menor medida y de una manera propia y que supone un reto personal para lograr mantener la producción, pero que, por el camino, genera un nuevo tipo de obras donde el intento, el azar y lo aleatorio sirven como resorte para la generación de una obra más visible.

Si bien somos conscientes de que todo lo personal modela la obra, como vemos en casos muy notorios como Louise Bourgeois, en su relación con su infancia y con su padre, o el trabajo performativo de Tracey Emin, muy ligado a sus traumas. Su experiencia con el aborto la marcó de una manera muy trágica y habla de ello explícitamente en algunas de sus obras,

como en *Exorcism of the last painting I ever made* (1966). En esta *performance*, realizada en una galería en Estocolmo, Emin revive un acto creador truncado, pintando desnuda en un espacio que recuerda a un estudio. El hecho de que llevara tiempo sin pintar y que acabase de pasar por una de esas experiencias, hizo que la pieza se presente como sanadora, como una manera de enfrentarse a sus miedos y bloqueos emocionales a través de la pintura. Es ese espacio que suena en primera instancia a íntimo y casi doméstico se transfiere a un espacio expositivo y público, dejando que los fluidos y la sangre mezclen con la pintura de un modo metafórico.

Sin pretender tomar la parte por el todo y desde el respeto a cómo la creación se vincula a lo personal, profundizamos en cómo la decisión ser madres modifica su obra, tanto conceptualmente como en la manera de producción. Este último aspecto, de cómo la artista genera su obra, deriva desde la inacción, pasando por el acontecimiento azaroso y llegando a la creación fructífera y consciente.

Somos conocedoras de que en la historia del arte se ha hablado de maternidad, exposiciones como *La Grande Madre* (2015), en el contexto europeo que revisa la iconografía de la maternidad pero se podría decir que desde la perspectiva del o de la artista hijo/a; o como *New Maternalisms. Maternidades y nuevos feminismos* (2014) en el contexto latinoamericano y con un tono más directo y en primera persona, como creadoras madres, lo corroboran. También sabemos que la maternidad en el arte contemporáneo es explorada por muchas mujeres artistas a lo largo del panorama artístico internacional, con propuestas como la *Birth Collection* en Londres, que reúne una gran colección de obras relacionadas con la maternidad.

La transversalidad de nuestra búsqueda toca las propuestas más insertadas en un discurso de crítica social e incluso política, de esa "madre otra", a esa madre abstracta o la de la artista como hija pero pone el foco en la madre artista, más bien en la artista madre; en entender cómo la producción artística se



Figura 1. M^a Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes.
Correspondencias, 2019. Proyección sobre papel. 100 x 70 cm

modifica por la maternidad, aunque el tema central de su proyecto no sea específicamente ese.

Es difícil cuantificar cómo la maternidad afecta a los procesos de creación de las artistas. Esta investigación supone un recorrido por las zonas más visibles, donde ellas han dejado entrever los detalles de su universo creativo calado por el cambio de vida. No hablamos solo de actitudes, sino que la estructura cerebral de la madre se modifica (Hoekzema et al., 2017):

(...) los cambios en el volumen materia gris del embarazo predijeron medidas de apego materno posparto, lo que sugiere un proceso adaptativo que sirve a la transición a la maternidad. Otra sesión de seguimiento mostró que las reducciones de MG duraron al menos 2 años después del embarazo. Nuestros datos proporcionan la primera evidencia de que el embarazo confiere cambios duraderos en el cerebro de una mujer. (p. s/n)

De alguna manera, esta transformación tiene que afectar a otras esferas de la vida de la artista más allá de su ámbito personal, ya a nivel físico, de manejo de la información, de capacidades sociales y de estructuras de creación. Y es aquí en estos espacios más privados dónde nos interesa poner el foco. En todas las maneras posibles en las que la artista se enfrenta a su acto creador cuando ya no es ella, ni ella misma, ni ella sola.

Según analizamos la producción de las artistas seleccionadas, vemos una serie de elementos comunes que se utilizan en mayor o menor medida que se mueven entre las temáticas, las estrategias de creación y la producción artística. Así podemos destacar:

1. Lo cotidiano como elemento creativo y performativo.
2. El error y el accidente como posibilidades estéticas.
3. La imposibilidad física que genera la acción mental que genera la acción creativa. Esto es,

la inacción puede funcionar como palanca para optimizar los recursos conceptuales y físicos disponibles.

4. Los retos de la maternidad como nuevo espacio de investigación.
5. Los nuevos espacios expositivos alejados de los museos y cercanos a las redes sociales.

De este modo, haciendo un esfuerzo por separar metodologías y procesos, los ejemplos que presentamos dibujan un segmento gradual que va desde las artistas que intentan continuar con sus proyectos de forma independiente pero sin renunciar a que su nuevo espacio cotidiano y personal contagie en mayor o menor medida su obra. Hasta las artistas que trabajan de manera explícita con su relación con su maternidad.

Sin tratar el tema de manera directa pero evidenciando una modificación en su procedimiento de producción de obra, M^a Covadonga Barreiro (Ares, 1983), coautora de esta investigación, cambia su relación con la fisicidad de la pieza en *Correspondencias* (2019) (Fig. 1) acuciada por la imposibilidad de manipulación de los materiales. Lo que antes trabajaba con cajas de luz, en procesos artesanales donde situaba un foco de luz según necesitase la imagen, pasa ahora a desmaterializar la pieza. Ahora resuelve y crea la pieza en su cabeza y la materializa con una proyección sobre un papel colgado en la pared. De la imagen a la luz, de lo físico a lo imaginado nos muestra cómo su proceso creativo se torna mental.

Este acontecer vital entrópico, donde todo cambia inexorablemente: el cuerpo, la cabeza y el espacio cotidiano y social, la artista debe saber adaptarse a la nueva situación para crear algo nuevo. Y es que la nueva condición modifica el contexto. Y saber adaptarnos produce piezas tan interesantes como la de Nuria Sotelo (Ourense, 1978). Destacamos de esta bailarina y directora artística de la compañía de teatro-danza "Licenciada Sotelo" una pieza realizada en 2016 titulada *Ensaio amor*. Esta coreografía surge

en una residencia artística en Azala Espacio en Álava de dos bailarinas, una cellista y la hija de Sotelo. Sotelo (2016) dirá que:

Ensaio amor es fruto de la conciliación, la precariedad laboral y el amor. Clara, Macarena y Nuria deciden embarcarse en un proyecto escénico (...). Pero aparece Lena y cambia los cuerpos, las necesidades, las prioridades, los recursos. Cuatro mujeres (...) se hacen preguntas sobre sí mismas como mujeres. Sobre aquello que hacen con amor y por amor; cuestionándose su papel de cuidadoras, madres y amantes. (p. s/n)

El interés de esta pieza reside en la capacidad asertiva de adaptarse a las nuevas circunstancias y preparar el escenario para acoger un elemento que, aunque no estaba previsto, pasa a formar parte fundamental en el proceso de creación de la pieza. Lo cotidiano, que desde la mirada exterior es atípico, se deja ver para normalizarse, para mostrar que es un motor de cambio.

Si Sotelo pone en evidencia este proceso latente de deriva, una retrospectiva de la artista Amaya González Reyes (Sanxenxo, 1979) supone un ejemplo fresco de cómo el cambio de mirada hacia al propio acto de crear se convierte en un manifiesto, en una declaración de intenciones. En *No hay nada más importante (una gran retrospectiva y alguna otra obra inédita)* (2016) (Fig. 2) González Reyes muestra una serie de retratos rápidos que hizo mientras su hija dormía a su lado, sin apartar la vista de ella y sin mirar el papel. Si en sus *Cuadernos de viaje* (2004) ya había trabajado con lo aleatorio y las derivas mediante dibujos en movimiento; en esta ocasión retoma el recurso pero focalizando en su nueva prioridad, que detiene los procesos a base de embelesamiento. En medio de la sala, enfrentada a ese despliegue obsesivo de la nueva mirada, se amontonan trece años de trayectoria artística, todas sus obras en sus embalajes, invisibles. Está todo ahí, presente, pero al fin y al cabo ausente, nada se ve. Este montaje

atestigua que en ese momento solo hay ojos y presencia para su hija, pero todo sigue su curso.

La imposibilidad se hace estrategia y el intento sostenido es la constante de creación. La consideración del error como un estadio necesario para dar la posibilidad al descubrimiento de la autenticidad o como posibilidad creativa en sí misma. Y en ese espacio difuso, donde la acción pausada deja paso a la inacción, donde las ideas se gestan en la cabeza y ahí se quedan expuestas para tiempos futuros, podemos ver nuestro propio trabajo, que va desde la inmovilidad a la transferencia artística.

Sonia Tourón (Pontevedra, 1979), coautora de este estudio, realiza una serie de fotografías a su hijo. En ellas parte de un intento de revivir las piezas performativas realizadas antes de ser madre y traslada la mirada artística a sus acciones cotidianas. De alguna manera, desde el “no hacer” físico pero sí mental, las *performances* se van sucediendo en el momento que se nombran. Esta vez, un poco a la manera de Bruce Nauman encerrado en su estudio de Nueva York, su mirada traslada el hecho artístico a sus acciones cercanas a la experimentación. En piezas como *A la manera de mi madre a la manera de Dennis Oppenheim* (2019) los juegos de infancia del hijo bajo la observación atenta y dirigida de la madre convierten lo imposible en posible. Y sus especulaciones (invisibles) dentro del tiempo suspenso de la crianza detienen instantes visibles a través de estos fugaces registros fotográficos que la autora asocia a piezas creadas con su propio cuerpo.

En el caso de Xisela Franco (Vigo, 1978), con piezas provenientes del cine experimental, en algunas de sus obras intercala sucesos cotidianos relacionados con su maternidad. La pieza *Interior, exterior, durante* (2017) muestra una secuencia de un día completo desde diferentes ventanas. La instalación intercala estos fragmentos cotidianos con voces en *off* grabadas de su vida privada. Nos interesa que en ese ciclo de ocho horas inserta grabaciones del proceso de aprendizaje verbal de su hija. De los balbuceos a

las primeras palabras, presenta conversaciones con su hija y nos hace partícipes de su mundo a través de esas ventadas al interior. Franco (2016) dice:

Estos primeros años de bienvenida a un nuevo ser suponen un pasaje lleno de belleza y optimismo pero también de limitaciones y esfuerzo. Se trata de adentrarse en una nueva experiencia de la familia, del amor, de la libertad, en la que se establece una continua negociación, con mi compañero, con la niña, y conmigo misma. (p.59)

En piezas como *Vía Láctea* (2013), donde la maternidad es la protagonista, se muestra un plano fijo de la artista amamantando a su hija. Sobre ellas, sobre sus cuerpos, la luz descubre metraje de piezas desechadas de cine experimental, previamente modificado y pintado a mano sobre sus cuerpos. Proyectándose de manera literal y metafórica sobre su nueva condición de madre y artista.

Y de una forma explícita, dos artistas desde diferentes contextos geográficos, hablan de la maternidad. Ana Alvarez-Errecalde (Bahía Blanca, Argentina, 1973) con una actitud directa, tocando el tema de una modo más crudo y cercano a lo social. En *El nacimiento de mi hija* (2005) Álvarez-Errecalde (2013) plantea:

Con este autorretrato documental (sin photoshop ni Técnicas de Manipulación de la imagen) del instante después del parto quiere desafiar las maternidades “de película” que el cine, la publicidad y la historia del arte enseñan reforzando el estereotipo surgido de las fantasías heterosexuales masculinas que responde a la dualidad madre/puta. (p. s/n)

En él, la autora nos enfrenta al proceso natural del parto, con una sonrisa en un escenario blanco pero sin ocultar la sangre, el cordón umbilical todavía con la placenta en el interior de la artista, pero con mucho amor y sorpresa por lo nuevo que llega.



Figura 2. Amaya González Reyes. *No hay nada más importante (una gran retrospectiva y alguna otra obra inédita)*, 2016. Instalación en el EspacioMeBAS del MAS, Santander.

La serie fotográfica *Las cuatro estaciones* (*Anunciación, Sombra, Asentir y Simbiosis*), realizada en los años 2013-14, se basa en sus reflexiones hechas a partir de la experiencia de criar a sus hijos y el sobrevivir a una muerte gestacional tardía. A través de ellas narra diferentes historias que surgen de su experiencia como madre, y luego se entretajan con otros temas como la muerte, la dependencia, el consumismo, o las relaciones familiares.

Desde la importancia de ese ámbito personal como hervidero de ideas, las redes sociales se convierten en los nuevos espacios de difusión, validación y reconocimiento creador. En plataformas como Instagram, Facebook, YouTube o Vimeo, entre otras, se muestra una mixtura de vida cotidiana y vida

artística, donde se dejan entrever posibles sinergias, pequeños contagios, probables proyectos futuros o simplemente la necesidad de confluencias. Esto se pone de manifiesto en artistas como Ana Gesto (Santiago de Compostela, 1978) o Verónica Ruth Frías (Córdoba, 1978). Gesto extiende la piezas al universo familiar a través de la concepción de Instagram como un espacio personal y cotidiano. Si se visita su perfil, podemos encontrar en medio de otras imágenes con mayor o menor intención artística, caras B de sus acciones, miradas personales que vuelven a activar la obra con un pensamiento diferente y nuevo, como aquella en la que la *performance Do de peito* (2019) se modifica y aparece en escena su hija tirando de la larga tela que sale de su camisa. Pero también encontramos *performances* de lo cotidiano

nuevamente con su hija, enseñándole los entresijos de la acción. Por su parte, Frías lo entiende como en un escenario donde alimenta a su alter ego pero que también convive con su propio yo, desnudo y familiar. Sus ejemplos ponen de manifiesto el uso de los registros foto y videográficos en la esfera personal, las redes sociales como salas de exposición de lo íntimo y validación de los planteamientos creativos, de las intuiciones que se pueden convertir posteriormente en piezas de arte de acción.

Verónica Ruth Frías posee una carrera artística que nace desde la reivindicación feminista con piezas cargadas de fuerza, resiliencia e ironía. Destacamos, en el contexto de acción y maternidad que ahora nos ocupa, una serie de piezas autobiográficas creadas desde el humor para reflexionar sobre su experiencia como madre en el mundo del arte. Estas piezas son el ejemplo más evidente de cómo la artista vive su nueva vida como una nueva coyuntura para crear. Muestra sin tapujos el cansancio, el estrés, las ilusiones, las expectativas, incluso la leche que desborda de su cuerpo. En la pieza *Leche de artista* (2015) Frías se extrae leche mientras lee pequeños

escritos que los espectadores le entregan y que discurren sobre qué es el arte para ellos. Finalmente, ese alimento es guardado en pequeños botes de cristal, es repartido entre el público. Ese fluido corporal, que hace referencia de una manera muy directa a las propuestas de Piero Manzoni, que en los años 60 de siglo pasado envasaba aire de artista o sus excrementos, es tratado con el aura de la obra de arte. Esta vez la artista no pretende un intercambio económico sino que se convierte en un regalo a los presentes con el amor incondicional (a su hija y al arte) que la produce, modificando así los valores de la mercancía.

La artista analiza, desde una postura de concienciación ecológica y amor por la Tierra, su nueva corporalidad como metáfora del renacimiento en obras como *A 153 centímetros sobre la tierra* (2014). En ella, a través de una serie de fotografías y una pieza audiovisual se va desenterrando a la par que su proceso gestacional va avanzando, finalizando con su hija en brazos y despegándose, al fin, de la tierra para desaparecer de la escena. Y es esa nueva escena la que la convierte en una súper M, de Mujer y de Madre.



Figura 3. Sonia Tourón Estévez. *A la manera de mi madre a la manera de Dennis Oppenheim*, 2019. Del proyecto: "De lo (in)visible a lo (im)posible de la maternidad". Fotoperformance.

Mediante un alter ego de heroína despliega todo un proyecto muy potente donde muestra sus nuevas cualidades. En *Súper M*, nos traslada la historia de una mujer que se prepara para el nacimiento de su hija convirtiendo el acontecimiento en un umbral hacia una vida diferente llena de nuevos poderes. Frías nos presenta así diferentes vídeos donde confecciona su nuevo traje, se desviste como mujer y se enfunda su nueva vestimenta ajustada de licra, o sufre en ataque de la apatía o pasividad mientras su cría revolotea a su alrededor. Y nos demuestra como su proyecto artístico se ha amoldado a la crianza con espacios de conocimiento nuevos. En ellos trata temas como la gestación, la espera, el instinto de protección o su nueva vida caótica, siempre en clave de humor:

Entre tanto tuve que crear el personaje de Súper M para afrontar y superar el reto de la maternidad. Los que sólo hayan visto mi trabajo desde hace tres años a esta parte podrían pensar que soy una defensora a muerte de la maternidad, de la mujer... y tendrán su parte de razón, pues desde hace tres años este proceso de creación es el que me ocupa cuerpo, mente y vida y no puedo desligarlo de mi trabajo artístico. (Frías, 2014. p. s/n).

Su ejemplo, basado en la simbiosis arte-vida, es uno de los más claros de que, si bien todo cambia después de que la mujer en general y la mujer artista en particular sea madre, no quiere decir que se tenga que renunciar a la carrera profesional. Frías tiene claro que ya todo dejará de ser como antes pero que no por eso va a ser peor, simplemente será diferente. Y para ello destacamos su pieza videográfica *El Método Abramović por Verónica Ruth Frías (no funciona cuando tienes hijos)*, 2014, que se constituye como una respuesta activa y positiva a aquellas declaraciones de Abramović en torno a la maternidad. En él, la autora versiona un vídeo original que lleva por título *The Abramović Method Practiced by Lady Gaga*, realizado en 2013 donde la cantante es instruida en el Método de Abramović por la propia creadora. Es su manera de contestarle que su método no funciona en

su caso porque las circunstancias y el universo vital son diferentes y únicos.

Con todo lo expuesto, este texto supone una aproximación a todo un corpus que tiene como objetivo delimitar un pequeño mapa de las diferentes problemáticas que subyacen de las preocupaciones en torno a la creación y a la maternidad y señalar los puntos de interés para abrir nuevas vías de estudio.

Podemos concluir que si bien el tema de la maternidad es uno más dentro de todo el universo personal que se puede desarrollar en el arte, un número importante de mujeres asumen esta temática como un nuevo espacio de investigación. Y las autoras que no lo hacen de una manera directa sí modifican en mayor o menor medida la forma de trabajar adaptándose a la maternidad. Con lo cual, constatamos que los procedimientos conceptuales y físicos de producción de obra se modifican y las artistas deben adaptarse a su nueva situación desde una continua reconstrucción.

En la escala que marcamos al inicio, sí encontramos diferentes maneras de enfrentarse a la relación arte-maternidad y depende mucho de cada situación personal y la relación procedimental que establece con el hecho artístico. Lo más destacable en todos los casos es la necesidad de unir el proceso creativo al devenir cotidiano de la vida. Esto hace que las piezas sean más biográficas y pensadas desde lo cotidiano pero buscando reflexiones universales. Así, todos los ejemplos abordados confirman que esta nueva situación sirve como resorte para crear desde la fertilidad de ideas, optimizando al máximo los recursos conceptuales y físicos disponibles.

Corroboramos también que las redes sociales sirven como plataforma de visibilización de ese universo cotidiano artificeado y escenario expositivo alejado del circuito convencional pero que se propone como nuevo espacio paralelo o incluso alternativo.

El arte de acción nos regala ejemplos sustanciosos de cómo las creadoras han producido desde lo mínimo y lo cotidiano, en un ensayo equidistante entre el acierto y el error, como reflejo de la propia crianza.

Bibliografía

Franco, X. (2016). *Interior, Exterior, Durante*. Vigo, España: MARCO y Universidad de Vigo.

Frías, V. R. (2014). *Verónica Ruth Frías*. Recuperado de: <http://cargocollective.com/veronicaruthfrías>

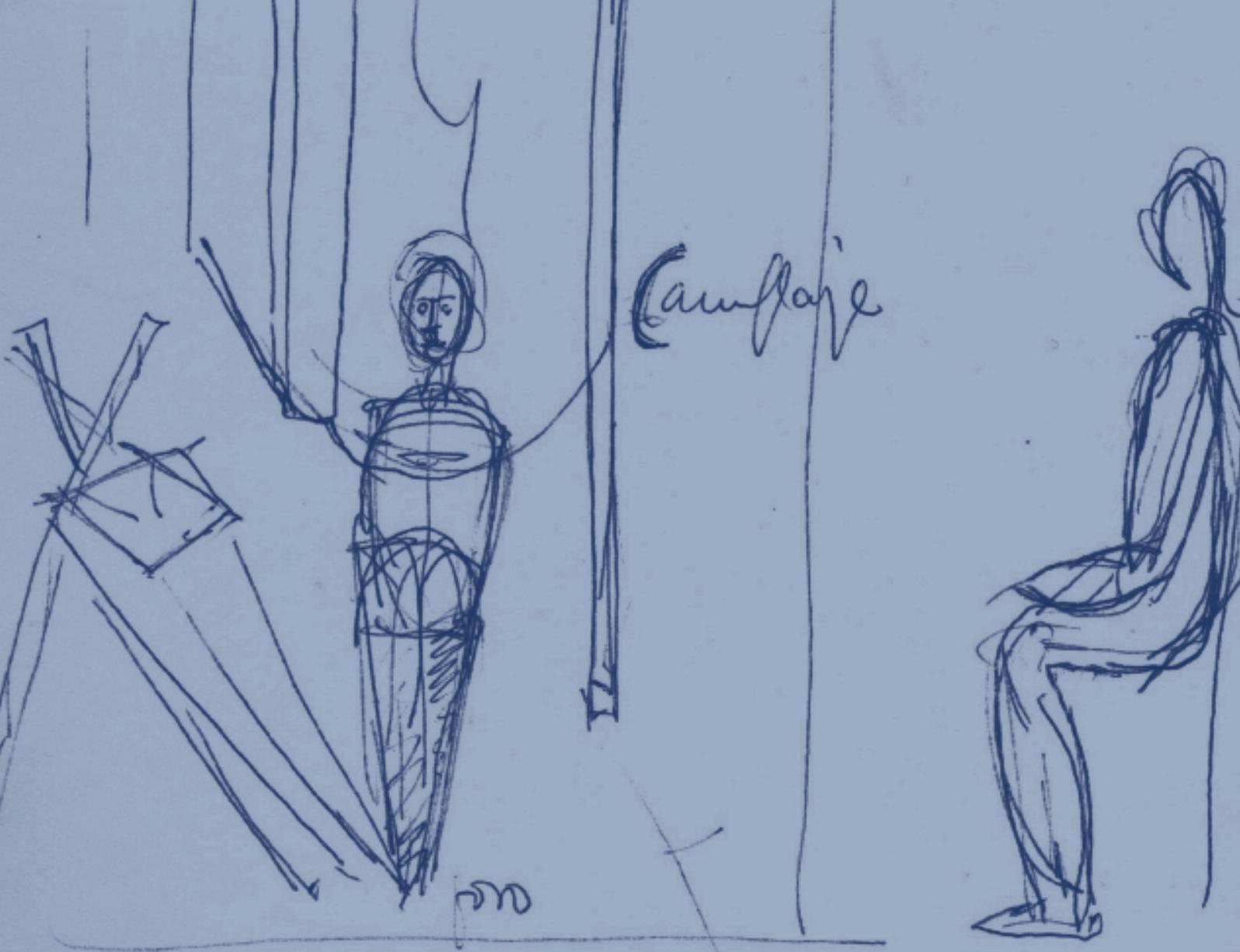
Hoekzema, E., Barba-Müller, E., Pozzobon, C., Picado, M., Lucco, F., García-García, D, (...) & Vilarroya, O. (2017). *Pregnancy involves long-lasting changes in human brain structure*. *Nature Neuroscience*, volumen (20), pp. 287–296. DOI: 10.1038/nn.4458

Kippenberger, S. (2016). *Interview mit Marina Abramovic: Mit 70 muss man den Bullshit reduzieren*. *Der Tagesspiegel*. Recuperado de: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/interview-mit-marina-abramovic-mit-70-muss-man-den-bullshit-reduzieren/13913260.html>

Labari, N. (2019). *La mejor madre del mundo*. Barcelona, España: Penguin Random House.

Sotelo, N. (2016). *Azala Espacio*. Recuperado de http://www.azala.es/es/residencias-artisticas/pagina_1/2015/11/30/ensaio-amor.html





07 proyectándose sobre mí
lo representado que

Performar el yo. La
ficción del yo en la obra
de Ángeles Marco

otra posibilidad

mono-verde

pared
↓

sentada contra
la pared sin
silla.
una capa de
lyle, a la gupsa

Performar el yo. La ficción del yo en la obra de Ángeles Marco

Johanna Caplliure

UPV (UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA)
Y UMH (UNIVERSITAT MIGUEL HERNÁNDEZ)

PALABRAS CLAVE:

Performance; autobiografía; yo; identidad; autoficción; feminismo; gender studies; historia del Arte.

RESUMEN:

La artista española Ángeles Marco firmó su producción artística como escultora. Tal vez para hacerse un hueco entre los grandes artistas de su tiempo. O, tal vez, para inscribirse en una tradición técnica en la que las mujeres artistas no habían logrado su lugar en aquellas décadas. No obstante, una de sus prácticas- como el de otras artistas experimentales a lo largo de todo el siglo XX- fue la performance. En el caso de Marco la acción performativa tuvo un componente experimental y experiencial llevando al límite, a la experiencia autobiográfica, la parte más metafísica de su obra. Así hablar de "tránsito", "salto al vacío", "suplemento", el "entre" se hace tangible cuando la artista pone su cuerpo como lugar de exploración identitaria; no solo como mujer, sino como artista.

PERFORMAR LA HISTORIA YA VIVIDA

La importancia de una revisión de las prácticas artísticas realizadas por mujeres abre nuevos paradigmas sobre una historia del arte analizada desde una perspectiva de género o hacia un cuestionamiento de la historia sesgada por el patriarcado. A partir de la búsqueda y análisis sobre las obras de artistas experimentales, en este caso Ángeles Marco, y sus prácticas identitarias (conceptualmente subversivas, eminentemente ontológicas y ensayísticamente performativas) podemos traer a la luz lecturas más determinadas sobre ciertas artistas que han quedado ensombrecidas y que en el caso de Marco se hace más evidente por su temprana muerte.

La artista española Ángeles Marco (València, 1947-2008) firmó su producción artística como escultora. Tal vez para hacerse un hueco entre los grandes artistas de su tiempo. O, tal vez, para inscribirse en una tradición técnica en la que las mujeres artistas no habían logrado su lugar en aquellas décadas. De hecho, su manera de hacer fue compartida por otras mujeres artistas de la época, como Susana Solano, Elena del Rivero o Eva Lootz, que reivindicaban – sin pancartas o un *statement* feminista– el lugar del arte para las mujeres. Si su trabajo no puede llamarse feminista en *sensu stricto*, puesto que sus premisas no se identificaron con las declaraciones o manifestaciones que en las obras de otras mujeres artistas del momento se daban, tampoco podemos decir que sus obras no posean un potencial feminista. Efectivamente, podríamos decir que los trabajos de Ángeles Marco rendirían cuenta de una historia donde las mujeres no han tenido lugar o se han hallado fuera de este espacio. Así sus trabajos se insertarían en una estrategia de empoderamiento donde la mujer comenzaría a hacerse un hueco en las Bellas Artes a pesar de sus dificultades.

De hecho, si tornamos la vista atrás, podríamos observar un fecundo número de mujeres que a lo largo de la historia han adquirido roles fuera de la norma para hacerse paso en un mundo heteropatriarcal.

Durante décadas, uno de los ejemplos más usuales que se ofrecía de mujer independiente, autónoma y profesional, era aquel que adquiría las formas tiránicas del amo o en una vertiente más *soft*, bajo la encarnación de una “masculinidad femenina”. Si bien en ciertos casos algunas mujeres tomaron las ropas y oficios de hombres, otras adquirieron una actitud masculina. Por lo tanto, no se trataba de disfrazarse, de buscar el *drag* o el travestismo para sobrevivir, sino más bien de ejercer aquella fórmula de la “masculinidad femenina” que Jack Halberstam definió en 1998. Puesto que “la masculinidad no debe y no puede ser reducida al cuerpo del hombre y a sus efectos”. Así podríamos definir la masculinidad femenina como aquella estrategia que “pondría en crisis las masculinidades heroicas que concentran todo su saber-poder en el cuerpo del hombre blanco, heterosexual, joven y de clase alta” (Caplliure, 2015, p.106). Esta noción ha ejercido un poderoso movimiento de cuestionamiento, así como nuevos planteamientos en el seno de los estudios feministas, de género o *queer*, “puesto que mediante esta concepción se afirma una identidad construida no en base a la imitación (tendencia de las *drag queens*), sino como forma de conocimiento sobre la configuración de la masculinidad como tal” (Caplliure, 2015, p. 106). Pero, también, sobre otras formas identitarias no exclusivamente binarias.

En el caso de Ángeles Marco podía reconocérsela por su cabello corto, vestida con pantalones o con su mono de trabajo. Su carácter serio, fuerte, en ocasiones demasiado alejado del jolgorio y banalidad que baña la escena artística de todas las épocas, la hizo ganarse el título poco acertado de “antipática”. Como otras mujeres que trabajaron para romper con el techo de cristal, tildarlas de “bordes”, “marimachos”, “rudas” o “chicotes” parecía la norma establecida para definir a estas mujeres. Con todo ello, no estoy señalando que Ángeles Marco performara una *masculinidad femenina* – tal y como Judith/Jack Halberstam mantiene en su ensayo–, pero sí una serie de actitudes comunes con esta antigua forma de empoderamiento de las mujeres al dislocar el binomio



Presente-Instante n°3, Ángeles Marco, 1991-92, performance. Cortesía de la familia de la artista y de la galería 1 Mira Madrid.

femenino-masculino en pro de un estatus social, económico o simplemente un espacio de realización que nunca ha parecido propio. Por otro lado, en el caso de nuestra artista, los materiales empleados en su obra: metal, caucho o alquitrán entre otros; su magnitud en el tamaño de estructuras instalativas, piezas, esculturas públicas; y los temas recurrentes a lo largo de su trayectoria (metafísicos, existenciales, solipsistas y herméticos) parecían identificarla en cierto grado con un eterno masculino donde la mujer no podía penetrar. Los lenguajes utilizados, así como su interés por el minimalismo y el arte conceptual, construyen un firme imaginario que tampoco ayudó a que su arte se extendiera ni en el lugar de “el artista”, ni en la lucha de las mujeres artistas. No obstante, todas estas formas se conformaron como acicate para definir un mundo propio que extrapoló a sus piezas. Un universo ambivalente y en constante movimiento, como veremos más adelante hablando de su obra, que serviría como seno acunando nuevas generaciones de artistas que hoy día entre lo blando, lo frío, la repetición y el intersticio se plantean su lugar como mujeres artistas en la época de los nuevos materialismos e identidades híbridas o “trans”.

Estas ideas no son vagas o producto de un desafío feminista actual de re-traducción de la obra de Ángeles Marco. De manera cuidadosa he planteado

las circunstancias de mi investigación sobre la obra de Marco. Con respeto, y delicadeza, pero con el afán de hallar un linaje que pareció interrumpido con la desaparición de la artista y el olvido de su obra durante estas dos últimas décadas. No pretendo ficcionalizar sobre su obra, ni fantasear sobre como podría leérsela hoy día, relacionándose con las nuevas generaciones de artistas mujeres. La intencionalidad de este estudio es significar su trabajo en el presente. Como investigadora, curadora, crítico y docente, el rigor es imprescindible, pero también el conjurar una serie de hipótesis cuya resolución vendrá en la escritura de estas páginas. Por supuesto, bajo ninguna circunstancia, este acercamiento a un análisis performativo de la identidad en la obra de Ángeles Marco pretende dictaminar quién fue, pero sí las fuertes implicaciones silenciadas durante décadas que su obra podría albergar en los estudios de género y la nueva producción en la performance de estos últimos veinte años.

Por lo tanto, en este primer momento debemos explica el lugar de partida de este estudio que se hallaría en ese posicionamiento arqueológico del análisis de la performance identitaria en España. La genealogía marcada procede de los propios estudios de género, pero también de la crítica en los estudios visuales donde los lenguajes performativos han ido



Presente instante nº1, Ángeles Marco, 1991, 15 fotografías en blanco y negro, gelatina de plata / 73 x 56 x 5 cm. Cortesía de la familia de la artista y de la galería 1 Mira Madrid.

adquiriendo un mayor peso. Así podemos observar como en el proceso de desentierre, de restauración de las prácticas silenciadas u ocultadas se abre un nuevo capítulo para la historia del arte. No el arte hecho por mujeres, como todavía es confundido. Sino el arte realizado por artistas con potencial experimental, cuyas prácticas marginales, no clasificables, presuntamente no “adecuadas” para las mujeres rompieron moldes. Un arte que confiere nuevas formas de entender el mundo desde una perspectiva marcadamente anti-normativa y anti-patriarcal. En estas manifestaciones artísticas, en las prácticas o en las maneras de las mujeres de otros tiempos encontramos gestos, formas, dejes, coreografías de empoderamiento que nos sirven como una genealogía a la que aferrarnos.

En ciertos textos, ensayos, en “reenactments” de performance de otras artistas se continúan los trabajos para ese reajuste genealógico o, en términos de Elisabeth Freeman, cronopolítico¹. Aquí pretendemos hacer uso de una cronopolítica a través de la cual somos capaces de construir una comunidad más allá de las épocas y los tiempos. Así ejerciendo una hermandad de mujeres de otros mundos, de otros lugares y siglos que son capaces de volver a la luz de nuestros días para construir una historia y un futuro venideros. Y para ello debemos cruzar textos, prácticas, hechos y tiempos para producir y escribir una nueva historia de las artes emparentadas con la vida. Porque así siempre fue el lugar de la performance.

En este sentido, asistimos a la obra de Ángeles Marco no solamente mediante los textos y obras, sino a partir de algunos de sus bocetos, de sus borradores para textos y alguna nota biográfica que revivifica las obras y los sentidos de estas. Me gustaría comenzar justo con una nota biográfica conmovedora que no solo nos emocionó, sino que nos

movió a lo largo de nuestra investigación a la hora de afirmarnos en nuestros supuestos. Me refiero a una carta muy especial procedente de una de sus amigas, la también artista Elena de Rivero, y que, como reitero, nos alumbró sobre la forma que debía tener nuestro estudio. Así, las declaraciones de Elena del Rivero fueron esencial a la hora de plantearnos un primer ejercicio de interpretación de la obra de Ángeles Marco desde una perspectiva feminista/ *queer*/transfeminista.

Del Rivero decía así en un email dirigido a María Silvestre, hija de la artista y a Mira Bernabeu y Miriam Lozano (directores de la galería Espai Visor en Valencia donde se iba a presentar después de décadas una exposición individual del trabajo de la artista):

Ángeles era difícil de vender, su trabajo no era domesticable, querían piezas pequeñas y así se lo pedían y ella no sabía nadar en estas aguas turbulentas con la ambición intelectual que tenía. Su sufrimiento, *in crescendo*, solo lo aireaba en privado; como lo difícil que era ser escuchada como mujer artista: esto es muy importante. Sí había una preocupación terrible por los materiales -y yo aprendí mucho de ella, y sí fue ella, quizás, también de las primeras en utilizar el caucho y las formas blandas, las lonas en la escultura en España. Pero cuando ella dice “Yo soy -yo soy” hay, evidentemente, algo más que mero lenguaje.

No sin razón alguien a quien indagué en la presentación de *My friends and other animals* sobre qué había hecho Valencia por ella, me contestó: “¡Uy, Elena! ¡Pero era tan difícil y antipática!”. Porque lo que se esperaba de una mujer artista, entonces, además de buena obra era ser “nice”.²

¹ Este concepto fue trabajo por la autora en su ensayo *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Stories*.

² Carta escrita por Elena del Rivero, fechada el 6 de junio de 2017 en Nueva York.



Las palabras de Elena del Rivero se convirtieron en el impulso necesario para pensar en Marco de otra manera. De hecho, la mayor parte de los textos escritos sobre ella fueron realizados por pensadores (Román de la Calle, Kevin Power, Fernando Castro Flórez o Víctor del Río). Todos ellos admirados por Marco y que ofrecieron una visión muy concreta de su trabajo. No obstante, y como se apunta en otro de los comentarios del email de Del Rivero, existían otras formas de acercarse a la obra de Marco más allá de sus relaciones conceptualmente filosóficas o formales. A saber, desde la propia experiencia vivencial. Y, por tanto, aquí ese “Yo soy-yo soy”, al que hace referencia la artista afincada en Nueva York más de tres décadas, va más allá de un trabajo de experimentación en la obra de Marco. Es decir, hacia una transposición de la acción por la vida.

No es casual que Del Rivero se haga eco de uno de los trabajos de performance de Ángeles Marco para explicar esa confrontación al *status quo* que la obra de esta artista planteó. De hecho, una de sus prácticas -como el de otras artistas experimentales a lo largo de todo el siglo XX- fue la *performance*. Debemos recordar que hay una herencia feminista en el uso de otros lenguajes experimentales como son la instalación, la performance o el vídeo frente a otros más tradicionales como la pintura o la escultura. Aquí hallaríamos otra de las aparentes contradicciones de Ángeles Marco: denominarse escultora cuando en su práctica artística la relación de los materiales con el espacio, el tiempo y el cuerpo eran imperantemente complejos e imprescindibles. Y por consecuente un derivado de las experiencias performativas o instalativas. De esta manera, podemos afirmar que en el caso de Marco la acción performativa tuvo un componente experimental y experiencial llevando al límite, a la experiencia autobiográfica, la parte más metafísica de su obra. Así hablar de “tránsito”, “salto al vacío”, “suplemento”, el “entre” se hace tangible cuando la artista pone su cuerpo como lugar de exploración identitaria; no solo como mujer, sino como artista. Pero también, y aquí introduciremos otra de las novedades de nuestra investigación sobre

Entre en la duda, Ángeles Marco, 1993, 7 fotografías, instalación sonora, maletín y puntales de hierro. Cortesía de la familia de la artista y de la galería 1 Mira Madrid.

la obra de esta artista, el uso del cuerpo de la artista se traslada a su relación con el espacio escultórico e instalativo. Y, además, en consecuente dependencia con el uso de sus obras (esculturas, instalaciones, herramientas y ropa de taller) como parte de la performance. Así declararíamos que en el interior de este estudio sobre la obra de Ángeles Marco existe una necesidad de volver a la vida una de las carreras más apasionantes de una de las artistas españolas más valiosas para nuestro tiempo.

LA FICCIÓN VIVA

"[D]ans ce texte, je, c'est encore moi".
Serge Doubrovsky

La aproximación a Ángeles Marco desde la performance nos lleva directamente al significado del "yo". Un yo performativo, "disfrazado" -en ocasiones- y encarnado por la propia artista gracias al que se abre una serie de nuevos estudios sobre la obra de Marco. Como argüí en el ensayo *Mise en abyme del yo. Palabra y performance en Ángeles Marco*³ para el catálogo de la exposición individual de la artista en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (2018), las relaciones entre performance, lenguaje, performatividad e identidad son muy estrechas en el trabajo de la artista valenciana. De hecho, en esa puesta del yo en el abismo, es decir, narrado dentro de la misma narración, provoca una cesura entre la realidad y la ficción. Puesto que se evidencia un trabajo de ficción constante que permea en cada poro de la realidad construyendo lo real⁴. Así la ficción queda inscrita en la puesta del "yo". Pero también, a través de este acercamiento, se introduciría otra línea de investigación, tomando como base un cuestionamiento sólido en el seno de los estudios

de género, donde la artista se pregunta sobre la ficcionalización de su identidad en el acto performativo de decirse a sí misma. Dicho esto, analicemos estas ideas de manera conspicua.

La ficción que han apuntado críticos y pensadores sobre la identidad desde postulados feministas y *queer* se dirige hacia la pregunta sobre qué es natural, artificial o cultural en nuestros cuerpos. Tal cuestión se imbrica en la investigación atendiendo a circunstancias y diferencias físicas, sociales, comportamentales, sexuales, desiderativas y, por supuesto, aquellas propias del reconocimiento de uno mismo y, por tanto, de la autorepresentación – sin desatender sus relaciones en torno a la clase, la raza y las cuestiones religiosas. Cuando Judith Butler⁵ introduce ciertos aspectos de la performatividad del lenguaje en cuanto a la identificación de un cuerpo y consecuentemente de un sujeto, debemos habérnoslas con la construcción del lenguaje como un imperativo entre el decir y el ser, entre el decir y el hacer. Si seguimos estas ideas, existiría un efecto directo entre la palabra y la acción. Entre el decir y el hacer. Conferimos a la palabra el constructo de realidad necesario y suficiente para hacer nuestro mundo, así como nuestro yo. Pero en este caso la palabra ni designaría ni describiría, ella sería actuante. Con el uso performativo, siguiendo al filósofo del lenguaje John Langshaw Austin (1990), estaríamos haciendo cosas con palabras o como explicaría el propio autor: "el acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería normalmente descrita como consistente en decir algo" (p.45-46). El clásico ejemplo vendría de la mano del acto de tomar matrimonio en el que proferiendo un "Sí, quiero" la pareja quedaría unida. O en los juramentos. Estos tampoco son informativos,

³ Caplliure, J. "Mise en abyme del yo. Palabra y performance en Ángeles Marco". En VVAA (2018) *Vértigo. Ángeles Marco*. València: IVAM.

⁴ Una de las tempranas series escultóricas de Marco, *Entre lo real y lo ilusorio* (1986-1987), induce a pensar en la construcción de un mundo donde la perspectiva genera una apariencia sobre lo real que rompe el concepto de realidad como conocíamos. La representación de su estudio, el "Homenaje a la tesis" (boceto), las "Cajas" en esta serie nos conduce a una hipostisización de lo ilusorio y, por qué no, una ficcionalización real de su día a día.

⁵ El célebre texto de la estadounidense, *Cuerpos que importan*, nos daría las claves respecto a estas cuestiones.



sino realizativos o performativos: en el decir “lo juro” ya se prestaría juramento sobre una determinada situación.

De esta manera, cuando apuntamos estas ideas sobre la obra de Marco, estamos afirmando que la artista está siendo, “es”, cuando se dice así misma. Cuando profiere “Yo soy” está siendo en ese preciso instante, en presente. Veamos un ejemplo. Para la exposición de 1991 bajo el título *Presente* en la galería El diente del tiempo de Valencia la artista produjo una serie de estampas de gran tamaño. En ellas su rostro cobraba protagonismo. Ocho imágenes en las que la faz de Ángeles Marco se exponía junto a un texto grabado sobre ella que decía: “YO SOY. PRESENTE. PRESENTE INDICATIVO DEL VERBO SER”. En las estampas se presenta a Marco desde diferentes puntos de vista: de cara, de perfil o de espaldas. Cuando vemos su rostro observamos que su boca ha quedado entreabierta, como si sus palabras hubiesen sido detenidas, congeladas en el momento que profería: “yo soy”. Aquí Marco se dice en presente durante ese mismo instante donde es captada por la cámara. Instante “ahora”, instante inmortalizado, instante “eterno”. Y, sin embargo, como en la proferencia de una lectura o poema fonéticos el texto queda en una suerte de escansión⁶. Aún así, lo dicho no queda suspendido de su significado. Sino que aumenta su extrañeza. Un yo laxo, amplio, que en el titubeo de la escansión alarga su “ser”, como si de un mantra se tratara. Uno que dijera así: “yo soy cuando me digo yo soy. En este presente, soy. En el indicativo del verbo ser, yo soy. Soy siendo, soy diciendo que yo soy”. A saber: “la ficcionalización de la experiencia vivida”⁷.

No obstante, existe otro punto fundamental para comprender el trabajo performativo del yo en Ángeles Marco. Me refiero a la ficción de su “yo” o autoficción.

En el caso de la artista no inventaría su vida o la experiencia vivida, sino que pondría a jugar escenas o acciones ficticias con el fin de cuestionar ciertas claves del lenguaje, del gesto, del cuerpo y de su significado. Así como del propio espacio en el que se construye a partir de estos atributos: lugares intersticiales, frágiles por su imposibilidad, enigmáticos por sus formas laberínticas, vertiginosos u oscuros por su inexplicable tenuidad. No obstante, ahondemos en esa idea del yo ficticio o de la autoficción. Puesto que “*le moi des l’origine serait pris dans une ligne de fiction*” (Jacques Lacan en Grell, 2014, p. 10)⁸. Es decir, sobre esta línea de ficción que es la vida y el arte, nuestra artista desplegó un valiente legado representativo de los discursos de identidad y materia en el s. XXI. Una línea que evidencia la fricción. Pero analicemos esta frase en la que el “yo” es apresado desde el origen en la ficción representacional. La sentencia lacaniana parece abrir un espacio de producción del yo en el seno de la ficción. Allí el origen del yo se declararía lábil, proactivo, imaginativo, o quizá fantástico, y, quizá también, fantasmal. El psicoanálisis ha incurrido de manera habitual, convirtiéndose prácticamente en parte de su construcción, en el uso de la interpretación de la realidad, del análisis de la fantasía, de la encarnación en la ficción o en su dramatización. Como apunta Isabelle Grell, el psicoanálisis habría empleado la ficción de la representación de uno mismo, auto-imagen, como modo de arribar a entender al yo. No obstante, esta aplicación, como también nos advierte la autora, puede conllevar una fantasmagoría del propio sujeto entre ensoñaciones, aspectado oníricamente y cubierto de una sobreinterpretación que se escapa de la verdadera misión de la autoficción.

Por otro lado, y dejando de lado la hermenéutica psicoanalítica, la autoficción conlleva una serie de rasgos propios de la transfiguración. Es decir, nos

⁶ La escansión tiene dos acepciones principales. Una, de uso médico, que la define como un trastorno neurológico consistente en hablar descomponiendo las palabras en sílabas pronunciadas separadamente. Y otra, de tipo métrico o lírico en el sentido de medida de los versos.

⁷ Así lo denominaría el crítico de la autoficción Vincent Colonna en su ensayo (y anteriormente tesis: *L’autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Paris: ¿?

⁸ Jacques Lacan en Grell, I.(2014). *L’autofiction*, Paris: Colin, p.10.

enfrentaríamos a que la ficción de la representación de uno mismo o ficcionalización del yo llama al engaño a través del disfraz. Este nos aparecería como máxima para ficcionalizar el yo. Una de las formas primera, aunque generó ciertos problemas epistemológicos y ontológicos se halló en “hacerse pasar por otro” para ser otro. La divisa rimbaudiana “*Je est un autre*” atraería este convencimiento: convirtiéndonos en otro reconoceríamos nuestro propio yo. Puesto que la identidad del sujeto se abre a un sinfín de posibilidades.

En la inversión de la sentencia de Rimbaud, encontramos otras connotaciones. Veámoslo. “*Autre est moi même*”. Esta idea estaría más cercana a las argumentaciones del pensador francés Emmanuel Lévinas y llamarían nuestro interés para avanzar en este sentido. En su misión por comprender al otro, Lévinas muestra un ensimismamiento por el rostro de la otredad. La rostroidad, o la idea de hacer un rostro humano del otro que siendo diferente a nosotros es un igual, mereció un papel importante en su proyecto filosófico. Bajo esta noción comprendía como el discurso del otro se veía en el rostro de este mismo y por ello debíamos acceder primero a este: “*Visage et discours sont liés. Le visage parle. Il parle, en ceci que c’est lui qui rend possible et commence tout discours. J’ai refusé tout à l’heure la notion de vision pour décrire la relation authentique avec autrui; c’est le discours, et, plus exactement, la réponse ou la responsabilité, qui est cette relation authentique*” (Lévinas, 1982, pp. 92-93). La cuestión que pondría en movimiento ese “otro” como un yo vendría de la mano de la autoficción. Cuando hacemos del otro parte de nosotros a través del “disfraz” desvelando una parte de nuestro verdadero yo.

Aquí entraría en juego el fraude o la extrañeza que apuntábamos antes en cuanto a la escansión del “yoooo, ... soo ... ooyy”. La dificultad de leer el texto, como ya sucediera con la superposición en la serie Suplemento- basada en el texto de Jacques Derrida *De la grammatologie* -, solo induce a pensar en la dificultad o lo deficitario que es revelarse

como “yo”. Por eso, la ficción en la construcción de un “yo” en constante cambio se hace imperativa. Y la noción de una ficción viva del yo o una autoficción cobra un sentido grave ante esta cuestión más allá de disfrazarse de otro o de emplear el rostro del otro para acceder a uno mismo. Sin embargo, debemos procurar poner atención en el deslizamiento que pone el “hacerse pasar por” o “disfrazarse de alguien” para ser otro que finalmente soy yo.

Marie Darrieussecq, escritora y teórica de la autoficción, apela a una ficción que lleva al fraude, es decir, a un cierto engaño. “Pero la autoficción no es un monstruo que intenta disfrazarse para colarse a escondidas en un territorio prohibido. Tiene también una función propia en ese territorio. Aunque solo sea el de poner bajo sospecha muchas prácticas literarias” (Darrieussecq, 1996) y, añadiríamos, artísticas. Si bien otros críticos de la autoficción como Käte Hamburger, siguiendo la lectura del texto de Darrieussecq, consideran que la autoficción es “un enunciado de realidad fingido”. Y fingir un acto de habla es imposible. Esto supondría una contradicción. Puesto que su enunciado no tendría valor real. Y, sin embargo, la pregunta que nos compele llega pronto: ¿cuántos enunciados no reales inundan nuestros imaginarios haciendo posible otra realidad? Porque los actos de ficción no son solo ficción, sino otro tipo de realidad. “[U]n enunciado de ficción es un acto de lenguaje en tanto que aserción fingida, pero también en tanto que declara su carácter ficticio” (Darrieussecq, 1996). Por lo tanto, ese “carácter ficticio” pronunciaría la imbricación del enunciado ficcional en el plano de lo real mezclándose con otros enunciados de “carácter realista” o de “carácter fáctico”.

Mutatis mutandis, podríamos entender todo esto en la obra de Ángeles Marco como una ficción que encarna una ficción muy verdadera. Veamos otro de sus trabajos para poder entender estas últimas ideas. “*Entre en la duda* (serie Suplemento “Entre”), (1993) es una instalación engendrada en el mismo origen que el trabajo performativo que desarrolló en *Presente*. Es decir, por un lado, la artista parte de su trabajo

con el cuerpo, concretamente del rostro y, por otro, con la palabra, exactamente con la voz. Pero, además, esta palabra parece continuar con ese motivo de la escansión o cierto problema del habla. “Entre” en la *duda* se mostró por primera vez junto a piezas de las series Suplemento y Presente-Instante en la galería Carles Taché de Barcelona en 1993. La instalación presenta dos puntales de hierro que atraviesan toda la estancia donde estaba expuesta. Encima de ellos una maleta en blanco reflectante alberga un dispositivo sonoro del que brota la voz de la artista grabada. Pareciera una lectura performativa- fonética o una escansión de *viva voce* en la que el discurso queda deformado quedando prácticamente incomprensible. Casi arruinado por completo. Puesto que algo extraño se adhiere a este ejercicio transfigurante. Risas, gemidos, podrían ser llantos. Una sensación incómoda se cierne sobre quien allí escucha. A la voz se suman una serie de imágenes donde el rostro de la artista es el protagonista. Siete fotografías donde Marco aparece maquillada con las cejas dibujadas como las de un clown. Cuando la artista presentó la pieza en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (*Desequilibrios*, 1999), el maletín fue colocado sobre un balancín que acentuaba el gesto en desequilibrio de la actuación circense. El rostro del clown permite a Marco pasar por todos los estados anímicos de manera vertiginosa. Como la voz que salpica la sala o el balancín que nos induce al aturdimiento de una identidad que se columpia en la duda.

LA PERFORMANCE, EL ATUENDO, EL OBJETO, EL YO Y EL SER.

“Quiero existir COMO YO”.

Marie Darrieussecq

Anteriormente exponíamos que el trabajo de Ángeles Marco se vuelca hacia un uso de la ficción proactivo que desvela diferentes formas de ser y hacer. Los modos en los que la ficción pone al “yo” sobre el abismo son diferentes. En el caso de Marco una serie de constantes aparecen en sus trabajos performativos como son el cuerpo, la voz, el rostro de la artista, la palabra, pero también los objetos. Se aprecia de manera diáfana cómo los objetos escultóricos, a parte de ser los protagonistas de sus instalaciones, se convierten en acicates de la transformación espacial y del cuerpo de la artista. De hecho, si ojeamos en los bocetos dibujados en papel sobre las performances que realizó, así como de otras inéditas, podemos comprobar cómo estos objetos instalativos participan activamente en la acción.

En un bosquejo que presenta con el título *Péndulo del mundo* observamos cómo la artista se dibuja a sí misma a una altura de un metro por encima del suelo, colgándose del techo con un cable de acero pendido a cuatro metros de distancia de este, permaneciendo hierática, como una cariátide en un templo griego. Cuando seguimos las notas en este esquema vemos que su cuerpo debe ser sustituido por una gran escultura en forma de plomada. El peso del cuerpo de la artista queda reemplazado por el péndulo. *Péndulo del mundo* registra el interior y el exterior de las fuerzas del mundo. La punzante representación del cuerpo de la artista -esta debía poseer el mismo peso, así como de la propia plomada en descenso, solo nos recuerda ese movimiento basculante de un cuerpo que está abocado a rendirse a la caída. Pero que, sin embargo, resiste en su movimiento gravitatorio quedando en él un poso de quietud en el horizonte. Puesto que el péndulo señala las oscilaciones del mundo, así como la serenidad de un instante en el tiempo y en el espacio. Como el famoso péndulo de Foucault



Boceto performance *Pozo cuadrangular* y *Camuflaje*, Ángeles Marco, Lápiz y tinta sobre papel, 30 x 21 cm. Cortesía de la familia de la artista y de la galería 1 Mira Madrid.



Camuflaje, Ángeles Marcos, 1989, estructura de hierro y tela de algodón 244 x 162 x 10 cm. Cortesía de la familia de la artista y de la galería 1 Mira Madrid.



Pozo cuadrangular, Ángeles Marcos, 1989, estructura de hierro y caucho, 200 x 38 x 49 cm. Cortesía de la familia de la artista y de la galería 1 Mira Madrid.

representa ese movimiento cambiante que mostraría la rotación de la tierra. Así, *Péndulo de oro* (2006), última obra de la artista antes de su fallecimiento, se presentó en el Castillo de Santa Bárbara de Alicante. Joan Ramon Escrivà, comisario de la muestra de 2018 en el IVAM, escribía en el catálogo: “Como los zahoríes, andaba ella intentando registrar, a través del bamboleo áurico de aquel místico artilugio, la extraña vibración de las entrañas de la tierra”⁹. En una habitación pintada completamente de negro y solo iluminada mediante un foco con luz cenital, una plomada dorada cae del techo. Esta pende mediante un cable de acero con pátina del color del oro. Aquí encontramos el objeto que barruntó en sus papeles para accionar la pieza. Un péndulo que representa el mundo después de ella.

En otro de los bocetos, una posible performance que recibiría como nombre *Camuflaje*, atisbamos una concepción paradójica en Marco. La disyuntiva realidad o copia, calco o auténtico, repetición o diferencia que había trabajado duramente en su magnificante, aunque incomprendida, instalación *Suplemento* (1990-1992)¹⁰ expuesta en la galería Soledad Lorenzo de Madrid en 1990. Como explicamos en su día, “en *Suplemento* la cadena de suplementos es la sucesión de escritos, documentos e imágenes que se pierden en la seriación. Aquí la cita del *supplément* de Derrida afrontaría el argumento de autoridad que se quiebra como repetición. La suma de citas que se inauguró como nueva metodología discursiva a través de los pasajes de Walter Benjamin se ha transformado en la aterradora pérdida del significado a causa de la borradura. La cita que se sobre-expone encima de otra es la tachadura (*sous rature*) que hace del texto un borrado actual. Así el encadenamiento de citas benjaminiano habría quedado clausurado por el tachado del suplemento, incentivando aquello que Maurice Blanchot se aventuró a llamar la escritura en

grado cero” (Caplliure, 2018, p. 147). Es decir, una nueva resolución para hacer mundo a través de la palabra donde la deconstrucción, suplementación o borrado de lo acontecido a través de ella es presumiblemente otra verdad.

En este sentido argüiríamos que uno de los objetivos de la obra de Marco formaría parte de una tentativa de hipóstasis de la ficcionalización del yo y con ello del mundo como consecuencia directa. La hipostasización de la ficción conlleva hacer de la ficción un real absoluto. Lo que genera un agujero en el significado de la realidad a través de “actos ficticios”. Estos son la clave de sus performances donde, aparentemente redundante, lo real es permeado y atravesado por la ficción de la acción vivida. Esta forma radical con la que vislumbramos la obra de Marco vendría argumentada de la necesaria superposición de los planos realidad/ilusión, construcción/ficción, yo/mundo, vacío/tránsito, vértigo/nada. En el bosquejo de *Camuflaje* la artista se presenta apoyada en la pared, como si estuviera sentada, pero sin ningún asiento. Su cuerpo tomaría la forma de una silla. Junto a ella dos de los vectores más representativos de su trabajo: las esculturas *Camuflaje* (1989) y *Pozo cuadrangular* (1989). Y escrito a mano: “proyectándose sobre mí una diapo de lo representado que sule a la propia imagen objetual”. El objeto y la imagen del objeto, el original y su representación en el mismo juego de “hacerse pasar por” para “ser”.

Por último, querríamos atender a uno de los aspectos ya mencionados más arriba: la ficción a través del atuendo. Para ello revisitaremos la performance *Presente-Instante* (1991) también producida como una instalación. Ocho idénticas planchas de hierro con diferentes textos en negativo basados en las palabras que Marco escribió para

⁹ Escrivà, J.R. “Génesis”. En VVAA (2018) *Vértigo. Ángeles Marco*. València: IVAM, p.143.

¹⁰ *Suplemento* (1990-1992) es un bosquejo sobre cómo el lenguaje es atravesado por el propio uso de este. Una perversión de sus formas que evidencian cómo unas figuras son suplidas o suplementadas por otras. O en sus propias palabras trataría la “pérdida de identidad del ser humano dentro de un encadenamiento infinito formado a través de los tiempos por todas las generaciones que suplen y son suplidas por otras”. Caplliure, J. “Mise en abyme del yo. Palabra y performance en Ángeles Marco”. En *Vértigo. Ángeles Marco* (2018). València: IVAM, p.146.

Suplemento, dos focos y un monitor de televisión donde la artista se enfrenta a la cámara diciendo: "presente" cierra el escenario para la performance. La artista toma la escena tirando de una vitrina con ruedas quedando iluminada por el par de focos. Vestida con su habitual mono de trabajo y unas botas, procede a abrir la vitrina que se convertirá en urna o relicario. Se descalza y deposita las botas en su interior. Se desabrocha el mono y lo coloca junto a las botas. Bajo el mono, otro mono idéntico aparece como una segunda piel de la artista. Cierra la vitrina y apaga las luces. La performance finaliza. Este atuendo la acompañó no solo en el estudio, o durante las clases en la Universitat Politècnica de València, sino también en sus performances e instalaciones. Aquí podríamos hallar en su obra el yo ficticio. El yo vestido, el yo artista, el yo "mono de trabajo". Pero que finalmente y como rezaba la carta de Elena del Rivero, haciéndose eco del trabajo performativo de Marco, "yo soy- yo soy". Bajo el mono, se encuentra de nuevo a Ángeles Marco, en presente. Yo soy presente indicativo del verbo ser. "Yo. Yo soy. Yo soy presente. Yo soy, presente indicativo del verbo ser. Yo soy, ser. Ser". Ángeles Marco produjo trabajos donde la performance activó posibilidades de ser, ser ella, ser de ficción, ser artista.

Bibliografía:

Austin, J.L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós.

Calle, R. De la, (1998). *El taller de la memoria*. Valencia: IVAM. Centre del Carme. Generalitat Valenciana. Conselleria de cultura, educació i ciencia.

Caplliure, J. (2015). "De polizones, marineros sin capitán y extranjeros nómadas. la autobiografía como travestismo en Isabelle Eberhardt". En Documentos para la resistencia. Pedagogías postfeministas para la igualdad. València: UV.

Casas, A. (ed) (2012). *La autoficción*. Reflexiones teóricas. Madrid: ARCO/LIBROS.

Darrieussecq, M. (1996). *L'Autofiction: un genre pas sérieux*. Poétique (107). 369-380.

Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*, Paris, Le éditions de Minuit.

Freeman, E. (2012). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Stories*. Durham y Londres: Duke University Press.

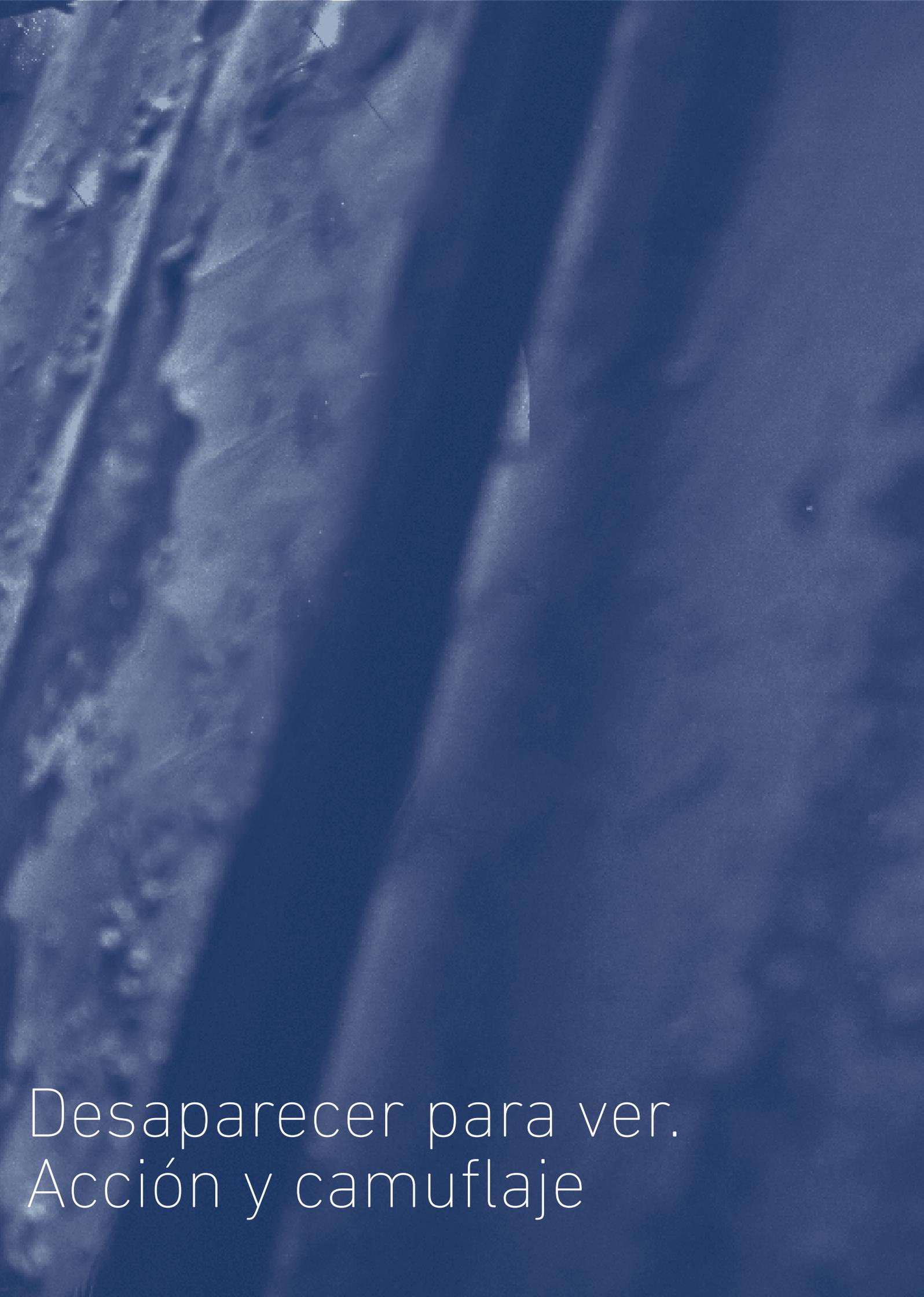
Colonna, V. (2004). *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Paris: Éditions Tristram.

Grell, I. (2014). *L'autofiction*, Paris: Colin.

Lévinas, E. (1982). *Ethique et infini*. Paris: Fayard.

Power, K.(1990). *Ángeles Marco*. València: Sala Parpalló. Diputació Provincial de Valencia, Edicions Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Colecció Imagen.

VVAA (2018) *Vértigo*. Ángeles Marco. València: IVAM.



Desaparecer para ver.
Acción y camuflaje



Desaparecer para ver. Acción y camuflaje.

Jorge Luis Marzo

BAU CENTRE UNIVERSITARI DE DISSENY, BARCELONA

95

Fugas e interferencias

PALABRAS CLAVE:

accionismo; camuflaje; arte contemporáneo; estética de la desaparición

RESUMEN:

No parecer. Hacer desaparecer el arte, su apariencia, en todo caso. Camuflarse, impostar, copiar y duplicar, mimetizarse, engañar. La invisibilidad es el arma de la invisibilidad en una ecología de la competencia. Al mismo tiempo, es el instrumento principal en una economía de la competencia. Esa intensa pulsión procedente de los inicios de la modernidad se despliega hoy como motor de producción política. Desde los años 1960 han ido eclosionando formas artísticas de subversión social con la intención de jugar con los signos, con las nuevas semánticas aparecidas con la industrialización del lenguaje: el teatro invisible, la infiltración, impostura y hackeo mediáticos son prácticas que han contribuido a soldar un cuerpo estético y político de gran solvencia. La historia del teatro, de la performance, del happening, del accionismo no se sostiene hoy sin la competencia de la impostura, piedra angular del sistema productivo en la era de la extinción de la realidad.

ARTE E INVISIBILIDAD ESTÉTICA

Llamamos “veroficción” a la técnica lingüística que utiliza artificios de apariencia para infiltrarse en contextos determinados a fin de operar en ellos sin revelar su identidad ni su objetivo ulterior, los cuales se desvelan al final del proceso, exponiendo mediante el cortocircuito generado por el engaño la condición de los mecanismos sociales habituales en la construcción de sentido. En pocas palabras, la veroficción es una ficción que esconde su carácter ilusorio y cuya recepción se considera real hasta que se desvela su naturaleza ficticia.

Entre las diversas influencias desplegadas por las teorías y prácticas del arte conceptual y sociológico de los años 1960 y 1970, cabe destacar dos hilos conductores que han marcado indeleblemente los procesos de veroficción y las técnicas de “desapariciencia” que son objeto de estas páginas: la voluntad de “desartistización” y la condición de extrañamiento. Aunque, a primera vista, parezca que se trata de una interpretación anti-estética, esto es, tendente a sustraer a estas prácticas del terreno de la reflexión artística, conviene, por el contrario, observarla como un desgajamiento de la tradicional asociación entre práctica artística y objeto resultante sólo perceptible estéticamente en el ámbito disciplinar del arte, a fin de cuestionar el entorno artístico como capacitador de debates sociales sobre la función del propio arte. Así, estas reflexiones no abandonan su sustrato estético, sino que lo emplazan

—siquiera momentáneamente— fuera de su universo tradicional de manifestación plástica, cargándolo así —contaminándolo— con nuevas capas de semiosis política y social. La proyección “desartistizada” y “extrañada” de esas prácticas participan del interés por proponer la invisibilidad artística a modo de instrumento que haga posible la disolución de las obras en entornos no codificados artísticamente, a la espera de que sea la vida social la que active el potencial explorador del arte.

Estas interpretaciones han de contemplarse, no obstante, en el marco de debate general sobre las condiciones del pensamiento y de la acción estéticas en una sociedad que ya no emplaza lo estético en el ámbito disciplinar del arte sino como un elemento transversal de la producción de deseo en un orden economicista. La literatura al respecto es abundante y rica en matices. Una parte de esta literatura lleva tiempo explorando el desplazamiento de la producción cognitiva del arte (la vanguardia) hacia procesos de producción simbólica adscritos a las industrias del conocimiento (posmodernidad neoliberal), protagonizadas de forma relevante por las Tecnologías de Información y Comunicación, y el diseño. Estas lecturas han intentado comprender la pérdida del espacio autónomo del arte a la luz, ya sea de su implosión o fracaso como dispositivo de contrapoder¹; de su desbordamiento estratégico en los ordenes generales de la vida productiva²; o bien a causa de una completa reformulación del trabajo creativo en la era de la deslocalización y la hipersubjetivación³.

¹ Horkheimer, M., Adorno, T. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta; Marcuse, H. (1982). *La dimensión estética*. Barcelona: Edicions 62; Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península; Hobsbawm, E. (1998). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica; Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes)*. Nueva York: Verso.

² Ewen, S. (1991). *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*. Ciudad de México: Grijalbo; Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge; Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós; Ranciére, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca; Danto, A. (2003). *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the concept of Art*. Illinois: Carus Publishing Company; Blondeau, O. (2004). “Génesis y subversión del capitalismo informacional”. En *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños; Harvey, D. (2005). *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press; Lipovetsky, G., Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo*. Barcelona: Anagrama.

³ Lazzarato, M. (1996). “Immaterial Labour”. En Virno, P.; Hardt, M. (eds.). *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press; Castells, M. (2002). *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol. I: The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell Publishing; Berardi, F. (2003). *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de Sueños; Negri, T. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Trotta; Virno, P. (2003). *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficantes de Sueños; Gielen, P., De Bruyne, P. (eds.) (2012). *Being an Artist in Post-Fordist Times*. Amsterdam: NAI Publishers; Comeron, O. (2007). *Arte y Postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*. Madrid: Fundación Arte y Derecho, Trama Editorial.

En todo caso, la invisibilidad artística plantea la “desartistización” de lo estético como el proceso de cancelación de la recepción estética del mensaje. Sigfried Kracauer (1989), al plantearse la teoría del cine como una técnica de desocultación y desenmascaramiento de lo real –siguiendo postulados de Heidegger–, percibió lo artístico como un “obstáculo” para que el cine cumpliera su misión histórica de cazar a los fantasmas de lo real (p. 375). La antropología del arte, visual o de las imágenes, tendría la ventaja de producir el efecto de emplazar al objeto cultural en un sistema de referencias abierto y en permanente “hacerse” a través de “manifestaciones”, sin estar cooptado por el sistema “sin apertura”, “clausurado” del mundo del arte⁴. La influencia de esta perspectiva será duradera y se propagará en las teorías de vanguardia tendentes a socializar la metodología del arte más que su experiencia; un argumento al que serán sensibles las prácticas utilitaristas de la izquierda, en especial las post-marxistas. La experiencia del sujeto pasa a definirse en clave de experiencia social: acciones, performances, uso de los medios de comunicación, reapropiación del espacio público, inmersión en los lenguajes dominantes.

La visión antropológica de la experiencia artística permite que aflore a un primer plano la cuestión de la “agencia” de los objetos materiales. El antropólogo Alfred Gell (2016) se mostró insatisfecho con el hecho de no poder alcanzar una teoría antropológica del arte consecuente con los presupuestos de la antropología social. La dependencia del arte de los discursos semióticos e historicistas ensombrecía la *agencia* del objeto, su devenir como artefacto capaz de movilizar emociones, afectos, ideas, acciones y procesos. Este presupuesto es central en las prácticas del *fake*, puesto que en casi todas sus

variables se trata de construir un espacio, contexto, entorno y cuerpo de paratextos que hagan posible un determinado tipo de recepción del relato proyectado. En este sentido, se trata también de una experiencia estética, puesto que tiene la intención de frustrar o modificar la sensibilidades estéticas del espectador, un aspecto éste que ya fue central en las prácticas de algunas de las vanguardias clásicas –el dadaísmo, singularmente–, que no perseguían que la obra se expandiera hacia el interior o el exterior, hacia la subjetividad de la abstracción o hacia la vida social constructivista, sino que, deseaban “desartistizarse”. Una estética que quiere liberarse del arte, apagar la luz del arte para observar, sobar y reír mejor el objeto de exploración, el objetivo: que se vean todas las costuras del arte para anular su ilusionismo. El arte, así, pasa a ser una perturbación del sentido. Se trata no solamente de profanar las separaciones propuestas por el arte, los índices, de abolirlos, anularlos, sino de aprender a hacer un nuevo juego con ellos.

“Desmaterialización” fue el término que empleó la crítica Lucy Lippard en 1967 para describir un tipo de práctica artística que tiene el concepto como motor y como acción en aras a perturbar el sentido de la experiencia estética (Lippard, 2004). La desmaterialización del arte promueve que el discurso y el accionar del arte abandonen su espacio endogámico para insertarse en los circuitos generales de la vida –en los medios–, cuestionando así el proceso de mercantilización de la cultura e integrándose en los entornos sociales en donde los enunciados están cargados de hipotecas comunes. El crítico argentino Eliseo Verón, en un importante texto redactado en 1967, y titulado “Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado” –en referencia a la acción *fake* titulada *Happening para un jabalí difunto* (1966) de Eduardo

⁴ Sobre la agencia de los artefactos culturales en el marco de los estudios sobre las ciencias de la imagen, ver Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal; Gombrich, E.H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Londres: Phaidon; Freedberg, D. (2009). *El poder de las imágenes. Estudios de la historia y teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra; Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz; Latour, B. (2002). “What is iconoclasm?”. En Weibel, P., Latour, B. (eds.). *Iconoclasm, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art* (pp. 14-37). Karlsruhe&Cambridge: ZKM & MIT Press; Mitchell, W.J.T. (2019). *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria: Sans Soleil; Bredekamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.

Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby- se refirió también a esta cuestión, sugiriendo que la des-materialización, la des-objetualización y la des-autorización de la obra de arte hacen posible la contemplación del fenómeno mismo de la constitución de la obra de arte en una sociedad del signo, de la que tampoco puede ni debe despegarse si quiere radiografiarla o subvertirla, al tiempo que revela el efecto de los canales de comunicación en la misma.

Se trata, por consiguiente, de un tipo de prácticas que, frente a la progresiva desaparición del espacio público como espacio de diálogo social, escogen los medios de comunicación masas para ahondar y socavar tanto certezas como secuestros. Los medios de comunicación, en tanto que mecanismos de poder, se revelan como el espacio en el que operar para desvelar la trama de las legitimidades: qué es lo que está permitido y qué no. Así, Alan Abel, uno de los padrinos de la falsificación mediática americana, inició su carrera de *media hoaxer* a finales de los años 1950 cuando vio que los medios se tomaban en serio su falsa y absurda cruzada contra la desnudez de los animales, al crear la SINA (Society for Indecency to Naked Animals), que en realidad escondía una alegoría satírica sobre la censura y las hipocresías del puritanismo. Como así hizo también Joey Skaggs en 1995, cuando en medio del circo mediático que supuso el juicio al conocido deportista O. J. Simpson, acusado de asesinar a su esposa y al amante de ésta, desarrolló un elaborado proyecto consistente en la construcción mediática y verosímil de un programa informático capaz de solucionar los “problemas críticos de la justicia americana”. Ese programa analizaría “todas las evidencias, las voces de testigos, abogados y jueces, además de evitar injusticias por raza, sexo, religión o situación económica”. Para ello, adoptó una personalidad ficticia (el Dr. Joseph Bonuso), simuló rodearse de expertos legales e informáticos de primer orden y aparentó tener el apoyo de grandes universidades. Finalmente, tras meses de intenso trabajo de “zapador”, consiguió que la cadena CNN se decidiera a realizar un reportaje sobre la “máquina” que fue emitido en todo el país.

A los pocos días, Skaggs hizo público el fenomenal engaño, obligando a CNN a retractarse de la noticia en sus principales programas informativos (Skaggs, 1998, p. 75).

Ciertamente, sus prácticas “crean” condiciones determinadas que sirven como detonantes de desvelamiento y paradoja, en el sentido expresado por Magritte en 1923 cuando manifestó que “a diferencia de aquellos que buscan oro, el artista debe crear lo que está buscando”. No obstante, y tal como ha señalado la artista Andrea Fraser, estas intervenciones o infiltraciones en las relaciones de legitimidad y autoridad deben estar presentes de principio a fin, “no sólo en su forma y contenido, sino también en su modo de producción y circulación” (Camnitzer, 2009, p. 332). Por consiguiente, el proceso de desmaterialización no se debe producir únicamente en un nivel formal, sino que debe partir de una des-institucionalización de la propia actividad artística; “romper el linaje institucional” (Marcel Broodthaers) del arte y hacerlo plebeyo mediante un “distanciamiento” que visibilice los nudos y eslabones que han hecho de la experiencia estética un fenómeno domesticado y de domesticación.

Ese distanciamiento (*Verfremdungseffekt* –o “Efecto V”) es un término alemán que designa un efecto de alienación, de extrañamiento. Fue elaborado originalmente por el dramaturgo Bertolt Brecht para ilustrar un tipo de teatro en que el espectador no se sumergía en una trama ficticia en busca de la catarsis, sino que era consciente en todo momento de que estaba contemplando los entresijos de la producción: debía estar pendiente del actor, no del personaje, a fin de poder reflexionar sobre la propia obra de teatro y sus mecanismos retóricos. Numerosas prácticas veroficticias deben mucho a este argumento, pues exponen, al “exponerse”, las formas mismas de la producción de sentido cultural y político. Por un lado, el *fake* aparenta una ilusión, una suspensión, un trampantojo en el sentido en que Fernando Huici habla de él al referirse a la forma en que Max Aub desarrolló el proyecto falso

de Josep Torres Campalans; por otro lado, el *fake*, en la revelación que lo clausura como formato ilusorio, desvela los entresijos que hacen posible el espacio de veridicción de lo que se contempla, las condiciones y dispositivos establecidos para otorgar credibilidad a ciertas formas de enunciar. El *fake*, mientras es ilusorio, es artístico. Cuando acaba su ilusión, cobra su sentido gracias a circunstancias ajenas a la codificación artística.

Otra de las funciones que tiene el “Efecto V” brechtiano es que afecta directamente a lo familiar. Brecht manifestó que el distanciamiento tiene como objetivo liberar a los fenómenos condicionados socialmente del sello de la familiaridad que los protege de nuestro alcance (Zivanovic, 1967, p. 35). Con “familiar”, Brecht se refería al conjunto de seguridades y certezas que bien por costumbre, utilidad o aceptación común no son cuestionados en nuestra vida cotidiana pues supondrían el levantamiento de ciertos conflictos que son preferibles mantener a raya en beneficio de la paz social. La alienación respecto a esa ilusión de bienestar es central en los procedimientos veroficticios, pues revela los efectos sociales de discurso, juicio y acción que el mantenimiento de la ilusión provoca en la vida social.

La invisibilidad que se deriva de la desmaterialización reciente del arte tiene obvias repercusiones en la función a la que queda emplazada la estética. Para la nueva filosofía de la acción activista, ello produce una suerte de “guerra difusa”, en donde el pánico se convierte en instrumento –como advirtiera Orson Welles con la emisión radiofónica de “La guerra de los mundos”–, ya que todo es “una desintegración de la masa en la masa” (Tiqqun, 2015, p. 16); produce una especie de rediseño de lo visible: aquello que *nos* es posible pensar, ver o decir (Jacques Rancière en Dueñas, 2014, p. 444): visibilizar lo que no se ve u ocultar lo que está expuesto a la vista de todos. La estética, por tanto, abandona la zona de confort para exponerse como objeto de conflicto, ahondando, si cabe más, el deterioro de su imagen en el conjunto del cuerpo social, que tradicionalmente había buscado

en el arte el espacio singular de la sensibilidad en un universo de la competición. La estima que los aparatos de la política cultural tienen de presentar lo radical y lo espectacular como firmas y señas identitarias, cuidadosamente acotadas en el campo de la cultura, y estratégicamente vaciadas de las razones sociales originarias que dieron motivo a los artistas para plantearlas, quedan así trastocadas por la disipación identitaria de las no-formas artísticas.

DES-APARIENCIA E INSERCIÓN SOCIAL

Imagínense un actor, performer, en fin, qué más da, que quisiera escenificar la miseria y que, para ello, decidiera llevar los límites de las cosas un poco más allá. En la Barcelona fastuosa de 1992, Joan Simó se vistió de mendigo a fin de sentarse en la calle con actitud de pedir. Se recogió disimuladamente una de las piernas, introdujo una pata de jamón serrano ya casi descarnada en la pernera vacía del roído pantalón, le puso un calcetín y un zapato, y la cubrió de nuevo con el pantalón. En el punto más álgido de sus hambrientos quejidos, el actor se arremangaba la pernera y con un cuchillo roñoso, en medio de tremendos alaridos y a la vista de todos los que se atrevían a mirar, se cortaba los pocos jirones de jamón que le quedaban al hueso y se los llevaba a la boca. El efecto era estremecedoramente realista: así lo atestiguaban las caras de los viandantes que no estaban al quite de la “comedia”. No faltaron los vómitos entre los presentes.

La “encarnación” es uno de los pivotes centrales del accionismo de infiltración (de filtro). Es acaso la quintaesencia de la impostura desde los tiempos más remotos. Las *Causes célèbres*, por ejemplo, las historias literarias de imposturas en la Francia de los siglos XVII y XVIII, revelan un imaginario social atormentado por la capacidad de los individuos de confundir el estatus y las jerarquías tradicionales y jugar con las apariencias. Hay casos notables, como el de un hombre en todo semejante a un tal Martin Guerre, que en 1556 se hizo pasar por él,

aprovechando que éste había huido abruptamente tras ser acusado de robo de grano. De facciones muy similares a Guerre, el impostor –de nombre Arnaud du Thil– dedicó muchos esfuerzos en incorporar señales corporales de Guerre a su propio aspecto: cicatrices, defectos dentales, manchas en la piel, aunque obvió uno no menor: que Guerre había perdido una pierna en combate. No obstante, tanto la esposa de Guerre como los demás familiares y paisanos quedaron persuadidos de la identidad del personaje, hasta que tres años después, y habiendo concebido dos hijas con la esposa del suplantado, asuntos de herencia reclamados por el nuevo Guerre comenzaron a levantar suspicacias. En 1559 era detenido. Poco después apareció el verdadero Martin Guerre de regreso, con su pata de palo. Durante las causas celebradas, en las que el escritor Michel de Montaigne participó como abogado del impostor, los testigos no se pusieron de acuerdo sobre quien de los dos era el verdadero Guerre y fueron necesarias pesquisas adicionales. Finalmente, Arnaud du Thil fue ahorcado frente a la casa de Martin Guerre (Davis, 1983).

Los casos son ingentes. Y, en gran medida, revelan enormes vecindades con los artificios estéticos. María Rosell, a través de sus estudios sobre los heterónimos literarios españoles, ha planteado la cuestión con claridad: "El trabajo del falsario que se pretende pasar por verdadero exige suma maestría y un conocimiento sobresaliente del estado del conocimiento sobre la materia tratada" (Rosell, 2012, p. 69).

Por ello, los actos de un falsario no dejan de ser radiografías espejadas de los sistemas de producción de sentido social, en la medida en que es necesario un conocimiento preciso del entorno en el que se actúa, incluso avanzando territorios aún por constituir. El impostor se obliga a trabajar con un radar, con un detector de los constantes deslizamientos y desplazamientos de los espacios de veridicción autorizados, revelando, al mismo tiempo, y mientras tiene éxito, las costuras y discontinuidades de éstos.

Casi todas las prácticas veroficticias son casos

de infiltración en un espacio y tiempo determinado, y se conducen siguiendo miméticamente los códigos establecidos. Estas prácticas filtran sus objetivos reales mediante un simulacro de apariencia, apropiándose la lógica interna del espacio en el que operan. Orson Welles iniciará con su trabajo radiofónico una fructífera genealogía que llegará a muchos de los llamados hoy *fake* en los que se encarnan personajes previamente definidos y que desarrollan una pauta preestablecida. Se trata de performances y de acciones de personajes heterónimos de los artistas. La adopción de un formato teatral –actoral o ventriloquial– no es casual. Las artes escénicas son las que permiten tener mayor cercanía al espectador y pasar audiovisualmente desapercibidas dada la mimesis del teatro con las interacciones sociales cotidianas. El teatro se revela como arte sólo cuando se produce en un escenario, sea éste físico o en forma de espacio codificado teatralmente, en el que los espectadores son conscientes de estar asistiendo a una obra. En realidad, serán las prácticas *happening* de los años sesenta y setenta del siglo pasado las que forzarán a un cambio de rumbo en la forma en que se define la conciencia del espectador teatral, que contribuirá a la formación de una paradoja, puesto que, si por un lado, el *happening* consigue infiltrarse de manera invisible en el tejido cotidiano, por el otro, la acción en cuestión, irrepetible, pasa a adquirir de nuevo el viejo estatus de las bellas artes, basado en la epifanía del original.

La singular relación entre el teatro y la vida viene, efectivamente, de lejos. *Theátron*, en griego antiguo, define un "lugar para contemplar o mirar". Se marca así una línea divisoria en la que, en un lado, está la representación, y en el otro, el observador. Evolucionado a partir de los rituales religiosos, pronto se definirá todo un cuerpo de elementos escénicos, retóricos y estilísticos que conducirá a la toma de conciencia en el espectador de hallarse frente a un artificio modulado por unas reglas precisas (Oliva y Torres, 2002). No obstante, el mito teatral por excelencia, la mimesis, que al añadirse la palabra se convirtió en *tragedia*, albergaba implícitamente la

posibilidad de su propio colapso como vertebrador de un adentro y de un afuera del escenario. Será en el siglo XIX, cuando las tendencias realistas y naturalistas, con elaboradas y minuciosas direcciones de arte en los decorados, vestuarios y atrezzo, busquen llevar una réplica de la vida sobre el escenario, fomentando, acaso paradójicamente, una ilusión aún mayor de separación representacional. Paralelamente, el cultivo de una representación cada vez más verista, en donde las gesticulaciones y dicciones grandilocuentes dan paso a lo que se denominará “representación antiteatral”, tendente a actuar como “en la vida misma” –como en el caso del director de escena André Antoine y su Théâtre Libre- fomentarán una visión de la interpretación en la que la plena excelencia del actuante se alcanza en la medida en que su representación es “muy natural”. Volvemos de nuevo, así, a la idea del artificio como forma superior de verosimilitud, tal y como también hemos observado en la constitución visual del fraude en su íntima relación con el arte. El engaño exige del artificio, camuflaje y des-apariencia.

Hillel Schwartz relató, al rastrear la genealogía de los fenómenos de lo “parecido”, diversos casos en que los actores llegaban a confundir al público respecto de su condición teatral. Durante una obra de misterio interpretada en Bourges en 1536, la compañía fue aplaudida como “sabios que sabían interpretar tan bien con signos y gestos los personajes que estaban representando que la mayoría del público creyó que todo era real y no fingido”. Denis Diderot insistía en suprimir del gesto y del rostro todo aquello no mostrara “lo que verdaderamente significa”. Jean-Gaspard Debureau (1796-1848), actor vestido de Pierrot, despertaba verdadera admiración entre el público: “Lejos de adoptar la tediosa autoimportancia de aquellos comediantes que se detienen para subrayar cada uno de sus gestos, Debureau actúa como si estuviera inmerso en la vida real y se hubiera persuadido a sí mismo de que está haciendo los movimientos de cada día” (Schwartz, 1996, pp. 61-63).

Los actos dadaístas, ya fueran en cafés, galerías o espacios diversos, se condujeron de igual manera con la intención de sorprender al público “con las defensas bajas” (sin que este supiera que era, en realidad, público) y agitar el buen orden social mediante la *boutade* y el escándalo. También el teatro revolucionario adquirió este tipo de instrumental a fin de acabar con la catarsis, con la purificación, o, para ser más exactos para transformarla en acción. Así, en el sexto aniversario de la Revolución soviética en 1923, se estrenó la obra de Tretiakov, *¿Escuchas, Moscú!?*, que consistía en una pieza de propaganda en formato de teatro de atracciones y que tenía como objetivo movilizar voluntarios de Moscú que fueran a apoyar la revolución alemana. Lo que sucedió fue que el público reaccionó rompiendo la cuarta pared, pues los actores que representaban a los personajes burgueses estuvieron a punto de ser atacados por el público. Al salir de la función el público irrumpió en las calles rompiendo escaparates (Gerald Raunig citado en Fraj, 2015, p. 16).

La psicología de la Gestalt y la filosofía fenomenológica –a través, por ejemplo, de la figura de Maurice Merleau-Ponty-, al exponer la percepción no como un fenómeno pasivo sino como un motor de acción y participación en la construcción de significados, marcarán una importante huella dejada en las teorías vanguardistas de la percepción. Será, sin embargo, durante los años 1960 cuando surja entre los círculos situacionistas y fluxus el fenómeno del *happening* y del accionismo como forma de subvertir la delimitación entre práctica artística y esfera social cotidiana, llegando hasta nuestros días en multitud de manifestaciones artísticas y sociales anti-hegemónicas cuya simbiosis hace a menudo imposible distinguir sus perfiles, y que Jacques Rancière celebra en la medida en que se trata de un “teatro sin espectadores” (Rancière, 2010, p. 11).

Resumiendo, la influencia de este tipo de formatos de des-apariencia artística en las prácticas fake se debe a factores de fondo que funcionan como estratos: 1) la redefinición del emisor, el lugar desde el que

se habla; 2) la transformación del espacio público en esfera pública, en su sentido dado por Habermas, y cuyo efecto más notorio es la conversión del público en usuario; 3) la vida social como material creativo, el denominado "arte público" o de "mediación"; 4) la defensa de una nueva autonomía estética (basada en la paradoja) que centrifugue los riesgos de una banalización o institucionalización social de la práctica cultural.

CAMUFLAJE

El camuflaje es el arma de la invisibilidad en una ecología de la competición. Al mismo tiempo, es el instrumento principal en una economía de la competencia. Hablar de camuflaje supone desplazarse por conceptos casi siempre vinculados al lenguaje tacticista de la atención y la sospecha. El mito religioso cristiano fijó que el diablo se camufló de serpiente para tentar al hombre, y que el lobo se vistió de oveja para pasar desapercibido. Así, la técnica del disimulo quedó para siempre impregnada de oscura intencionalidad agresiva, que pronto pobló las metáforas del quehacer humano. Los comportamientos tácticos de los animales sirvieron para crear analogías de la vida social. Los términos franceses *camouflage* (cegar, velar) –del italiano *camuffare* (disfrazar, engañar)–, o *maquillage*, asociado al sentido del robo o la falsificación (del griego *makhene*, "hacer", de donde se deriva máquina), nos informan, además, de cómo la desaparición y la sobreexposición son tácticas asimiladas tanto en el reino animal como en el proceder social de una economía de la competición dirimida en buena parte en artefactos de producción visual.

El artista estadounidense Abbott Handerson Thayer estableció en su teoría sobre la "Gradación Obliterativa y la Coloración Protectora", publicada en 1909 pero desarrollada desde 1896, que la gradación de color en la piel de muchos animales servía para romper la superficie del objeto y hacerlo aparecer plano, sin cualidades tridimensionales. La razón de

estos genes es escapar a la detección, confundiendo la percepción (White, 1951. pp. 291-296). El término "aposemático" tiene, desde los estudios de Thayer, una resonancia semántica de gran interés. Designa el conjunto de medios utilizados por los mamíferos, y sobre todo por los insectos, como tácticas de defensa o como estrategias de acecho. Así, para el semiólogo Paolo Fabbri, la relación de conflicto entre predador o presa requiere necesariamente un conocimiento recíproco y cierta dosis de "complicidad": "Lo que vale es la credibilidad del simulacro ofrecido al otro, los movimientos interactivos y los regímenes de creencia y de sospecha que desencadenan" (Migliore, 2008, p. 92).

La definición de camuflaje se presenta bajo dos formas paralelas de producción lingüística o visual: la invisibilidad y la sobreexposición. Michel Boulard, al hablar de la "ecología de la competición" animal, también distingue dos aspectos del camuflaje: el arte de pasar desapercibido, de no ser visto, de "desaparecer", de disolverse en el ambiente, de hacerse invisible; y el mimetismo (disfraz) que llama la atención con la exhibición de caracteres usurpados a otras especies animales (Boulard, 2005). También Roger Caillois lo explicitó con claridad en 1960 al ocuparse de las relaciones entre pintura, camuflaje y disfraz: "Uno no se disfraza únicamente para ocultarse. Se disfraza al menos tanto para hacerse ver, por aparecer bajo un ropaje de prestado, espectacular y sorprendente, desconcertante o engañoso" (Caillois, 1962, p. 136). No estamos muy lejos de la definición de "trampantojo" (trampa para el ojo). El disfraz opera a menudo no tanto a modo de mecanismo que produce invisibilidad como de instrumento teatral de diversión (*di-vertere*: separar, alejarse, entretenerse) que, mostrando elementos insólitos y sorprendidos desvía la mirada sobre la intención real del actor mediante la saturación visual.

Veamos dos ejemplos ilustrativos que nos ayudan a establecer una directa conexión entre la invisibilización de la apariencia estética y la sobreexposición como modo de ocultamiento. El

primero es una acción-performance de Valie Export y Peter Weibel realizada en las calles de Viena en 1968 (*Aus der Mappeder Hundigkeit*) en la que Export paseaba por la ciudad llevando del cuello a Weibel que caminaba dócilmente sobre cuatro patas, como un perro. El formato de aquella acción, que exploraba las conexiones conceptuales de la propia violación y las inscripciones culturales en el cuerpo, se armó mediante una "exposición" dramática, precisamente para invisibilizar toda referencia artística posible y causar el mayor efecto posible, en donde la gamberrada lo era aparentemente todo. La impresión de la acción dejada sobre los rostros de algunos transeúntes en las fotografías difundidas por los artistas nos obliga a reflexionar sobre cómo una realidad imposible deviene real e icónica, mediante la adopción de la máxima exposición y elocuencia pública, a fin, no ya de simular, sino de ser real sin serlo.

Por su parte, Chris Burden, en 1973, perpetró lo que tendrá como título *TV Hijack*, una acción en televisión durante la que secuestró a la presentadora que se disponía a entrevistarle en directo, amenazándola cuchillo en mano con hacerle obscenidades, matarla incluso, si la transmisión se cortaba. Los espectadores del programa cesaron en un cierto momento de percibir el orden artístico de la propuesta de Burden para sumergirse en la explotación del escándalo y vivirlo de una forma directamente social y sin apriorismos.

El mundo de la magia y el ilusionismo ha hecho del principio de la sobreexposición un elemento tractor en su catálogo técnico. Eliphaz Lévi (Alphonse Louis Constant), era un mago y escritor ocultista desaparecido en 1875 que creía firmemente en que el secreto de la invisibilidad residía en la facultad de "paralizar" la atención mediante la plena exposición. Expuso el siguiente caso: "Si un hombre perseguido por quienes pretenden asesinarlo se mete por una calle lateral, regresa de inmediato, y avanza con perfecta calma hacia sus perseguidores, o se mezcla con ellos y parece entregado a la persecución, con segu-

ridad se volverá invisible" (Ball, 2016, pp. 199-200). ¿Es, por consiguiente, la transparencia el principio fundamental del camuflaje en una economía de la sobreexposición? La historia del camuflaje debe ser reescrita a partir de esta *querelle* sobre la transparencia, porque contribuye a explicar la constitución de nuevas herramientas que ofrezcan posibilidades de contrapoder. Porque al camuflaje hay que exigirle el propósito de "crear el pánico" (Tiqqun) allí donde la sociedad se entusiasma con la clarividencia del lenguaje aparentemente, sincero, directo y entusiasta. Eliseo Verón, uno de los promotores del "Arte de los Medios" en Argentina, emplazó la cuestión de la transparencia en 1967 en relación a que los artistas debían ponerse a trabajar para problematizar no lo que es declarado secreto, sino lo que es presentado como confiable: "Tematizar la confianza como el hecho de base de la comunicación" (Verón, 2000, p. 48). En pocas palabras, invitaba a operar en el espacio de veridicción, licuado y dúctil bajo los códigos del mercado, poniendo el acento tanto en la veracidad como en el naciente sentido de sinceridad que proyectan los propietarios de los medios de producción.

La desaparición no se produce únicamente como procedimiento con el que encubrir el secreto: en el imperio del signo, el secreto adquiere la posibilidad de ocultarse frente a los focos. Muta de magia a ventriloquía: sustituye el truco por la exposición descarnada del muñeco y de la figura que hay detrás, convirtiéndolo todo en un escenario, eliminando "lo real que hay en el otro". Así lo percibe Byung-Chul Han en *La sociedad de la transparencia*: la sociedad positiva "es aquella en la que las cosas, convertidas en mercancía, han de *exponerse* para *ser*" (2013, p.11). Siguiendo a Jean Baudrillard en *Las estrategias fatales* (1983), Han cree que "el exceso de exposición hace de todo una mercancía [...] la exposición es explotación. El imperativo de la exposición aniquila el *habitar* mismo". Una sociedad positiva despreciaría los espacios de negatividad, pues encuentra en ellos una "intolerable" (Rancière) interrupción del flujo constante de realidad. De esta manera, lo negativo debe resurgir como cortocircuito de los espacios de validación,

de veridicción. Una lectura en plena sintonía con la premisa establecida por Michel Foucault de “hacer visible lo que sólo es invisible porque está demasiado en la superficie de las cosas” (Morey, 1983, p. 121). Maite Méndez Baiges, al ocuparse sobre el rol del camuflaje en el arte contemporáneo, recoge también esta tesis de Foucault formulada en *Tecnologías del yo* (1981) para exponer que “la inflación de signos propia de nuestro entorno sirve también para ocultar, y para acabar manifestando, incluso involuntariamente, que es propio de la iconosfera ocultar tanta o más información que la que muestra”. La solución pasaría, como opinaban Foucault o Deleuze, en “fabricar nuestras propias construcciones ilusorias y desplazar así las que nos vienen impuestas” (Méndez Baiges, 2009, p. 39).

Bibliografía

Ball, P. (2016). *El peligroso encanto de lo invisible*. Madrid: Turner.

Behrens, R'.R. (1988). The Theories of Abbott H. Thayer: Father of Camouflage. *Leonardo*, 21 (3). 291-296.

Boulard, M. (2005). Le mimétisme ou la comédie biologique. En V. Chabert. (Ed.), *Ni vu ni connu* (pp.12-29). París: Biro.

Caillois, R. (1962). *Medusa y Cia. Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*. Barcelona: Seix Barral.

Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación*. Murcia: Cendeac.

Davis, N. (1983). *The Return of Martin Guerre*. Cambridge: Harvard University Press.

Dueñas, J. (2014). Del camuflaje en el arte contemporáneo a la privacidad en el Net-Art. *Teknokultura. Revista de cultura digital y movimientos sociales*, 11(2), 441-452.

Fraj, E. (2015). *Políticas del fake* (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.

Gell, A. (2016). *Arte y agencia*. Buenos Aires: SB.

Han, B.C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Atamansha.

Recuperado de [https://editorialatamansha.fileswordpress.com/2015/12/la-sociedad-de-la-transparencia.pdf](https://editorialatamansha.files.wordpress.com/2015/12/la-sociedad-de-la-transparencia.pdf)

Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

Méndez Baiges, M.; Pizarro, P. (Eds.). (2009). *Camuflajes*. Madrid: La Casa Encendida.

Migliore, T. (2008). Entrevista a Paolo Fabbri. Estrategias del camuflaje. *Revista de Occidente*, 330.

Morey, M. (1983). *Lectura de Foucault*. Madrid: Taurus.

Oliva, C., Torres, F. (2002). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

Rosell, M. (2012). *Los poetas apócrifos de Max Aub*. València: Universitat de València.

Schwartz, H. (1996). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra.

Skaggs, J. (1998). *Shit or Cheat*. San Francisco: Re-Search.

Tiqqun (2015). *La hipótesis cibernética*. Madrid: Acuarela & A. Machado.

Verón, E. (2000). Análisis inédito sobre un célebre caso de arte desmaterializado. *Ramona*, (9-10), 46-50.

White, N. (1951). *Abbott H. Thayer: Painter and Naturalist*. Hartford (CT): Connecticut Printers.

Zivanovic, J. (1967). *The Verfremdungseffekt of Bertolt Brecht in Text and Production*. Madison: University of Wisconsin Press.



Partituras gráficas en el arte de acción: el cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve



Partituras gráficas en el arte de acción: el cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve. 107

Macarena Montesinos Fandiño

UNIVERSIDADE DE VIGO

PALABRAS CLAVE

arte de acción; partituras; notación musical; partituras gráficas; event score; instrucciones

RESUMEN

Partituras gráficas en el arte de acción: El cuerpo que suena, el ojo que escucha y la oreja que ve es una aproximación a la notación gráfica dentro del arte de acción.

La partitura gráfica ha alcanzado un nivel tan alto de hibridación, que resulta realmente difícil establecerlas como un movimiento artístico con unas características delimitadas concretas, ya que establece lazos de unión con las artes plásticas, la poesía visual, sonora. Así mismo, sus formas de escritura están relacionadas con múltiples formas de notación de carácter abierto, relacionadas con la notación musical y cinética.

En el ámbito de arte de acción, la partitura gráfica, se presenta como un recurso metodológico que puede estar presente en las diferentes fases del proceso creativo como una herramienta o medio. Así mismo la partitura también puede ser un fin en sí mismo cuando nace con el único fin de ser vista, como obra plástica. En el presente artículo se revisan algunos de los principales enfoques desarrollados en torno a estas manifestaciones artísticas, atendiendo a su nacimiento, al uso como recurso metodológico y a algunas de sus diversas tipologías, buscando correspondencias con obras de reciente creación.

BREVE INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende revisar algunos de los principales enfoques desarrollados en torno a las diferentes formas de notación que se desarrollan dentro del arte de acción, con el fin de abrir espacios de reflexión acerca de estas manifestaciones artísticas dentro de las diferentes etapas de los procesos de creación y los diversos tipos de notaciones existentes. De este modo, se hará un recorrido general por los conceptos de notación a través de la historia, estableciendo un marco teórico dentro de los sistemas de notación musical y coreográfico, hasta el surgimiento de las partituras gráficas y las *event score*. Se establecerán correspondencias entre las diferentes tipologías de las partituras, surgidas a la mitad del siglo pasado, con obras recientes de artistas, en su mayoría mujeres, que utilizan las partituras dentro de sus procesos de creación de la acción.

El objetivo de este estudio es hacer una reflexión y poner en valor el uso de estos procedimientos de notación como parte de los procesos de creación del arte de acción. Este tipo de partituras de naturaleza híbrida juegan, a lo largo de toda la historia del arte de acción, un papel fundamental para comprender la naturaleza compleja de este tipo de creaciones. Las partituras funcionan como una herramienta metodológica compleja y pueden llegar a aportar una profunda información conceptual sobre la artista y su obra. La partitura puede estar presente dentro de las diferentes etapas del proceso de creación, la encontramos dentro de la etapa de la planificación de la acción, puede funcionar como medio, donde la partitura se transfiere o se interpreta y a su vez, la partitura, puede ser concebida como una obra únicamente visual, nace para no ser interpretada.

CÓMO SURGEN LAS PARTITURAS GRÁFICAS EN EL ARTE DE ACCIÓN

Cuando la notación deja de ser convencional y se abre a múltiples disciplinas y categorías surgen infinitas posibilidades. Las partituras de arte de acción son una muestra de lo complejo que es el propio proceso de creación del arte de acción, ya que es una disciplina resultado de un continuo contagio con otras. Tanto es así, que, para Llorenç Barber, "el arte más que "cosa" (materia, partitura, repertorio, etc.) es acción que ocurre ante y con nosotros" (Llorens y Palacios, 2009, p.15) Por lo tanto, si el arte de acción es un arte que son muchas a la vez, su escritura podría ser un compendio de múltiples formas e influencias. Tanto la notación musical como la notación coreográfica o cinética, usada en teatro y danza, serán parte de los pilares fundamentales para la configuración de la escritura en el arte de acción como veremos en algunos ejemplos.

El sistema de notación musical occidental tiene más de dos mil años de edad, y a lo largo de los siglos se fue perfeccionando con un carácter funcional, quedando totalmente consolidado en el s. XVII. Los expertos lo definen como un sistema híbrido ya que está compuesto por signos gráficos como puede ser la clave, el pentagrama, las notas, etc. y signos fónicos como pueden ser el uso de las palabras *piano*, *forte*, *sforzando*, *rallentando*, etc. que completan la información con elementos expresivos que nos indican cómo debemos de realizar la interpretación (Zugasti, 2007).

La notación cinética nace a finales de s. XV, en los años consecutivos fueron surgiendo diferentes sistemas de notación y representaciones simbólicas del movimiento. En el s. XX surgen los sistemas de notación Benesh y Laban, que serán de los sistemas más conocidos. Laban investigó los patrones de movimiento a través del cuerpo humano, del espacio y del esfuerzo cinético o movimiento. Creó un sistema notacional complejo, que apodó cinetografía, basado en la geometría matemática. Cada figura geométrica

se corresponde con una parte física del bailarín. Este tipo de notación influyó a numerosos coreógrafos y bailarines posteriores como Dominique Bagouet o Vaslav Nijinsky que usaron el método Laban para crear sus obras.

El nacimiento de la danza moderna evolucionó a la vez que otras disciplinas como la música. La experimentación, la improvisación y otros medios expresivos usados por las artes plásticas abrieron nuevos caminos para la exploración conceptual del cuerpo y lo sonoro. La coreografía, como pasaba en otras disciplinas como la música, jugaba a convertirse en juego y el cuerpo pasaba a ser parte de una instalación plástica que se movía en el espacio, que accionaba. Se toma de las Bellas Artes las innovaciones creativas y formas de creación novedosas como el juego, el azar, la aleatoriedad, el uso de utensilios o la propia acción, heredadas en cierta parte del expresionismo abstracto. Las notaciones abiertas de Merce Cunningham, los dibujos de Trisha Brown o el trabajo de Simone Forti, Steve Paxton o Lucinda Child, son un buen ejemplo de que no interesaba hacer un registro coreográfico sino abordar problemáticas conceptuales propias del arte contemporáneo.

Así mismo, los compositores contemporáneos, influidos por los avances tecnológicos y el nacimiento de la música electrónica, encuentran en la experimentación de la notación musical una nueva forma de creación, un acto subversivo, donde lo visual pasa incluso a ser más importante que el propio resultado sonoro, dando lugar a las partituras gráficas. El teórico y filósofo Christoph Cox (2004) explica en su ensayo *Visual Sounds: On graphic Score*, que en el s. XIX el arte más trascendental sería la música y en la mitad del s. XX pasaría a ser la pintura como ideal.

La figura seminal de John Cage y su influencia en el arte desarrollado posteriormente será fundamental para el nacimiento de las partituras gráficas. Por un lado, colabora con artistas de otras disciplinas como

Jasper Johns, Rauchenberg, Warhol o Cunningham. Por otro lado, la influencia de Cage como docente a través de su metodología experimental. George Brecht, Kaprow, Al Hansen, Dick Higgins, Alice Knowles, entre otros muchos artistas y compositores como Toshi Ichianagui y Jackson Mac Low, pasaron por las clases que daba Cage en la *The New School for Social Research*, donde él mismo había estudiado con Cowell. Aunque las clases de Cage eran sobre composición de música experimental, él no exigía ningún conocimiento previo, incluso bromeaba con la idea de que si no se sabía nada sobre música era mejor, porque menos se tendría que olvidar para poder aprender. La metodología en el aula era totalmente lúdica y reflexiva. Los alumnos eran libres de crear sus propias acciones sonoras a través de operaciones aleatorias, donde se incluían elementos cotidianos como juguetes, herramientas, comida o todo lo que se les pudiera ocurrir. De estas clases y encuentros surgirá la agrupación *Fluxus*, que aglutinará a una buena escena de los artistas americanos y europeos provenientes del mundo de la música, danza o literatura.

A Europa, estas metodologías experimentales adoptadas de las artes plásticas, llegan en el verano de 1958, cuando invitan a Cage a dar clase en los famosos cursos de verano de la Escuela Darmstadt, en Alemania. Allí conoce a los grandes compositores contemporáneos europeos y a los artistas Juan Hidalgo y Walter Marchetti, que en la década de los sesenta importarán esos modos de hacer a España y fundarán, junto a Ramón Barce, el movimiento ZAJ. En plena dictadura desarrollan un trabajo artístico de las dimensiones de *Fluxus*, con acciones, conciertos, partituras, poesía fonética o sonora, pero había tal desajuste entre las propuestas estéticas e ideológicas, entre la España de los sesenta con el resto de Europa y EE. UU, que sus acciones eran totalmente incomprendidas.

Las partituras gráficas son prácticamente inclasificables, se podría decir que existen tantos modos de escribir como autores. Dentro de la

composición sonora surgen “Las formas geométricas solas o en conjunto tiene lugares de interés dentro de la simbología musical. Rectángulos, cuadrados y círculos¹ vienen siendo las formas más familiares al construir estructuras organizativas de las composiciones” (Villa Rojo, 2003, p. 244) Compositores como George Crumb, Mestres Quadreny o Daniele Lombardi, entre otros seguirán estas tendencias compositivas geométricas. También existen las partituras que funcionan como estímulo visual y no contemplan ninguna pauta para su interpretación más que los símbolos gráficos, como puede ser el ya clásico *Teatrise* de Cornelius Cardew, o obras de Ramón Barce, entre otros muchos. O incluso partituras topográficas como es el caso del *Self Service 1973* de Mestres Quadreny, o partituras que suenan simplemente cuando son vistas y no hace falta interpretarlas, como las *Músicas Visivas* de Llorenç Barber que podemos encontrar en su *Cuaderno de Yokohama* de 2005.

A día de hoy, jóvenes compositores, artistas e investigadores españoles como Sonia Megías y Enrique Tomás, experimentan y desarrollan su trabajo creativo a través del concepto de partitura. Sonia Megías incorpora el concepto de vídeo partitura en su obra *Grafía Cantada* de 2016 donde colabora con el artista visual Pepe Gimeno, o el trabajo colectivo con la artista coreana Inmi Lee creando en el 2017 la obra *Chorong Aghui*. Esta artista también es artífice de la partitura comestible *Templo*, para cinco voces, que compuso para la celebración del setenta aniversario del artista Llorenç Barber. Así mismo, tanto Sonia Megías como Enrique Tomás, han elaborado un sistema de partituras táctiles. La primera de manera analógica, con objetos o instrumentos que se tocan para accionar. El segundo de manera más tecnológica, construye una partitura táctil a través de una interface, en la cual las partituras son accionadas en la propia instalación interactiva a través de los dedos de los visitantes.

La evolución de la tecnología amplió las hibridaciones de la danza, no solo en relación a lo plástico o sonoro. Las relaciones entre el mundo audiovisual a partir de los años setenta dejó obras importantes que documentaron obras de Lucinda Child, Yvonne Rainer, Trisha Brown y colaboraron con cineastas de la época como Chantal Akerman o Jonas Mekas. El lenguaje multimedia ha ayudado a trazar nuevas estrategias dentro de la notación cinética. Así mismo, la evolución de la danza ha hecho que se incorporen cualquier tipo de lenguaje de la performance, incluyendo lo digital o lo interactivo. Un ejemplo vinculado a la notación del movimiento, que pudimos ver en la exposición de Giro Notacional, es la obra del colectivo *Social Fiction dot.walk psychogeographic computing*. Se trata de una obra que da instrucciones a través de un *software* que crea algoritmo para moverse a través de una ciudad, *el hardware* (Iges y Olveira, 2019, p.83).

PARTITURAS DE PLANIFICACIÓN: EL CUERPO PENSANTE

El compositor e improvisador Cornelius Cardew escribió en 1963 “Un compositor que oye sonidos intentará encontrar una notación para los sonidos. Uno que tenga ideas encontrará una notación que exprese sus ideas, dejando libre la interpretación, con la confianza de que ha anotado sus ideas de forma precisa y concisa” (Nyman, 2006, p. 25)

Este tipo de partituras de planificación son una serie de prácticas creativas que funcionan como herramientas para codificar, traducir, representar y organizar ideas de todo tipo. Nacidas del mundo de las ideas son comunes y empleadas en muchas y diversas disciplinas. Solo tenemos que pensar en un pintor, un novelista o un cineasta, por poner algunos ejemplos.

¹ Para ampliar información sobre el estudio de las partituras circulares, véase: Buj, M. (2015). *Partituras Gráficas Circulares: Entre el tiempo y el espacio*.

Por lo tanto, si un artista quiere plasmar las ideas de una nueva performance, podríamos pensar que está elaborando una partitura. Al respecto de estos sistemas de notación de pensamiento, relacionado con el arte de acción, cabe destacar la reciente investigación de Álvaro Terrones. Presenta la performance como un proceso artístico de creación interdisciplinar desarrollada en varias fases. Su tesis se centra en el estudio de la primera fase de creación, el de la preparación o planificación de la acción, que se realiza a través de dibujos, partituras gráficas, esquemas, o diferentes tipos de anotaciones. Parte de este trabajo de investigación teórico-práctico se basa en el proceso metodológico de sus propias acciones y acciones de otras artistas, comprendidas entre los años 2007 y 2013².

En el mundo del arte de acción hay muchas artistas que realizan este trabajo previo y no lo comparten y otras que lo comparten pero que normalmente pasa desapercibido, como puede ser el caso de Ana Gesto o La Ribot. Ambas artistas usan los dibujos y bocetos para planificar y crear sus acciones. La Ribot, que viniendo del mundo de la danza ha aportado e innovado mucho en la creación coreográfica y en el arte de acción a través de toda su investigación relacionada con el cuerpo, el movimiento y los orígenes de la danza.

Ana Gesto, usa el dibujo como herramienta para planificar y crear la acción. Ella misma se autodefine como *performer* y artista visual, ya que se mueve entre el campo del arte de acción, la escultura, la vídeo creación y la fotografía. Diseña, piensa y articula sus acciones a través de conceptos escultóricos y musicales. El plano sonoro sirve como germen para crear y articular sus obras. Los objetos que suenan, las partituras gráficas y los elementos de la notación musical van siempre con ella. Su propio cuerpo, los objetos y el sonido se articula para conformar su propio imaginario. Estos bocetos contribuyen a un



Figura 1. *Ópera en tres actos para do de peito*. Salamanca, Casa de las Conchas. Ana Gesto, 2018. Fotografía de Guille Ruíz.

tipo de desarrollo comunicativo y expresivo. Ayudan a organizar los conceptos, a recordarlos y a hacer tangible, de alguna forma, el mundo de las ideas que se emplea en esta primera fase del proceso creativo, la planificación.

PARTITURAS COMO MEDIO PARA LA ACCIÓN: EL CUERPO QUE SUENA INSTRUCCIONES Y CORRESPONDENCIAS

Georges Brecht afirmaba que “si una partitura musical (notación de sonidos) te prepara para una situación musical, las partituras de eventos le preparan a un para acontecimientos en todas sus dimensiones” (Baena, 2012, p.144).

² Para ampliar información sobre el estudio de las partituras circulares, véase: Terrones, A. (2018) *La planificación gráfica de la performance artística contemporánea. Definición, notas sobre la propia obra y estudio de casos en Europa y Québec*.

Las instrucciones y las anotaciones textuales fueron necesarias para cubrir la demanda que dejaba sin cubrir la notación convencional, sobre todo en la época efervescente de las vanguardias. Cuando hablábamos de notación musical decíamos que los expertos decían que se trataba de un sistema híbrido, ya que está compuesto por signos gráficos, como puede ser la clave, el pentagrama, las notas, etc. y signos fónicos como pueden ser las indicaciones de expresión, *piano*, *forte*, *sforzando*, *rallentando*, *dolce*, etc. que completan la información e indican cómo realizar la interpretación. Dicho lo cual, se podría pensar en estas instrucciones como un desarrollo exponencial de estos signos fónicos, llegando a su máximo apogeo en las *event scores*, ligadas a las prácticas de arte de acción y happenings. Además de la notación musical la notación cinética ha sido clave para entender las relaciones de los cuerpos en los espacios y sus propios movimientos.

La partitura representa, el movimiento de los *performers*. Una especie de danza que realizan con sillas, objetos y sus propios cuerpos en el espacio. La partitura, a través de una leyenda y las figuras geométricas ordena coreografía los movimientos. Estas formas geométricas y la escritura sintética, en cierta medida, puede recordar a la notación coreográfica desarrollada por Laban.

La primera *event score* fue compuesta por Brecht fue *Motor Vehicule Sundown*, en el verano de 1960. En esta acción emblemática se reúnen un número de coches al aire libre a la hora del atardecer, cada conductor será el intérprete de la acción, donde a través de las tarjetas de instrucciones va realizando las acciones relacionadas con el coche que se le proponen, como tocar el claxon, encender las luces, etc. Cada intérprete al acabar apaga el motor y se queda dentro del coche, la acción acaba cuando terminan todas las acciones y ya pueden salir. En ese mismo año, La Monte Young empezará a componer la serie *Dibuja una línea y síguela*, a la que un gran número de artistas coetáneos del movimiento *Fluxus*, contestarían con otras acciones, como

Maciunas, Yoko Ono o Name June Paik. En 1963 La Monte Young junto a Jackson Mac Low publicaron un libro llamado *AN anthology*, donde recogieron una selección de trabajos experimentales, aunando ensayos, ideas y partituras tanto textuales, esquemas, trazos, dibujos, etc. que nos dan una gran información acerca de estas prácticas.

Dentro de las partituras de arte de acción, las cartas o la correspondencia fue otro método de azar utilizado dentro del acto creativo de movimientos como Fluxus o ZAJ. Fluxus a veces incluía, en ese tipo de correspondencia, tarjetas de instrucciones para crear un evento, o a veces se mandaban objetos, bolis, fotos, declaraciones, etc. redefiniendo de una forma subversiva lo que había sido hasta entonces el mundo del arte. El grupo Zaj se hará famoso por sus "cartones" que mandará a los colegas del grupo, invitando a eventos ya pasados como *Acontecimiento retroactivo* o el segundo cartón *Cocktail Zaj* de 1965. Una carta del grupo donde desean a todos sus amigos un año especial de meditación e incluyen una receta para fabricar ese cóctel usando "famosos ingredientes" de Italia, Alemania y Francia (Barber, 2019, p.51).

A día de hoy, hay proyectos de arte de acción que nacen por correspondencia entre artistas. Varios ejemplos de este tipo de proyectos son *Jamón-Kinkkua* de Hilario Álvarez, Suvi Parrilla (Finlandia) y Nieves Correa, *Exchange Live Art* de Ana Matey e Isabel León o la obra *Signos y Significados* de Johanna Speidel.

Jamón-Kinkkua nace de una idea de Hilario Álvarez, Suvi Parrilla (Helsinki) y Nieves Correa. Lo comisariaron Suvi Parrilla e Hilario Álvarez entre Madrid y Finlandia en los años 2006 y 2007. Es un intercambio de performances entre seis artistas de acción españoles y seis finlandeses, cada grupo formado de manera totalmente parietal por tres hombres y tres mujeres. Las acciones se trabajan en base a 12 partituras que han realizado las propias *performers* y son llevadas a cabo por las propias autoras o por otras artistas que tienen que interpretarlas. Todo esto hace que este proyecto sea

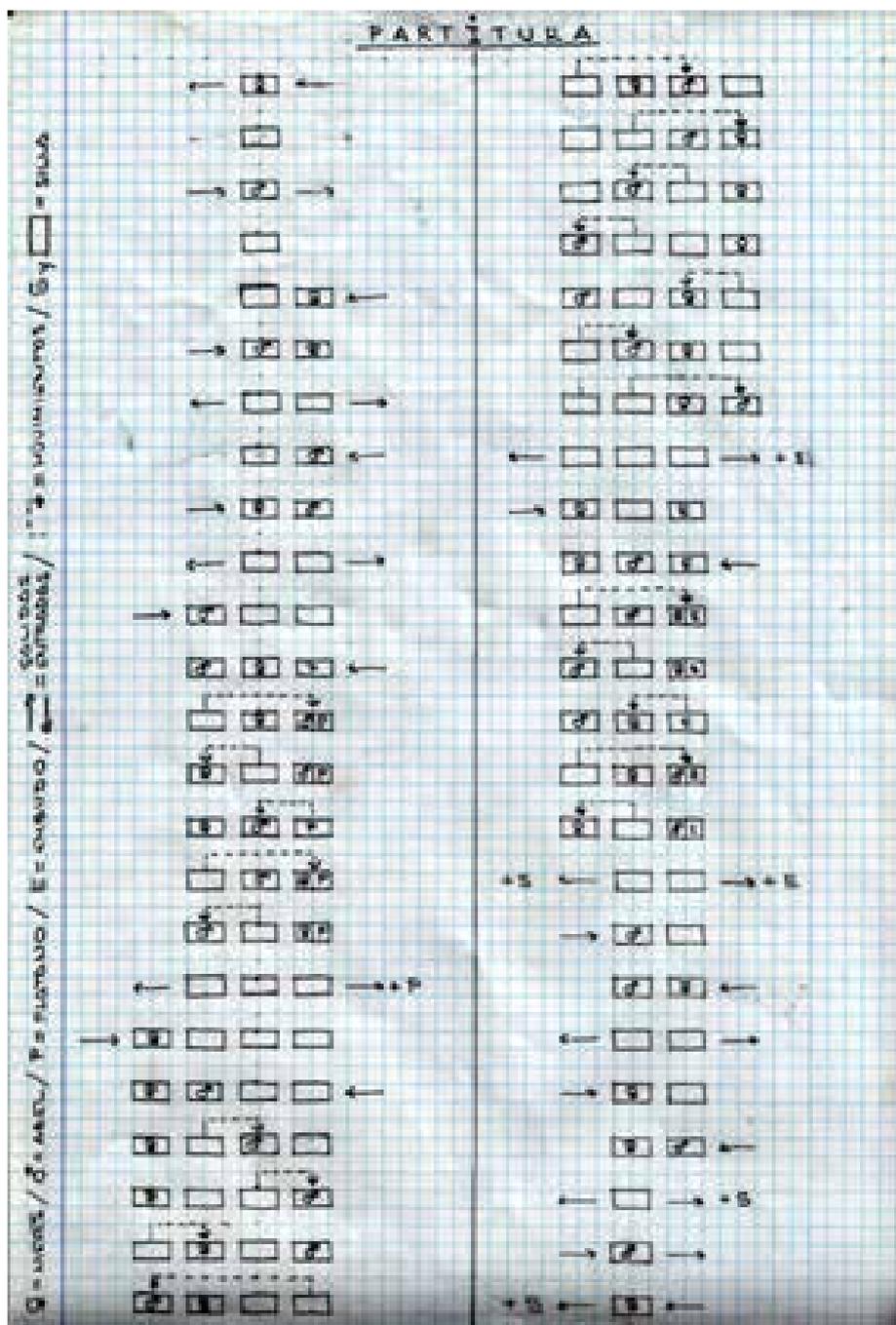


Figura 2. *Tanssi ja moving*. Partitura de Nieves Correa. 2014. Nieves Correa y Abel Loureda crean esta partitura para la acción *aTanssi ja moving*. Realizada Abril de 2014 en Helsinki y en Junio de ese mismo año en Madrid.

singular y único en España y que se puedan sumar, a la hora de hacer, comunicar e interpretar, las alejadas sensibilidades entre la cultura finlandesa y la española.

Exchange Live Art es un proyecto de investigación surgido en el 2013, llevado a cabo por las artistas Ana Matey e Isabel León, centrado en los procesos de creación de arte de acción. Esta investigación profundiza en las formas de comunicación y transferencia de la acción, donde las partituras de acción juegan un papel fundamental. Funcionan como nexo de unión, como medio para reflexionar y crear un pensamiento crítico alrededor del arte de acción. Estas partituras se presentan en muy variados formatos, depende de la propuesta lanzada y del grupo de trabajo, que suele estar compuesto por profesionales de diferentes disciplinas y procedencias (Fig. 2). Hasta la fecha han colaborado más de sesenta artistas de nacionalidades variadas como Noruega, Canadá, Finlandia, Túnez, Camerún, Marruecos, México y Venezuela.

Para celebrar su quinto cumpleaños realizaron el Ciclo de ExChange, en el Centro de Arte José Guerrero. Llevando a cabo acciones, mesas redondas, happenings, una conferencia, una exposición y una publicación llamada *Lunchbox*. A las artistas que habían participado con anterioridad en Exchange se les propuso crear una partitura con la idea de "comunicación". *Lunchbox* es una caja de cartón con forma de fiambarrera que contiene las piezas originales de los más de cuarenta artistas de diferentes disciplinas y nacionalidades que participaron en este ciclo destacando por ejemplo a Bartolomé Ferrando, Abel Loureda, Yolanda Pérez o Pepe Murciego. Estas fiambreras nos podrían recordar, en cierta medida, a los cartones realizados por el grupo Zaj, ya que son contenedores de obras plásticas, poemas, objetos, partituras, ... que se forjan en proyectos colectivos con la partitura como leiv motiv. Con estas *Lunchbox* se realizó una exposición y una publicación de 60 ejemplares donde se presenta el proyecto y se profundiza en cada artista y su pieza.

Otra artista actual, que también colaboró en el Ciclo Exchange, y que tiene un proyecto en base a partituras, es Johanna Speidel. Esta artista multidisciplinar, de origen alemán pero madrileña de adopción, suele invitar y colaborar en proyectos de otras artistas con el fin de crear obras interdisciplinares y colectivas. Con la idea de carta, pero ahora del tarot crea el proyecto *Signos y Significados*. Es una reinterpretación gráfica actualizada del Arcano Mayor del Tarot que realizó durante unos siete años. En esta propuesta, Johanna envió, a cada artista, una carta del tarot para que como si de una partitura se tratara la interpretaran. En esta propuesta la partitura funciona como estímulo para la interpretación ya que carece de indicaciones concretas. Participaron, entre otros, Pepe Murciego, Ana Matey, Nieves Correa, Abel Loureda, Analía Beltrán i Janés, Juan Alcón, Sofía Misma, Joan Casellas, Giuseppe Domínguez, Belén Cueto y Luis Elorriaga Planes.

PARTITURAS VISUALES O GRÁFICOS MUSICALES. EL OJO QUE ESCUCHA.

En la década de los sesentas, el compositor y artista visual Román Haubenstock-Ramati, realizó una diferenciación entre las partituras gráficas y gráficos musicales. Las partituras gráficas se presentan como un código compuesto de signos y símbolos, que sirven para ser interpretadas. Los gráficos musicales sirven para ser vistos, funcionan como un cuadro. Su interés reside en lo estético y no necesitan ser interpretados. El compositor chileno León Schidlowsky realizó obras solo para ser vistas en la década de los setentas y ochentas. En vez de gráfico musical las llamó música gráfica. El artista y compositor Llorenç Barber las llamó músicas visivas. Su obra *Cuaderno de Yokohama* es un ejemplo de ello. El propio autor, en un viaje a Japón que realizó en 2005, a modo de entretenimiento, fue dibujando música en lo que él llama "cuaderno de audio". Un total de 17 piezas musicales para ser vistas y 17 textos, uno por cada pieza musical, escritos por el propio autor en el 2009. Otro libro de gráficos musicales cuyas cualidades son estéticas y no es

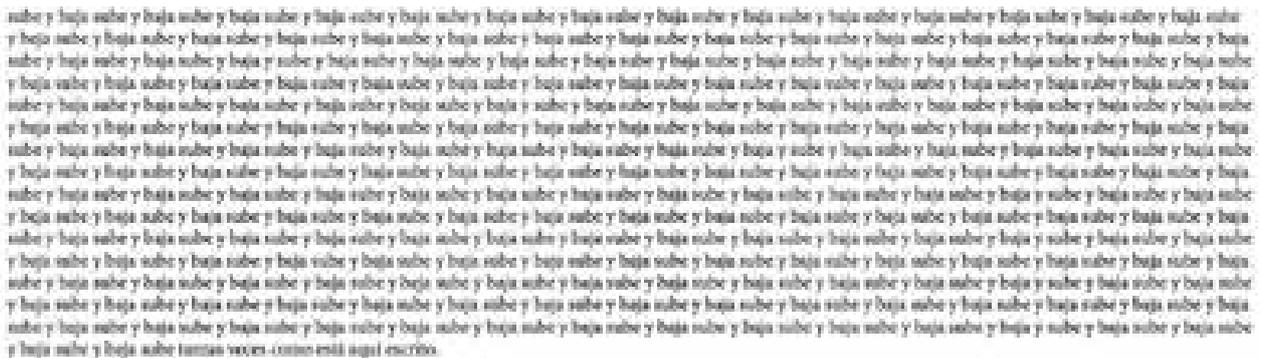


Figura 3. *Sube y baja*. Partitura de acción de Ana Matey, 2015

necesaria su interpretación es *Mo-No: Music to be read* del compositor Dieter Schnebel.

En el arte de acción existen las partituras que sirven para ser vistas y no accionadas. Son obras plásticas, desarrolladas por artistas del ámbito de la acción, que muchas veces se realizan paralelamente y funcionan como parte de la documentación de la performance. Este tipo de a partitura para ser vista ya no es un medio, es un fin. No sirve para ser interpretada, pero si contemplada. Artistas como Nieves Correa llevan años realizando este tipo de obras visuales. En una sola imagen sobre papel sabe condensar todo el acto performativo, incluyendo aquellos objetos, fotos y formas que se presentaron en la acción³.

CONCLUSIONES

Los sistemas de notación empezaron a desbordarse desde la mitad del siglo pasado, dando paso a muchos lenguajes, códigos, signos de representación y comunicación complejos con carácter híbrido. La partitura se convierte en tantos modos de hacer como autores hay. “La intervención en el soporte que representa la partitura admite

cualquier tipo de acto creativo” (Ariza, 2008, p. 105).

Estas partituras gráficas, emancipadas de las convenciones, tienen un indudable valor plástico y conceptual al que debemos atender. La partitura en el arte de acción puede servir de guion, de inspiración o de representación de ideas de manera atemporal. Aporta información al espectador que amplía el propio significado de la obra. Puede funcionar como medio de comunicación más o menos abierto a la indeterminación. Es un recurso metodológico muy rico y complejo que puede acompañar a todo el proceso de creación en sus diferentes fases y puede ser obra plástica nacida para ser vista y no interpretada.

Se trata de un campo fértil de estudio que forma parte de los procesos de creación no solo del plano sonoro o coreográfico, ya que presenta influencias de muy diferentes disciplinas como se ha visto. Incluso se podría decir que la propia partitura tiene un carácter transdisciplinar, ya que los sistemas de comunicación cruzan los límites de diversas disciplinas para crear un enfoque holístico. Por eso la complejidad de crear una taxonomía concreta y menos aun en el arte de acción. Eso podría ser demasiado reduccionista, aunque si se pueden establecer correspondencia por concordancias en diversos planos.

³ Para profundizar sus partituras, véase: Correa, Nieves <http://www.nievescorrea.org/obra/>

Referencias

Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Baena, F. (2012). *Música y Acción*. Granada: Centro José Guerrero.

Barber, Ll. (2019). *ZAJ. Historia y valoración crítica*. Murcia: CENDEAC.

Barber, Ll. y Palacios, M. (2009). *La música tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor.

Buj, M. (2015). *Partituras Gráficas y gráficos musicales circulares en el Arte Contemporáneo (1950-2010)* (Tesis Doctoral). Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts. Barcelona.

Cage, J. y Knowles, A. (1969). *Notations*. New York: Something Else Press.

Cox, C. (2004). *Visual Sounds. On Graphic scores*. En C. Cox y D. Warner (Ed.) *Audio Culture. Readings on modern music* (pp.187-188). New York: Continuum.

Nyman, M. (2006). *Música experimental. De John Cage en adelante*. Cataluña: Petició.

Sauer, T. (2009). *Notations 21*. New York: Mark Batty.

Terrones, A. (2018). *La planificación gráfica de la performance artística contemporánea. Definición, notas sobre la propia obra y estudio de casos en Europa y Québec* (Tesis Doctoral). Univerisitat Politècnica de Valencia, Facultat de Belles Arts de Sant Carles.

Villa, J. (2003). *Notación y grafía musical en el s.XX*. Madrid: Iberautor.

Zugasti, A. (2007). Dibujar el sonido. En J.J.Gómez Molina (Coord), *La representación de la representación. Danza, teatro, cine y música* (pp. 319-349). Madrid: Cátedra.



Dragging the History.
La performance
reparadora en la obra de
Pauline Boudry & Renate
Lorenz



Inclinación: una investigación práctica sobre la intersección entre el dibujo y la acción sonora¹.

Ignacio Tejedor López

UNIVERSIDADE ANTONIO DE NEBRIJA, MADRID

119

Fugas e Interferencias

PALABRAS CLAVE:

Dibujo; performance; voz; descripción; inmaterialidad

RESUMEN:

El siguiente resumen esboza los temas principales que se abordarán en la comunicación. La intención de dicha comunicación es compartir con los asistentes el proceso de investigación práctica por el cual se constituye el dibujo como herramienta troncal en una propuesta de arte de acción carente de materialidad y donde la voz es la única protagonista. Consiste en una intervención sonora en donde la figura de los artistas desaparece para potenciar el desencadenamiento de reflexiones y experiencias propias de los espectadores.

¹ La intención de este resumen es compartir en modo de comunicación el proceso de trabajo y las reflexiones de una investigación práctica en colaboración con la artista Camila Telléz en la que abordamos la presencia del dibujo en una acción cuyo único material fueron nuestras voces.

Son las 8:33 de la tarde. Estoy en el parque de Etxebarría; estoy en el lugar de encuentro... En esa parte del parque que está llena de árboles, que es una parte inclinada del terreno y acaba en un camino... con varios asientos. Y un poco más allá hay una baranda, una barandilla de madera que separa la calle de una caía. Una caída abrupta.

(*Inclinación*, Fragmento transcrito de descripción oral por Camila Téllez)

EMPEZAR POR EL FINAL

El 13 de junio del 2019 tuve la oportunidad de realizar junto con la artista Camila Téllez *Inclinación*; una performance sonora que surgió de la propuesta lanzada por el Colectivo Ant para su proyecto *Vis a Vis* en el que invitan a dos artistas a establecer un diálogo en parques públicos de la ciudad de Bilbao.

A mediados de mayo me contactó el colectivo para participar en una conversación abierta con Camila Téllez, pues según las coordinadoras consideraban que nuestra práctica artística converge en la inmaterialidad para abrir espacios de reflexión. Tras mi aceptación, Camila y yo iniciamos un intercambio de correos con el fin de conocer nuestros referentes y familiarizarnos con los modos de hacer de cada una.

Una vez confirmada la relación entre nuestros trabajos, consideramos necesario ser fieles a nuestra poética personal y preparar una conversación sobre nuestras maneras de trabajar. Decidimos eludir nuestra presencia física y generar un espacio destinado a la imaginación de la audiencia, utilizando como detonador el efecto de extrañamiento; características que compartimos como artistas.

El trabajo de Camila Téllez gira en torno a la deriva urbana para confluir con el entorno donde vive, para ello utiliza la voz como materia y la descripción como herramienta. Durante sus recorridos por las ciudades en las que vive, trata de fundir su presencia

con el entorno y construir su propia visión del mismo, recogiendo tanto documentación audiovisual como sus propios testimonios orales. Posteriormente, con el material recogido genera diferentes dispositivos donde se recogen los resultados y ensambla nuevas capas de lectura.

En mi caso, el trabajo se centra en la multiplicación de sentidos en contextos determinados; recurro a los pactos con la ficción para provocar entre los asistentes la emergencia de significados alternativos, una respuesta íntima a los convenidos socialmente desde sus propias experiencias.

Durante la conceptualización y diseño de la propuesta surgió un modelo de trabajo muy satisfactorio, basado en el testeado práctico y en la acumulación de pruebas. En el proceso de trabajo aparecían temas interesantes de íbamos identificando y enfatizando como la presencia del dibujo en nuestras acciones -ambas veníamos de una formación académica en dibujo-, el carácter especulativo de las mismas que escapan de una intención categórica, y el protagonismo de los objetos utilizados como agentes actantes.

DESVELAR EL DIBUJO EN UNA PROPUESTA INMATERIAL

Analizando el entorno en el que nos encontrábamos, y con la premisa autoimpuesta de no aparecer físicamente -nuestros cuerpos-, nos vimos haciendo un ejercicio de dibujo inmaterial. A medida que hacíamos descripciones orales del terreno en el que nos encontrábamos (protagonizado por una fuerte inclinación) nos dimos cuenta que lo que estábamos haciendo era dibujar: el soporte era el aire que movía los sonidos que emitíamos; los trazos, la fonética que utilizábamos; y las formas, los significantes que lazábamos.

Dibujar, como dice John Berger es intensificar la mirada hasta que uno se da cuenta de que una energía igualmente intensa avanza hacia él (Berger,

2017, p. 61). Eso estábamos haciendo Camila y yo sin darnos cuenta, y de la misma forma que sucede en los procesos artísticos, queríamos situar a los receptores de nuestra acción sonora en ese mismo punto del que ni si quiera éramos conscientes. El acto de mirar está subestimado en esta sociedad en la que miramos constantemente, vemos tanto que ya no miramos con detenimiento. *Inclinación* fue una acción que reivindicaba la descripción. Trayendo a colación a Miguel Ángel Hernández, cuando uno describe una imagen siempre hay cosas que no ve y otras que ve demasiado. Cosas que desaparecen y cosas que se acaban ensanchando (2015, p. 49). Aquello que describimos nos habla de nosotras mismas y en eso coincidieron algunas de las asistentes a la performance cuando dijeron que habíamos producido un estado de contemplación en el que ya no eran nuestras voces las que escuchaban si no la de los agentes que veían y que alzaban sus voces para ser observados -ensanchándose como diría Hernández.

Pasamos varios días explorando las posibilidades del entorno: su geografía, su historia, conociendo los testimonios que los vecinos y las vecinas compartían. Durante ese tiempo pasábamos horas contemplando atentamente las vistas y, como dibujantes sin soporte, nos relatábamos lo que veíamos. En esta deriva ocular encontramos dos particularidades: nuestra manera de responder estaba estrechamente vinculada con nuestro modo de dibujar, y tras unos minutos de descripción empírica se abría un espacio de especulación; comenzábamos por intuir el pasado de ciertos elementos y acabábamos desarrollando reflexiones sociopolíticas.

El acto de mirar detenidamente sin un objeto concreto de estudio termina por convertirse en un ejercicio intelectual, liberado de expectativas, que engendra posibilidades alternativas a la construcción de lo real. Esta práctica nos pareció una actividad que contribuía a la dilatación de los límites de lo posible,

trascendiendo el efecto estético para adentrarse en los confines de la *sf*.

Con la intención de compartir con los asistentes este estado de pensamiento, iniciamos el trabajo de diseñar una situación que indujera al tipo de experiencia que habíamos descubierto. Familiarizados con la localización pasamos a idear las siguientes fases:

1.- Dar la clave a los asistentes de que nosotros estamos retransmitiendo desde algún lugar cercano, y por lo tanto, no es una grabación sino una retransmisión en directo que recuerde nuestros cuerpos en el espacio.

Desde aquí comenzamos a describir Camila y yo el entorno, empezando por el lugar en el que convergían nuestros puntos de vista con el de los asistentes y conducirlos hacia lo que no veían, pero intuían con nuestra descripción. Esta parte terminaba en la inclinación que separaba nuestro contacto visual.

2.- A partir de los fallos geológicos del terreno -barranco, inclinación y esplanada_ desarrollábamos nuestros comentarios estimulados por el fragmento de Hito Steyerl:

El caer es relacional: si no hay nada hacia donde caer quizá ni seas consciente de estar cayendo. Si no hay piso, la gravedad podría ser de baja intensidad, lo que te provocará una sensación de ingravidez. Los objetos se mantendrían suspendidos si los sueltas. Sociedades enteras podrían estar cayendo también alrededor tuyo, de la misma manera que tú (Steyerl, 2012, p. 15).

Hablábamos de las antiguas fábricas de Bilbao que se veían a las orillas de la ría, de la verticalidad de un ascensor olvidado entre la maleza, de la caída que se veía a las faldas de la colina,

² SF: ciencia ficción -*science fiction*-, figuras de cuerdas -*string figures*-, fabulación especulativa -*speculative fabulation*-, etc. Para la autora Donna Haraway SF es un método que abarca diferentes formas de crear conocimiento desde nuevas perspectivas enfocadas principalmente a salir de las construcciones propias del antropoceno.

> **Inclinación: una investigación práctica sobre la intersección entre el dibujo y la acción sonora** >



Inclinación. Momento en el que los asistentes escuchan nuestras voces retransmitidas.

3.- De la colina seguimos acercando la descripción narrada hasta llegar a nuestros cuerpos; empezamos la acción en el horizonte, atravesamos un montículo y llegamos a nosotras.

Mientras Camila me describía yo me integraba sutilmente entre el grupo de asistentes. A continuación, Camila ponía una grabación de mi descripción sobre ella y se integraba entre los participantes para terminar todos en el mismo grupo de receptores.

UN MODELO DE INVESTIGACIÓN EN EL TERRENO DE LAS ARTES EN VIVO

De la experiencia expuesta en el apartado anterior se ha podido inferir un modelo que pretende contribuir a los estudios sobre el arte como herramienta para conocer el mundo. La particularidad de esta aportación es la síntesis de los recursos utilizados para reducir al mínimo común los materiales requeridos, y conseguir la destilación adecuada que permite demostrar cómo a través del arte se puede acceder a la pluralidad de facetas coexistentes en lo que entendemos por "real". *Inclinación* es el resultado de un proceso de investigación procesual compartida que utiliza el arte de acción como formato idóneo para la transmisión de saberes, recurriendo a las posibilidades que brinda el cuerpo para detonar sensaciones.

Frente a los campos del saber basados en el empirismo y la fundamentación positivista, las artes permiten una apertura al mundo desde lo emocional frente a la razón impuesta por el proyecto moderno. En el trabajo que hemos realizado Camila Téllez y yo, hemos puesto en común nuestras herramientas de trabajo (voz, descripción, ficción, re/creación de contextos, etc.) para construir juntas una situación en la que un entorno conocido por la mayoría de las asistentes fuese representado desde la emocionalidad que permite la subjetividad. Profesionales de otros campos habrían podido realizar estudios geológicos,

botánicos, sociológicos; nosotras en cambios preferimos estudiar las características del parque de Etxebarría desde lo que nos atravesaba y explotar la reflexión espontánea.

Por ello, lo primero que decidimos fue eliminar nuestra presencia física. El público esperaba encontrarnos manteniendo un diálogo sobre nuestras prácticas artísticas, nosotras en cambio decidimos hacerles experimentar el tipo de experiencias que provocamos. Con le objetivo inicial de hacer público nuestra forma de trabajar, utilizamos las particularidades del parque como motivo, que a su vez suponía un análisis contemplativo del contexto.

La sensación que detona este modelo puede ser replicado dentro de cualquier marco si se mantiene la siguiente estructura:

- Descripción del entorno físico perceptible por un grupo de personas. Esto supone el punto de partida compartido desde el que iniciar la deriva, de gran importancia para establecer el compromiso entre la audiencia y el emisor a través de una realidad común.
- Con la información recabada previamente sobre el marco de actuación y aquellas referencias suscitadas por el mismo, cuidadosamente se abandona la descripción del entorno para adentrarse en el desarrollo de pensamientos provocados por la analogía entre el entorno y los conocimientos derivados del mismo. Es importante que el momento de inflexión sea gradual pasado un tiempo prudente, o de lo contrario se producirían grietas en el pacto intersubjetivo con los receptores.
- Una vez inducido al espectador en una atmósfera heteroclítica, el cierre de este trayecto debe ser acompañado hacia el punto de partida, manteniendo en todo momento el compromiso con la realidad consensuado previamente con los asistentes. En otras palabras, retomar el

dibujo oral del entorno -esta vez más cercano- para devolver al público a su localización física.

A MODO DE RESULTADOS

Partíamos de una pauta concreta: cortar con las expectativas de los asistentes y eliminar nuestra presencia, de manera que cuando llegaran no tuviesen a nadie a quien dirigir su mirada, la inclinación del terreno dirigiría la atención hacia las montañas de fondo. Con su mirada fija en el infinito la atención se centraría en nuestras voces amplificadas, de manera que así trascenderían lo visual para deslizarse por la imaginación especulativa.

Nuestra voz, de narradores omnipresentes, dibujaba con las palabras una descripción del paisaje (introducción verosímil), una analogía entre la geografía de la localización y el capítulo *Inclinación* de Hito Steyerl (desarrollo). El uso que se hace de la voz proyectada en sustitución de la imagen nuestra requiere de un manejo pormenorizado de elementos fonéticos, modulación de los sonidos y uso de los silencios.

Entendida esta propuesta como un tipo de dibujo inmaterial, las características físicas de los grafismos, trazos y otros elementos formales se ven reemplazados por los términos pronunciados, la sonoridad de nuestros tonos vocales y el recorrido del trayecto visual. Nuestras herramientas procedentes de la técnica del dibujo son puestas al servicio de la oralidad para la activación de una performance sonora.

Partiendo de una contemplación guiada del entorno lejano, sin objeto preciso en el que detenerse, se desencadena en los oyentes una atención profunda hacia nuestras voces que con el transcurso de las locuciones va desenfocando la referencia con lo real para abrir el espacio de la imaginación. Como si de un collage se tratase, el entorno físico acumula las capas de sentido que vamos incorporando hasta

que se produce un fundido cognitivo, dando paso a una trama de ideas donde reposa la imaginación individual de quien escucha.

Al conocer las experiencias de las participantes, muchas de ellas coincidían en que cuanto más sugerentes (“poéticas”) eran las oraciones que articulábamos, más potencia adquiría su imaginación. Estos comentarios nos sirvieron para abrir una nueva línea de trabajo en la que se mantenga la estructura narrativa y se potencie la ambigüedad de los enunciados pronunciados.

Es conocido que la ficción parte siempre del germen de la realidad para constituir otros escenarios, pero cuando realidad e imaginación se fusionan en un mismo estadio, ambas se substraen así mismas adquiriendo cualidades nuevas que favorecen el sumatorio de contingencias. Conducida de manera precisa, la imaginación sembrada en un terreno verosímil dinamita la veracidad de “lo real”; circunstancia que permite elucubrar más allá de las fronteras del sentido lógico.

Asumiendo este planteamiento desmaterializado, el arte quedaría liberado de su legitimación procesual (virtuosismo y formalización) en beneficio de la imaginación que es capaz de estimular entre los receptores de la propuesta artística.

Bibliografía:

Berger, John. (2011). *Sobre el dibujo*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona

Dexter, Emma (2005). *Vitamine D: New Perspectives in drawing*. Phaidon: Londres.

Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema*. Consonni: Bilbao.

Henández, Miguel Ángel (2015). *El instante de peligro*. Anagrama: Barcelona.

Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra: Buenos Aires.

Lippard, Lucy (2018). *Yo veo/Tú significas*. Consonni: Bilbao



Acciones y
reacciones del
cuerpo proteico



Acciones y reacciones del cuerpo proteico 127

María Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes

Sonia Tourón Estévez

Universidade de Vigo

PALABRAS CLAVE:

cuerpo; prótesis; máquina; posthumano; acción; performance

RESUMEN:

Este artículo aborda, desde el ámbito artístico y en el contexto del arte de acción, aquellas máquinas o artilugios que se suman o añaden al cuerpo y están destinados a expandirlo mecánicamente. De este modo, hablaremos de prótesis como aparatos, piezas o artilugios propuestos para reemplazar de forma parcial o total un órgano o miembro del cuerpo humano, así como de una especie de acoplamiento capaz de transportar este cuerpo a un estado "aumentado". A partir de este planteamiento profundizaremos en el trabajo de diferentes artistas contemporáneos que tratan en su obra los conceptos de prótesis y de mecanismo aplicados desde la perspectiva personal y política del "propio cuerpo", explorando las posibilidades del movimiento y de la acción.

Érase que en Londres vivían, no ha medio siglo, un comerciante y un artífice de piernas de palo, famosos ambos: el primero, por sus riquezas, y el segundo, por su rara habilidad en su oficio. Y basta decir que ésta era tal, que aun los de piernas más ágiles y ligeras envidiaban las que solía hacer de madera, hasta el punto de haberse de moda las piernas de palo, con grave perjuicio de las naturales. (De Espronceda, 2006, p. 1.252)

En este artículo nos interesa abordar, de manera específica, aquellas *performances* donde diferentes objetos, máquinas y artefactos se suman o añaden al cuerpo del artista, público o participante de la acción y están destinados a expandirlo de forma mecánica, en la mayor parte de los casos, haciendo referencia a la integración entre el hombre y la máquina derivada de la construcción y aplicación de prótesis.

Podemos hablar de la prótesis, de manera específica, como un aparato, pieza o artilugio destinado a reemplazar de forma parcial o total un órgano o miembro del cuerpo humano, así como una especie de acoplamiento capaz de transportar este cuerpo a un estado "aumentado". Por eso, haciendo una analogía o un intento de confusión entre términos, nos referiremos en este texto a cuerpos protésicos que cambian y se transforman hasta llegar a convertirse en auténticos cuerpos proteicos.

Si intentamos hacer un poco de historia, podemos ver cómo la utilización de dispositivos prostéticos para reparar o aumentar las capacidades prestacionales del cuerpo es una práctica que se viene desarrollando desde hace mucho tiempo: la clásica "pata de palo" ya era utilizada por los cirujanos romanos y griegos durante los siglos VII y VI a. C., si bien la prótesis funcional más antigua de la que se tiene constancia es un dedo del pie realizado en madera y cuero aparecida en Egipto. De cualquier manera, quien más se acercaría a la manera actual de construcción de prótesis sería el francés Ambroise Paré, un cirujano

que trabajó a mediados del siglo XVI diseñando y construyendo toda suerte de miembros artificiales para amputados.

Las prótesis entrarían en la vida cotidiana tras la I Guerra Mundial, después de que decenas de miles de combatientes sufrieran amputaciones de alguna extremidad. Más adelante, la progresiva especialización y creación de nuevos artefactos destinados a completar las carencias o limitaciones de nuestro cuerpo generaría una profusión de prótesis de muy diferentes tipos y funcionalidades (motoras, sensoriales e incluso interactivas).

En este sentido, muchos artistas también han "prolongado" y extendido su cuerpo con elementos protésicos a partir de la utilización de los más diversos materiales y estrategias –desde las soluciones más precarias o cotidianas hasta las más sofisticadas tecnológicamente– para aumentar las capacidades comunicativas del cuerpo, para transformarlo en herramienta o instrumento, o para reflexionar en torno a la búsqueda de una nueva identidad. Hablaremos de artistas, mujeres en muchos casos, que tratan en su obra los conceptos de prótesis y de mecanismo aplicados desde la perspectiva personal y política del "propio cuerpo", de manera que suele ser, en muchos casos, el cuerpo mismo de la artista, biológico o experiencial, el que interviene o posibilita estas piezas donde la creación de nuevos organismos "híbridos" opera más allá de los límites físicos de lo humano.

En este sentido, ña artista brasileña Lygia Clark propondrá, a través de objetos protésicos, derribar los conceptos de creador, creación e incluso espectador, al que intenta convertir no sólo en participante de la obra sino en auténtico productor del hecho artístico. Sus *Objetos relacionales* son elementos diversos con los que este espectador, convertido en "paciente", se somete a peculiares terapias o rituales que lo llevaban a profundizar en aspectos de su personalidad o experiencias pasadas.

Lygia Clark pretende, en suma, profundizar en las capacidades perceptivas del sujeto haciendo que éste llegue a reconocer sus emociones y recuerdos más profundos a través de la utilización de sencillas prótesis con las que construye una acción a menudo grupal, lo que genera intercambios recíprocos y provoca que la obra se convierta en valor experiencial. Así, por ejemplo, en 1968 propone explorar el tacto por medio de unas pelotas de diferentes tamaños, pesos y texturas, bajo el título de *Guantes sensoriales* (1968); en *El yo y el tú: serie ropa-cuerpo-ropa* (1967) una pareja se comunica por medio de un tubo, vestida con una especie de monos con aberturas para poder tocarse el uno al otro e intercambiar sensaciones y en *Diálogo: óculos* (1968) dos juegos de gafas de buceo se encuentran conectados de forma que los participantes establecen contacto visual entre sí excluyendo otros sentidos.

Un cuerpo protésico es el que propone, en muchas de sus piezas, la artista alemana Rebecca Horn. Marcada por el trauma físico, Horn piensa sus objetos en términos de aislamiento, protección y curación, para lo que construye estructuras y aparatos poéticos –serán armaduras, vendas o prótesis donde aparecen de manera recurrente las plumas– que posibilitan una nueva experiencia sensorial:

Cuernos gigantes, varas gigantes ceñidas a la cabeza, convierten al hombre en un torpe monstruo que se desplaza dificultosamente por el paisaje. De hecho, es la prótesis la que crea el impedimento. Pero

en su fatal acoplamiento con el hombre, se convierte realmente en una parte de su cuerpo. (Mosebach, 2000, p. 100)

Entre sus trabajos protésicos o esculturas personales podemos distinguir dos grupos: por una parte los que investigan la percepción del cuerpo propio mediante su inmovilización –*Cornucopia*, 1970; *Die sanfte Gefangene* (*La dulce prisionera*) que aparece en la película *Die Eintänzer* (*El bailarín*, 1978...)–, y por otra los que exploran la percepción del cuerpo a través del movimiento y del espacio por medio de apéndices y adiciones –*Körperfächer* (*Abanico corporal blanco*, 1972); *Einhorn* (*El unicornio*, 1970)...–.

En esta relación de las prótesis con la movilidad, podemos hablar de la artista Lisa Bufano, a quien a los 21 años le amputaron las piernas desde las rodillas y los dedos de sus manos, a causa de una infección bacteriana. En sus *performances*, donde coreografía el movimiento, utiliza extensiones inspiradas en extremidades de aves o insectos para volver a crearse a sí misma una y otra vez, resignificando su propio cuerpo y sus desplazamientos. Convertidas en dispositivos poéticos, estas prolongaciones de sus miembros son recursos que le permiten explorar y configurar la singularidad y extrañeza de una nueva alteridad.

En el año 2016, el Instituto Henry Moore celebraba una exposición titulada *El cuerpo ampliado: escultura y prótesis* donde se congregaron diferentes obras basadas en estas piezas artificiales o dispositivos que se añaden a los cuerpos mutilados. En esta muestra se exponía una prótesis singular, la "pierna" de la misma Louise Bourgeois (*Louise Bourgeois' Leg*, 2002). Esta obra, donde el artista Stuart Brisley realiza una sátira acerca de la producción del arte, nos remite de forma metonímica –la parte por el todo– a la artista francesa y nos hace recordar sus piezas, así como su performance *A Banquet: A Fashion Show of Body Parts* (1978), donde coreografió un desfile con modelos que caminaban con trajes de látex realizados con protuberancias o formas abultadas, que ella misma

también usaría en una reflexión sobre cómo nos enfrentamos a ser visto por los otros. Son prótesis semitransparentes que nos transmiten una sensación de vulnerabilidad y exposición.

De la misma manera, siguiendo con esta lógica del vestido como "pseudo-prótesis", Atsuko Tanaka realizó una serie de trajes (*Electric Dress*, 1956) contruidos a partir de cables eléctricos, bombillas y tubos pintados con los colores primarios, con los que visibilizaría el recorrido de los sistemas circulatorio y nervioso, evidenciando el interior de su propio cuerpo. Y siguiendo asimismo la estela de esta pieza podemos nombrar *Light Dress* (1967), de Diana Dew, una artista que, en los años 60, creó toda una línea de moda electrónica utilizando diferentes componentes que integraba en las prendas, anticipándose así a lo que hoy conocemos como wearables –aparatos y dispositivos electrónicos "vestibles" que se incorporan en alguna parte de nuestro cuerpo interactuando de forma continua con nosotros y con otros dispositivos con la finalidad de realizar alguna función concreta–.

En sintonía con estas propuestas nos encontramos con las piezas de ropa de Jana Sterbak, a las que transforma en una suerte de nuevos cuerpos que pueden ser habitados. Los objetos de esta artista son casi siempre mecanismos para ser utilizados de un modo real o ficticio –vestuario, perfumes, mobiliario, estructuras o esqueletos metálicos...–, por lo que la experiencia del espectador, así como el elemento videográfico, adquieren una gran importancia en sus proyectos performativos. *Mando a distancia I (Remote control I*, 1989), donde una mujer suspendida en una enorme estructura o armazón de malla es conducida por la propia *performer* o por otra persona mediante control remoto, es el anhelo de la transformación del cuerpo en una máquina, liberado de las debilidades físicas; aunque, sin embargo, en seguida descubrimos que esta liberación es sólo aparente:

En la obra de Sterbak se han observado varios temas recurrentes: el cuerpo humano y sus "envoltorios", la precaria constitución del sujeto y

la fragilidad de las intersubjetividades, los seres humanos lidiando con artilugios electrónicos y su irónico "control / dependencia" en relación con todo tipo de armazones y andamiajes –desde el más sencillo hasta el más perfeccionado– de los cuales ignoramos si están añadidos y, por lo tanto, se pueden separar o si forman una parte integrante de nuestra condición histórica. (Moser, 2006, p. 29)

Las propuestas de Maribel Doménech también se centran en el vestido experimentando con textiles y tecnología y mezclando la acción de tejer, por su poder narrativo, con materiales que tienen la capacidad de transmitir energía, sonido y luz. Asimismo, relacionado con el sonido y la vestimenta, la neoyorquina Alyce Santoro nos propone un interesante proyecto (*Sonic Fabric*, 2003) a través del cual ha desarrollado diferentes tejidos compuestos por algodón o polyester y cintas de *casette* de audio grabadas y recicladas, con las que construye prendas audibles con las que posteriormente realiza diferentes *performances* y acciones sonoras.

Pero un paso más allá podemos referenciar los trabajos de Di Mainstone, quien realiza prendas que se convierten en auténticas arquitecturas sonoras –es el caso de *Serendipitchord* (2009) o de la espectacular *Human Arp* (2013)–. Sin embargo en *Sharewear* (2008), prescindiendo del sonido, propone dos curiosos vestidos que únicamente funcionan si están juntos, y, más aún, están pensados para ser utilizados por gemelas. De esta manera, al conectar ambos trajes por medio de imanes que se encuentran integrados en el tejido, son capaces de producir diferentes pautas luminosas.

Podemos comprobar cómo en las últimas décadas, con el desarrollo de la biotecnología, la ingeniería biónica o la electrónica molecular, entre otras, las prótesis, convertidas en aparatos o sistemas, se han tornado cada vez más precisas, invisibles y útiles, lo que conlleva la construcción de nuevas generaciones de prótesis cada vez mejores en su capacidad sustitutiva y potenciadora.

En su estudio *Understanding Media: The Extensions of Man* (*Comprender los medios de comunicación: las extensiones del hombre*, 1964), Marshall McLuhan ampliará el concepto de prótesis al entender que los "medios" se transforman precisamente en extensiones del cuerpo humano que responden, por una parte, a los deseos del hombre de interactuar y extralimitarse más allá de las posibilidades de su propio cuerpo, y, por otra, al temor de la amputación de sus miembros.

Cualquier invento o tecnología es una extensión o autoamputación del cuerpo físico, y, como tal extensión, requiere además nuevas relaciones o equilibrios entre los demás órganos y extensiones del cuerpo. (...) Para contemplar, utilizar o percibir cualquier extensión nuestra en su forma tecnológica, primero hay que abrazarla. Escuchar la radio o leer una página impresa supone aceptar estas extensiones de nosotros en el sistema personal y experimentar la "cerrazón" o desplazamiento de la percepción que automáticamente les sigue. Es este abrazo continuo de nuestra propia tecnología en su empleo de cada día lo que nos pone en el papel de Narciso de conciencia subliminal y de entumecimiento hacia la imagen de nosotros mismos. (McLuhan, 2009, pp. 71-72)

En todo caso, el uso de prótesis se extiende de forma gradual pero muy intensa en nuestra época, destinándose no sólo al reemplazamiento de partes corporales afectadas, sino como decimos, cada vez más, al perfeccionamiento de partes funcionales o de partes que hasta ahora ni existían.

Norbert Wiener, teórico de la cibernética, afirmaba que el territorio de las prótesis constituía uno de los campos prácticos de aplicación de los conceptos cibernéticos:

(...) hay una nueva ingeniería de prótesis posible, lo que puede conllevar al diseño de sistemas de naturaleza mixta, que comprendan tanto partes humanas como mecánicas. Sin embargo, esta clase de ingeniería no necesita limitarse al reemplazo de

partes que hayamos perdido. Hay una prótesis de partes que no tenemos y que nunca hemos tenido (Wiener, 1988, p. 58).

No obstante, en la exposición del Instituto Henry Moore que referimos anteriormente, aparecían también los *Adaptives*, los primeros trabajos de mediados de la década de los 70 de Franz West. Eran éstas pequeñas piezas informes realizadas en polyester que el espectador podía agarrar y manipular, adoptando posturas y formas inverosímiles que aludían a comportamientos neuróticos. Pero unos años antes, ya en 1967, Walter Pichler había creado una obra pionera, *TV-Helm* (también conocida como *The portable Living-Room*) un peculiar casco de forma ovalada que permitía al espectador ver en su interior imágenes de vídeo. La intención del artista pasaba por repensar las relaciones de dependencia entre el usuario y la televisión, transformando al espectador en un observador interno del sistema mediante una prótesis o extensión de su propio cuerpo que, en lugar de extender las posibilidades relacionales de su cuerpo, lo mantenía aislado y sin información de lo que ocurría en el exterior. Una segunda versión de esta obra (*Small Room*, 1967) vendría a proponer un casco de dimensiones más reducidas, permitiendo que la pantalla se aproximase más al rostro y anticipando la experiencia multimedia mucho antes de que el mundo virtual fuera explorado.

Vito Acconci, artista pionero de la *performance*, también se acercaría a la prótesis de esta manera, a través de una máscara de esgrima en la que instala diferentes aparatos de emisión y recepción de contenido audiovisual, para cuestionar el control y la influencia que los medios de comunicación ejercen sobre nuestro comportamiento. *Virtual Intelligence Mask* (*Máscara de inteligencia virtual*, 1992) utiliza tres pantallas (dos en su interior, situadas a la altura de los ojos del utilizador, y otra en el exterior, a la altura de la boca) y dos cámaras de vigilancia que siguen direcciones contrarias y pueden girar, de forma que permiten ver el entorno a la persona que lleva la máscara al mismo tiempo que los espectadores

pueden controlar lo éste está viendo y alterar su percepción.

En las obras y artistas que estamos recorriendo a lo largo de este artículo, podemos notar una tendencia creciente a usar un tipo de mecanismos y tecnologías cada vez más complejas, y en este sentido podemos abordar las propuestas de artistas verdaderamente “tecnófilos” que basan su trabajo proteico en la afirmación de las últimas tecnologías y la proclamación de éstas como una salvación a la crisis de lo humano que vivimos en la actualidad. La proliferación de este tipo prótesis hipertecnológicas generan todo tipo de pensamientos fantásticos en torno al destino y futuro de la especie humana donde las fronteras entre el hombre y la máquina se diluyen y se cuestionan antiguos conceptos como la dicotomía clásica entre lo natural y lo artificial o la subjetividad y el entorno.

Las nuevas tecnologías nos invitan a superar nuestro orden biológico y la tendencia general aboga por una evolución que se acelera con la fusión con las máquinas para crear al posthumano, con la consecuente disolución definitiva de límites entre lo orgánico y lo mecánico. De esta forma se proponen nuevas entidades híbridas y nuevas categorías ontológicas que se apoyan en el *Cyborg* (*Cybernetic Organism*) como modelo de integración capaz de expandir sus funciones y adaptarse a nuevos entornos, significado en la figura de un hombre determinado por la tecnología –“¿Qué es un cyborg? Tal como fue ideado en un principio, es un hombre corregido en sus defectos y carencias y a la vez potenciado en sus facultades, mediante el empleo y la implantación de tecnología en su cuerpo” (Duque, 2003, p. 167).

De esta manera, en arte:

(...) las nuevas formas híbridas que se crean constantemente rompen las categorías estáticas y sugieren nuevas tecnologías para el cuerpo. El resultado son visiones contemporáneas de cyborgs: personas-máquina ambiciosas e inteligentes. Estas

representaciones del cuerpo, que se sirven de una teatralidad muy elaborada, también muestran cierta ambivalencia contemporánea acerca del cuerpo y su relación con la tecnología: un equilibrio entre la tecnofilia y la tecnofobia. (Warr, 2006, p. 14)

Así, si hablamos de prótesis y situaciones altamente tecnológicas cabe mencionar el trabajo de Stelarc (acrónimo de Stelios Arcadiou), quien piensa que el cuerpo humano es insuficiente y obsoleto, y bajo esta premisa busca explorar y extender el concepto del cuerpo y su relación con la tecnología a través de lo que llama la “interfaz hombre-máquina”, que incorpora internet, sonidos, música, vídeo y ordenadores. La aplicación de sistemas médicos, robóticos y de realidad virtual le han permitido explorar, aumentar y mejorar los parámetros de desarrollo del cuerpo, en lo que se refiere a ampliación de ondas cerebrales, latidos del corazón, flujo sanguíneo y señales musculares. Si bien en sus primeras obras pretendía buscar los límites y la resistencia de su propia corporalidad (*Suspension*, 1976-1989), su proyecto ha pasado a concentrarse en la construcción de lo que podemos considerar como “arquitecturas” tecnológicas para el cuerpo, como es el caso de su *Tercera Mano* (*Third Hand*, 1981).

Podemos referir otras sorprendentes piezas como *Extra Ear* (*Tercera Oreja*, 1999), una prótesis realizada a base de cartílago injertado en el brazo que fue tomando forma de oreja; la *Stomach Sculpture* (*Escultura estomacal*, 1993), un mecanismo que actuaba en la cavidad estomacal emitiendo sonidos, abriéndose y cerrándose, extendiéndose y retrayéndose; o *Muscle Machine* (*Máquina muscular*, 2003), un robot híbrido de cinco metros de diámetro y seis patas que funciona con presión neumática. Numerosos sensores ubicados a la altura de la cadera permiten controlar y dirigir este mecanismo así como variar su velocidad de desplazamiento, de manera que cuando el operador levanta una pierna, éste hace lo propio moviéndose como si de una araña gigante se tratase, o cuando el mismo operador girar el tronco, es capaz de dirigirse hacia la dirección

marcada, siendo la interacción entre el hombre y la máquina muy directa e intuitiva.

Otros muchos artistas trabajan profundizando en la interfaz hombre-máquina explorando las últimas posibilidades tecnológicas, como ocurre con los instrumentos creados por Laetitia Sonami, especialmente sus guantes interactivos (*Lady's Glove*) que permiten transformar de una manera muy sofisticada los movimientos de la mano en sonidos; o con la obra *Inter Dis-Communication Machine* (1993) de Kazuhiko Hachiya, un sistema de intercomunicación de experiencias y percepciones entre dos personas que pretende desdibujar la frontera o separación existente entre el "tú" y el "yo".

En el contexto español, los espectáculos "mecatrónicos" (mecánicos + electrónicos) planteados por Marcel.lí (antiguo componente de la Fura dels Baus), también recrean esta especie de simbiote posthumano mediado por la tecnología. Obras paradigmáticas suyas son las *performances Afasia* (1998), donde el artista está provisto de una interfaz robótica externa (*dreskeleton*) que traduce el lenguaje del texto de la Odisea de Homero en una acción escénica con pantallas, robots y música, o *Epizoo* (1994), donde a través de una ortopedia robótica y de una interfaz gráfica, los espectadores controlan el cuerpo del propio artista y eligen la parte a accionar, provocando en muchas ocasiones dolor y desafiando su resistencia. La *performance Requiem* (1999), consistente en un exoesqueleto neumático, Marcel.lí transportará la idea de prótesis hasta sus últimas consecuencias al mantener los movimientos mecánicos del cuerpo y la apariencia de vida aún después de la muerte.

También en el estado español, la propuesta de Quimera Rosa se nutre de diferentes referentes, como el surrealismo, el cyberpunk y las prácticas sexuales no convencionales para realizar, a través de su trabajo *Sexus 3 aka La Violinista* (2014), una *performance* donde el sonido es generado en directo mediante prótesis electrónicas integradas en ropa

utilizada en prácticas de BDSM. Este colectivo, que se define como un "laboratorio de experimentos", declara en su presentación:

La sexualidad es la herramienta de reproducción de una especie que se instituye culturalmente como animal, cuando puede ser la principal herramienta creadora de una especie que se reconozca como cyborg. Somos quimeras y las quimeras existen. Mezcla de carne, plástico, datos, moléculas, silicona, máquina... Nuestra naturaleza es la prótesis. (Quimera Rosa, 2008)

En el contexto gallego más próximo, es destacable el trabajo de la artista María Castellanos, centrado también en investigar cómo la tecnología puede ayudar a superar las limitaciones sensoriales del cuerpo humano. En *performances* como *Corporalidad* (2013), como si de una relectura del cuento de Andersen "El traje nuevo del emperador" se tratase, construye dos vestidos: uno de ellos de un material plástico transparente a la luz infrarroja, pero opaco a la visión humana, y el segundo con unos LED infrarrojos integrados que se encienden al enganchar las partes que lo componen. Si los espectadores miran los trajes a través de unos monitores, verán que el primer vestido es completamente transparente, pero, sin embargo, el segundo se hace perceptible, ya que el ojo humano es incapaz de percibir la luz infrarroja que los LED emiten. Obras más recientes, como *Symbiotic interaction* (2017) o *Environment Dress* (2015), no hacen sino incidir en el desarrollo de interfaces tecnológicas corporales capaces de reaccionar ante los cambios del entorno.

Según el cirujano y catedrático español Cristóbal Pera, en la cirugía del siglo XXI las prótesis serán el paradigma mediante el cual el cuerpo humano se irá transformando en máquina o artilugio. Por este motivo, a tenor de lo que hemos visto a lo largo de esta comunicación, ya no podemos pensar al hombre sin una máquina, ni dejar de preocuparnos por la advertencia que nos brinda Donna Haraway:

Las máquinas de este fin de siglo han convertido en ambigua la diferencia entre lo natural y artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas. Las nuestras están inquietantemente vivas y, nosotros, atterradoramente inertes. (Haraway, 1995, p. 258)

Más aún, como epílogo, podemos avanzar una nueva situación que se dibuja claramente con la obra de Eduardo Kac *Telepresence Garment*, presentada en el año 1995 –si bien Kac ya había inventado lo que denominó como “arte de la telepresencia” en 1986 a través de la creación de un robot operado a control remoto que se exhibió en “*Brasil High Tech*”–. *Telepresence Garment* es un traje de color negro realizado en tejido sintético elástico capaz de cubrir completamente el cuerpo, que cuenta con una cámara situada a la altura del ojo izquierdo y con un receptor de audio en el oído derecho. Fue usado por el propio Kac en 1996, en la IV Bienal de San Petersburgo durante el evento “Ornitórrinco en el Sahara” en una conexión entre Chicago y San Petersburgo en la que dos participantes remotos interactuaban en un tercer espacio a través, también, de un tercer cuerpo. Desde Chicago era controlado, como si de un “avatar” se tratase, el cuerpo que vestía el traje de telepresencia, interactuando a su vez con un robot situado en la misma habitación, y que estaba controlado desde San Petersburgo.

Los artistas que trabajan actualmente con las herramientas de su tiempo combinan tecnologías de lo visible y lo invisible, configurando entornos sintéticos y telepresenciales en los que las fronteras físicas desaparecen, en parte, en favor de la navegación virtual a distancia. Está emergiendo una nueva estética como resultado de la sinergia de nuevos elementos no formales, como la coexistencia en espacios reales y virtuales, la navegación telerrobótica, la sincronía de acciones, el control remoto a tiempo real, el control compartido de telerrobots y la colaboración a través de las redes. La instalación de telepresencia

Ornitórrinco in Eden integró todos estos elementos simultáneamente. (Kac, 1996)

Y es así como, el uso de maquinaria y tecnología avanzadas trasciende la idea de prótesis con la que comenzamos este artículo y posibilita nuevas configuraciones del cuerpo y del espacio que, en la actualidad, tienden hacia la disolución de ambos conceptos. En esta inercia tecnológica, la desmaterialización de la obra de arte se gesta como un procedimiento lógico en un mundo digital y virtual que amenaza con mediar, de manera definitiva, nuestra experiencia de lo real.

* Este artículo toma como base la investigación realizada para la Tesis Doctoral “Máquinas poéticas y artefactos. Mecánicas del movimiento en la práctica artística contemporánea (Actitudes/Utopías)”, dirigida por la Dra. Yolanda Herranz Pascual, y ha sido desarrollado en estos momentos con el apoyo del CEAA, Centro de Estudios Arnaldo Araújo (financiado por fondos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UID/EAT/04041/2019).

Bibliografía

De Espronceda, J. (2006). *Obras Completas*. Madrid: Cátedra.

Duque, F. (2003). De cyborgs, superhombres y otras exageraciones. En D. Hernández Sánchez (Ed.), *Arte, cuerpo y tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

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

Kac, E. (1996) *Ornitorrinco y Rara Avis. El arte de la telepresencia en Internet*. Recuperado de <http://www.ekac.org/telepresencia.html>

McLuhan, M. (2009) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

Mosebach, M. (2000). Del objeto en movimiento a la imagen en movimiento. Rebecca Horn y el cine. En VVAA. *Rebecca Horn*. Santiago de Compostela: Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

Moser, W. (2006). Difracciones barrocas en la obra de Jana Sterback.

En VVAA. *Jana Sterbak. De la performance al video*, Vitoria: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Quimera Rosa. (2008). Presentación [versión 7.0]. Recuperado de <http://laquimerarosa.blogspot.com>

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

Wiener, N. (1988). *Dios y Golem, S.A.* México: Siglo XXI Editores.



Acciones contra mundum.
Diseñadores de vanguardia



Acciones contra mundum. Diseñadores de vanguardia

Román Padín Otero

UNIVERSIDADE DE VIGO

137

Fugas **e**interferencias

KEY WORDS:

diseño; arte; desfiles; performance

SUMMARY:

En el siglo XXI hay una proliferación de actividades creativas de naturaleza transversal. La moda y el diseño, realizado por creadores procedentes de escuelas de arte, arquitectura o humanidades, incorporan un discurso iconoclasta. Difunden su mensaje por medios de comunicación variados, realizan campañas fotográficas, video creaciones, films y carteles. Cuando se trata de desfiles, el hecho tiene naturaleza performativa, único, singular, efímero e irrepetible. Y por la gran repercusión que tiene la moda, los discursos de estos artistas tienen enorme transcendencia. Se plantea en la ponencia el estudio de varios casos: Maison Martin Margiela (la no moda); Raf Simons (el anti macho americano); Bernhard Willhelm (el queer); Hussein Chalayan (nacionalidades y migraciones); Alexander McQueen (filias y enajenaciones); Henrik Vibskov (mercado y políticas); Viktor&Rolf (belleza y anatemas); Craig Green (religión y guerra); J. W. Anderson (desobediencia y cuerpos); Virgil Abloh (afroamericanos, cultura global); Palomo Spain (tercer sexo, queer

**ACCIONES CONTRA MUNDUM.
DISEÑADORES DE VANGUARDIA**

**DESFILES, PRESENTACIONES Y ACCIONES
EN LA FRONTERA DE LA MODA**

La moda tiene en el siglo XXI, una presencia constante en la sociedad. Desde la época postmoderna o del diseño, hasta la actual, la notoriedad de la estética en el estilo de vida y en la moda, no ha dejado de aumentar. La segunda década del siglo XXI, es calificada, del capitalismo estético, por el filósofo Gilles Lipovetsky (2012), quien lo explica así:

Si el capitalismo engendra un mundo inhabitable o el peor de los mundos posibles, está también en el origen de una verdadera economía estética y de una estetización de la vida cotidiana: a nuestro alrededor la realidad se construye como una imagen integradora de una dimensión estético-emocional convertida en central, entre la competición que libran las marcas. Esto es lo que llamamos el capitalismo artístico o la creación trans estética, la que se caracteriza por el peso que toman los mercados de la sensibilidad y del proceso de diseño, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y de los lugares mercantiles, de integración generalizada del arte, del look y de la afección en el universo consumista. (Lipovetsky, p.12)

La moda tiene cada vez más presencia en la sociedad actual y los diseñadores tienen cada vez más notoriedad social. Esa abundancia de moda y la madurez de la actividad, lleva consigo nuevas formas de la profesión, nuevos contenidos a desarrollar por los creadores y nuevas formas de presentar la moda.

Las fotografías de moda, los desfiles, las tiendas, los escaparates, la publicidad, las revistas, los recursos on line, los museos, crean unas ilusiones entorno al cuerpo y el espacio. Todos son agentes de las metamorfosis de la moda, que en general, gestionan haciendo unos planteamientos creativos corales o de tendencia mayoritaria.

Hay un conjunto de individualidades entre los creadores de moda que no siguen las tendencias de modo absoluto. Sino que más bien tienen un estilo que reafirman en cada colección. Exhiben una estética iconoclasta, emplean colores infrecuentes en el *zeitgeist* (espíritu de los tiempos). Conciben su moda como una fórmula ética, desarrollan un discurso contestatario, estético, social, político, conceptual. Algunos de ellos localizan su trabajo en la moda, otros en el arte, otros en la hibridación. Sus tiendas son concebidas como espacios experimentales. Y cuando muestran sus creaciones o colecciones, realizan presentaciones o desfiles de naturaleza performativa. Las acciones que realizan, con carácter periódico en su mayoría, en las fechas en que presentan sus creaciones en soporte textil o colecciones de moda, tienen entidad propia, exhiben forma y encierran fondo, para ser consideradas arte performativo, arte en acción. Además, no en pocas ocasiones, desarrollan actividades creativas en diversos ámbitos como museos, publicaciones, films. De modo que la moda de vanguardia y sus performances, adquieren naturaleza transversal, híbrida e intertextual.

Los diseñadores japoneses que desfilan en París desde los años 1980, empleaban el blanco y negro con formas inspiradas en los principios del arte japonés. Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo con Comme des Garçons, Issey Miyake, Junya Watanabe, aportan otra visión del cuerpo humano. Y hacen sus presentaciones de las colecciones, su comunicación y el diseño de sus tiendas, con un mensaje anticonsumista. Yamamoto incide en el color negro. Kawakubo, reivindica la posición de la mujer en la sociedad. Miyake, aporta tecnología a materiales que crean nuevas utilidades. Watanabe, desarrolla nuevas morfologías del cuerpo. Y en todos ellos los desfiles, tenían naturaleza singular. Una nueva forma de caminar indolente, alejada de los arquetipos sexuales occidentales. Música, color, escenarios únicos. La necesidad de expresarse del creador de moda transversal, encontraba en la performance de sus desfiles un tímido espacio para su representación.

Los diseñadores de la escuela de Amberes, también desde los años 1980, emplearon una nueva estética y nuevas formas en sus presentaciones. Martin Margiela, crea diseños con gran incidencia

en la carga conceptual y se convierte en referente de impecable ejecución sartorial y reciclaje de materiales. Sus presentaciones se conciben como acciones performativas, paralelas a la colección.

En el tiempo siguieron el grupo de los "6 de Amberes", Walter van Beirendonck, Anne Demeulemeester, Dirk Bikkembergs, Dries van Notten, Dirk van Saene, María Yee. Una generación que coincidía en la singularidad de sus propuestas individuales, el desarrollo de empresas de moda independientes y la teatralidad de sus presentaciones.

Y como continuadores de esa generación, el también belga, Raf Simons, que desarrolló una nueva concepción de la identidad masculina. Y los creadores Bernhard Willhelm y Jutta Kraus, el primero formado en Amberes.

En torno al cambio de milenio, ocurre que una generación difusa de creadores procedentes del Central Saint Martins College of Arts & Design de Londres, acapararon notoria presencia en la dirección de tradicionales casas de moda francesas y alcanzaron gran importancia también con sus propias firmas. Alexander McQueen, al frente de su casa y de Givenchy durante unos años, agitó los cimientos de las presentaciones conceptuales de moda, en el vértice del desfile y el performance. John Galliano, aportó una teatralidad desconocida a las presentaciones de moda, en su propia firma; al frente de Dior; y últimamente ya en la década de los 2010, dirigiendo Maison Martin Margiela. Presentaciones que servían para abundar en su universo estético, de auto referencias al mundo del arte, la historia, la moda.

También procedente de Saint Martins, Hussein Chalayan, desarrolla una sobresaliente actividad performativa desde la última década del siglo XX y el danés Henrik Vibskov, desarrolla una notable actividad híbrida entre arte, moda, música, acciones, performance, en el siglo XXI.

Procedentes de la escuela holandesa de Arnhem, Viktor&Rolf, emplean también una teatralidad conceptual y performativa en sus presentaciones. Que hacen de la acción de mostrar su colección una

parte axial de la pieza textil misma. Performances en color negro; con matrioskas que se visten con infinitas capas.

En la escena creativa desde 2007, Iris van Herpen, emplea medios físicos, tecnológicos, fotográficos, de arte sonoro, films para la representación de sus creaciones. Sus vestidos están a medio camino entre la ciencia, el arte y la moda. Colaborando con un amplio equipo de profesionales, entre ellos científicos, arquitectos, video creadores, para la ejecución de sus colecciones y sus presentaciones. Por citar una pieza, la vídeo creación Splash! Realizada con el fotógrafo Nick Knight con su editora Showstudio y la modelo Daphne Guinness., en 2013. En la que se representa un insólito vestido de agua. Se graba el agua cayendo sobre el cuerpo de la modelo y luego a partir de un frame, la diseñadora realiza el vestido en material sintético, que resulta ser una especie de armadura ingrávida.

Desde el 2003, Rick Owens, el diseñador americano afincado en París, no sólo forma un nicho estético inspirado en las formas góticas y la búsqueda de nuevos volúmenes para el cuerpo. También hace fuertes alegatos en sus presentaciones, cuando emplea una compañía de danza de mujeres con cuerpos fornidos, frente a la esbeltez lánguida de las modelos habitualmente empleadas en la moda o exhibe los genitales masculinos de los modelos a través de diseños nunca vistos antes, en la colección Sphinx, otoño/invierno 2015.

LA MODA, LOS DESFILES, EL ARTE, LA ACCIÓN.

CONCEPTO

Incluir los desfiles y presentaciones de este grupo de diseñadores de vanguardia en el ámbito de la performance, debe ir acompañado de la definición de la naturaleza de la moda. Cuatro opiniones que se complementan sobre la naturaleza de la moda, el arte y la performance, son las de dos comisarios de exposiciones y dos diseñadores.

Andrew Bolton, Head Curator del Costume Institute at the Metropolitan Museum of Art de Nueva York, afirma en una entrevista a Heller (2016):

La moda no es sólo sobre cómo llevarla o sobre cuestiones pragmáticas, sino también sobre ideas y conceptos. Diseñadores como Hussein Chalayan o Alexander McQueen, usan la moda, para hablar de ideas de género, identidad, política, religión; la moda es un vehículo para expresar ideas sobre esos temas. Y eso es sobre lo que es, también, el arte. Así que, sí, la moda tiene un espacio en la galería de arte. Creo que la moda es una forma de arte. (Bolton, 2016)

Respecto a los desfiles y el arte, el diseñador Walter Van Beirendonck, expresa en el trabajo de Oakley que:

La forma en que yo trabajo en un proyecto de moda es completamente diferente de cómo me enfrento a un proyecto de arte, pero al final los resultados tienen algo en común -puedes ver un desfile como una performance en muchos sentidos. En otros términos, es muy importante para mí que las colecciones de moda pueden comprarse y usarse y tienen un nexo con la realidad y el consumidor. Así que creo que hay una gran distinción entre ambos mundos...Puede haber elegido ser un pintor o un escultor, pero elegí moda, no porque lo viera como más comercial, sino porque me daba más oportunidades para comunicarme. (Oakley, 2013, p.60)

Con respecto a la naturaleza de las presentaciones o desfiles, Alexander McQueen, tal y como se recoge en el film de Loïc Prigent, se refería a ellos como *illusions*. Es decir no le llama a los desfiles o presentaciones por esos nombres, si no que se refiere a ellas como una gavilla de imágenes y acciones que transmiten sus sentimientos y creaciones. Son lo que él llama ilusiones o espejismos. Aún abunda en la idea, diciendo que sus desfiles son *my theatre*, mi teatro (Prigent, 2015)...

El diseñador chipriota Hussein Chalayan, es experimental, tecnológico conceptual. Además de tener altas dosis de excelencia sartorial y de costura. Y un sistema de desfiles, semejantes a las presentaciones performativas en instituciones culturales. Se enfrenta a la moda, tal y como explica Susan Ward (2006):

...se enfrenta a la moda desde un punto de vista conceptual e intelectual...sus ropas expresan ideas abstractas sobre identidad, tecnología, memoria y emoción...colabora a través de disciplinas con ingenieros y arquitectos, diseñadores industriales, artistas, y músicos para crear desfiles poéticos y rigurosamente intelectuales. (p. 30)

ALGUNAS ACCIONES DE CREADORES DE MODA

Martin Margiela fundó la empresa homónima con Jenny Meirens en 1988. Fue director creativo de la compañía hasta el año 2009, en el mes de diciembre. En 2014, se anuncia que John Galiano, será el nuevo director creativo de la firma (Margiela, 2008).

La deconstrucción, el uso de materiales no convencionales, el surrealismo, el proceso no convencional, el reciclaje, son algunos de los rasgos de la creación de este colectivo.

Han tenido nuevas formas de presentar las colecciones. En lugares abandonados como almacenes de Salvation Army, estaciones de metro en desuso, garajes cerrados, un basurero a las afueras de París donde los niños de la zona fueron invitados a desfilan con los modelos. Una temporada, dos versiones, una blanca y otra negra, de la colección, se mostraron al tiempo en lugares distintos. Presentaciones en oscuridad, en film, con muñecos, con asistentes vestidos en batas blancas como de costura sosteniendo las prendas, como si fuera una actividad científica.

El Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam, Holanda, dedicó en 1997 una exposición retrospectiva a la empresa francesa. Con el título *La Maison Martin Margiela (9/4/1615)*, se presentaban los extremos creativos del colectivo. La acción performativa que implicaba la muestra, trataba del paso del tiempo. Se reprodujeron conjuntos de los archivos de la empresa en tejido neutro y luego fueron tratados con procesos biológicos, de modo que los colores se alteraran a lo largo de la exposición. Una vez transformados los tejidos, se colocaron los vestidos en el exterior, a lo largo de una pared de cristal.

En 2008, el MOMU de Amberes, organiza una exposición retrospectiva de los 20 años de creación de la empresa. *Maison Martin Margiela "20"*, comisariada por Kaat Debo y Bob Verhelst. La muestra estuvo también en Somerset House de Londres. Se tratan diversos rasgos de la empresa en la exposición e inciden en la naturaleza performativa de sus presentaciones.

Raf Simons, con exposiciones, acciones en la Stazione Leopolda de Florencia, coincidiendo con los salones Pitti Uomo, realizó numerosas acciones performativas. Raf Simons (1968, Neerpelt, Bélgica), es considerado como el propulsor de una nueva silueta masculina, en el final del siglo XX. Su primera colección de otoño invierno para hombre, presentada en 1995, hizo hincapié en el minimalismo y la adolescencia. Dando en crear una figura masculina juvenil y urbana.

En 1998, Terry Jones comisaría una exposición en la Biennale de Firenze. Bajo el leitmotiv de Moda y Cine, participan veintidós diseñadores. Raf Simons participa en ella. Y con el título "2001 minus 3", realiza una presentación experimental. Reproduce su apartamento blanco de Amberes en la parte de atrás de Stazione Leopolda, donde tres adolescentes viven las horas de apertura de la muestra. Y se escapan de noche a disfrutar de la vida de club en Florencia (Jones, 2015).

En 1999, Raf Simons trabaja junto al fotógrafo David Sims, en "Isolated Heroes". Una serie de retratos de sus jóvenes y poco convencionales modelos reclutados en las calles. Los retratos con ropa de la colección 2000, se recogerán en un libro y una exposición itinerante.

En 2003, Raf Simons co-comisaría junto a Francesco Bonami la exposición "The fourth sex: Adolescent extremes", en el Pitti Immagini de Florencia. La colaboración devendrá en un libro que trata la influencia de la adolescencia en el estilo.

En 2003, Raf Simons junto a Peter Saville, en su colección otoño invierno, hacen de curators de "Guided by heroes", un art show subrayando el trabajo de gente que le han influido. Tiene lugar en

Hesselt, Bélgica y entre los creadores relacionados están, Chris Cunningham, Félix González-Torres y Marck Lockey.

Bernhard Willhelm, crea su firma con Jutta Kraus en 1999. Su moda de inspiración deportiva, es subversiva y pone en valor cierta nota de lo grotesco, infantil y fantástico, tomando como soporte tanto la tradición de la alta costura, como el ritmo actual de la cultura pop. Todas sus presentaciones son espectáculos performativos en los que la moda per se, se integra en otras formas de expresión artísticas (Willhelm y Kraus, 2009).

Cuando se celebró una exposición monográfica a la pareja en el MOMU de Amberes en 2008, bajo el nombre *Bernhard Willhelm: Het Totaal Rappel* el propio Bernard Willhelm (2009), expresa que: "Nuestra primera exposición en Amberes era sobre instalaciones y performance" (p. 473).

De esta pareja de diseñadores se puede decir que sin ser antimoda, sus colecciones son una expresión de inocencia infantil, lo grotesco y lo fantástico, combinando elementos de la cultura pop y alta costura en una forma inimitable...aunque su trabajo está sólidamente anclado en el mundo de la moda, sus espectáculos son a menudo presentados como instalaciones o tableaux vivants y desprenden muchos paralelismos con el arte performativo.

Varios cuadros realizados con maniquís recreando esculturas antropomorfas realistas, sirven de soporte a las distintas temáticas de las colecciones exhibidas. La exposición abarca desde 1999 a 2010.

En 2015 el MOCA Pacific Design Center, presentó una exposición dedicada a la firma, bajo el título *Bernhard Willhelm 3000: When Fashion Shows the Danger then Fashion is the Danger*. Está coordinada por Emma Reeves. En ella se presenta, no una retrospectiva, sino su nueva colección, otoño/invierno 2015-2016. La exposición presenta la colección antes de la pasarela en París. Y funciona como instalación escultórica con sensibilidad entorno a la moda. E incluye vídeo, fotografía, objetos diseñados por Willhelm. Se pretenden como una reflexión sobre el futuro del comercio y es una exposición analítica del

futuro, se presenta la instalación como una respuesta a la uniformidad de la moda del siglo XXI y previsión de la experiencia de la moda en el siglo XXII.

En **Hussein Chalayan**, el proceso, lo procesual, la acción, el discurso combativo, la denuncia, la estética, la moda y el cuerpo, están presentes a lo largo de su carrera, otorgando gran importancia a las presentaciones, que son en sí mismas, una acción, un *statement*. A modo indiciario cabe relacionar algunas de sus performances presentado colecciones que sirven de guía al espíritu de su trabajo (Loveday, 2009).

En su colección de graduación en el año 1993, *The Tangent Flows*, enterró ropas cosidas con hilos de hierro para alterar los tejidos por la tierra. En la colección, *Geotropics* (primavera/verano 1999), reflexiona sobre los elementos que delimitan una nación, como montañas, ríos, invenciones humanas y conquistas. A partir de los trajes regionales de los países en la Ruta de la Seda, hace variaciones interpretando las imágenes de una película de animación. Creando prendas que resultan de aspecto en transformación, una de ellas incorpora una silla al cuerpo de la modelo. Otra crea un espacio personal entorno a la modelo con una estructura rígida que simula la forma de un vestido. En *Afterwords* (otoño/invierno 2000), los dramáticos acontecimientos de Kosovo en la época, refrescaron el conflicto de la pérdida de domicilio y posesiones, poniendo en primer plano el recuerdo de la crisis turco chipriota de 1974, patria de Hussein Chalayan. Con ese leitmotiv presentó una colección en la que la performance se iniciaba con una familia sentada en una sala de estar con un coro búlgaro de fondo. Luego modelos en ropa simple se apropiaban de las fundas de los muebles y se vestían con ellas. Finalmente una modelo convertía la mesita de café en una falda estructurada como una pirámide. La colección *Inertia* de primavera 2009, en la que los vestidos aparecen como sostenidos por el viento al estar realizados con formas bolidistas en un material sintético. Haciendo una crítica a la velocidad de la vida actual. La colección de formas aerodinámicas, se remata con unos vestidos de latex estampados con accidentes de coches, que parece que están volando. Y decenas de vasos se rompen en la tramoya para hacer banda sonora de esa velocidad. La colección *Pasatiempo* de primavera/verano 2016, se inspira en

Cuba, y lo hace no sólo con trajes de evocación militar castrista, también con unos vestidos que desaparecen al aplicarles unas duchas de agua en la pasarela y dejar ver estampados vegetales tropicales (Loveday, 2009).

Alexander McQueen, ha firmado numerosos momentos memorables en la historia cultural reciente. Un momento notable de la historia de la moda, fue en la presentación de la colección primavera/verano 1999 de Alexander McQueen. La colección llamada *Nº 13*, tuvo un desarrollo dramatizado como era habitual en los desfiles del diseñador. Y en concreto hubo un momento que se guarda en el recuerdo como memorable de las pasarelas de McQueen cuando dos robots pintaron con spray un vestido llevado por la modelo Shalom Harlow, en medio de una plataforma circular que giraba. Fue un momento casi frenético, de relación de la máquina y la mujer, cargado de cierta agresividad sexual y dotado de poesía que estaba además inspirado en una instalación de Rebecca Horn, en la que dos pistolas disparaban pintura rojo sangre (Bolton y Koda, 2011).

En octubre de 2003, uno de esos *theatres of illusions*, tenía una fuerte crítica social, contra las desigualdades, la competitividad, el estrés del sistema de la moda y la deshumanización del mundo. Representaba una competición de baile por parejas que se prolongaba hasta que uno de los concursantes muere por agotamiento, semejante a las carreras de baile de la *Depression era* norteamericana. El *illusion* correspondía a la colección primavera verano 2004, *They shoot horses don't they*. Un cuerpo de danza preparado por el coreógrafo Michael Clark, ponía en escena bailes, con ropa de noche, hecha de lentejuelas, plumas, tutús y chifón; otros bailes con ropa de día, con trajes azul marino, abrigos y camisas sencillas. Era un gesto que iba más allá de la presentación del trabajo creativo. Convirtiendo a la acción misma en una creación autónoma, cargada de discurso e híbrida que se apreciaba por todos y por el propio diseñador como arte.

El Metropolitan Museum de Nueva York, en el año 2011 y el museo Victoria & Albert de Londres, en 2015, celebraron una gran exposición monográfica dedicada a Alexander McQueen. La muestra, concebida por el

Curator in Charge at the Metropolitan Museum of Art, Andrew Bolton, cubre desde la primera colección del diseñador en el 1992, luego de graduarse en la Saint Martins College of Art and Design. Hasta la última colección de otoño invierno, en el año 2010, fecha del fallecimiento del creador británico. Se convirtió en un auténtico fenómeno de masas.

Cada colección de Alexander McQueen, estaba inspirada en un tema, llevaba un título y tuvo una puesta en escena o desfile ad hoc. Su primera colección, refería a "Jack el destripador". Ese gótico romántico, aparece nuevamente en colecciones como "Dante" (otoño/invierno 1996) y "Ángeles y demonios" (otoño/invierno 2010). El nacionalismo escocés y el abuso de los ingleses sobre Escocia, aparece en "Violación en los Highlands" (otoño/invierno 1995), "Viudas de Culloden" (otoño/invierno 2006), en las que se presentaba deconstruido el vestuario negro del siglo XIX, mezclado con un iconoclasta empleo del tartan, con modelos-actrices que aparecían violentadas.

En la colección "Sin título" (verano 1998), las modelos caminaban bajo una profusa lluvia amarilla que invadía la escena, citando a la práctica sexual del "rain". No sin polémica la colección se iba a llamar "Lluvia dorada", título que hubo de ser sustituido por discrepancias con uno de los financiadores del desfile. En la colección Voss, primavera/verano 2001, la periodista Michelle Olley, aparece desnuda en una vitrina llena de polillas, que comienzan a volar cuando la caja al final del desfile se abre, en un ejercicio de tema y variaciones sobre la enajenación mental.

En la colección "Juana" (otoño/invierno 1998), la referencia a los trajes medievales y al personaje de Juana de Arco, permitieron el coqueteo con la apariencia masculina de las armaduras y femenina de los trajes de gala. Y también con la fuerza de la naturaleza del fuego, al rematar el desfile con una modelo rodeada por un aro ardiendo.

Otra colección, hace referencia al cine en relación con las fuerzas de la naturaleza. "The Overlook" (otoño/invierno) 1999, toma título del hotel del filme de S. Kubrick, "El resplandor". La presentación empleó una pista de patinaje, y tuvo lugar en una dramática

tormenta de nieve. Incluso los vestidos representaban hielo, por medio de bordados con cristales de prismas y color blanco.

Una mujer ahogándose en el fondo del mar, con un vestido de chifón revolviéndose bajo las aguas como las serpientes en la cabeza de Medusa, servía de fondo para la colección "Ireere" (verano 2003), en la que trajes de piratas y otras referencias a los buques, dialogaban con la fuerza natural del mar.

"Scanners" (otoño/invierno 2003), es una metáfora de la fuerza de la naturaleza del viento. Dos modelos caminaban contra la fuerza del viento, una llevando un paracaídas y otra luchando contra el viento con un kimono de grandes proporciones.

El marzo de 2009, la colección otoño invierno 2009, se presenta en París. *The Horn of Plenty*, el cuerno de la abundancia, se alza como una crítica al predicamento en el que la moda y el consumismo se encuentran. El escenario es una montaña de basura hecha de los restos de mobiliarios utilizados en colecciones anteriores, rodeada por una pasarela de cristal destrozada. Las ropas eran sátiras de los hitos de la moda del siglo XX, realizadas con ejecución magistral. Se presentan parodias del New Look de Dior y del traje sastre de tweed de Chanel. Se parodia del blanco y negro del baile en las carreras de Ascot del musical *My Fair Lady*, diseñado por Cecil Beaton. Se ironiza con unos vestidos hechos de tafeta negra que parecen bolsas de la basura. Los labios de las modelos están sobre maquillados, en una cita al artista Leigh Bowery. No hay nada en el desfile que no ataque al mundo colapsado por la economía que no sabe cómo avanzar.

En octubre de 2009, la presentación de la colección *Plato's Atlantis*, fue transmitida en streaming por medio de la plataforma SHOWstudio.com del fotógrafo Nick Knight. Convirtieron a la moda en un acontecimiento mundial que fue anunciado en Twitter por Lady Gaga treinta minutos antes del inicio y provocó el colapso del servidor. La producción incluía una pasarela brillantemente iluminada en la que se desplazaban dos robots gigantes que filmaban la acción y al público. En la pantalla de telón de fondo, la modelo Rachel Zimmermann yacía desnuda en la

> Acciones contra mundum. Diseñadores de vanguardia >





arena rodeada de serpientes. Y las modelos salieron vestidas con vestidos cortos que creaban siluetas nunca vistas, confeccionados en tejidos decorados con reptiles, impresiones digitales. Vestidos como escamas, decorados con estampados acuosos, vestidos medusa, vestidos anfibios y zapatos como ar madillos.

La colección era una recreación de un futuro subacuático, concebido como una predicción apocalíptica del mundo por venir. Un planeta ecológicamente devastado por el calentamiento global. La humanidad ha evolucionado desde criaturas procedentes del mar y es posible que nosotros vayamos a un futuro bajo el agua, cuando los polos se derritan y la capa de ozono quiebre.

La colección otoño invierno 2010 de hombre, se presentó en París el 18 de enero de 2010. *The Bone Collector*, era una presentación hecha a base de calaveras. Las calaveras y los huesos aparecían en toda la escenografía, como una catacumba. Y la colección misma estaba llena del motivo de la calavera y de estampados haciendo grotescos y filigranas con huesos y calaveras. La muerte estaba muy presente en las colecciones de Alexander McQueen, desde Jack el destripador como inspiración para sus colecciones de hombre y mujer. Hasta la calavera como emblema de la casa. Fue la última colección y performance de Alexander McQueen antes de su muerte.

También el diseñador danés **Henrik Vibskov** es conocido por sus desfiles y presentaciones de naturaleza performativa. Su práctica creativa es interdisciplinar, abarcando film, música, arte visual, moda, desde Copenhague. Junto al artista, diseñador gráfico, Andreas Emenius, bajo el nombre Vidskov & Emenius, desarrollan el *The Fringe Projects*, con el que hacen instalaciones, performances, vídeos y autorretratos. Las instalaciones son una integración de diseño, moda, vídeo, edición, performance, intervención en el espacio. Tuvieron ediciones en Milán, Zurich, Copenhague. Las ediciones fueron publicadas en *Dazed & Confused* magazine. La novena de las ediciones se celebró en el Zeeuws Museum en Middelburg, Holanda en 2009. Esta es singular, pues agrupa las previas y se convierte en una intervención

global del espacio del museo, para transformarlo en un espacio para la fusión cultural. Se editó un catálogo con motivo de la exposición.

El dúo holandés formado por Viktor Horsting y Rolf Snoeren, se conocen como **Viktor&Rolf**. Su manera no convencional de enfrentarse a la moda ha hecho a menudo que los críticos se pregunten si su trabajo es arte o moda (Parmal y Grumbacg, 2006). Los propios diseñadores se resisten a distinción alguna pues empezaron siendo conocidos por su alta costura experimental que llevaba ideas a extremos imponentes y por sus presentaciones teatrales y recientemente han ido al campo de la confección, haciendo ropa ponible y comercial, pero dirigida por el concepto, sorprendente y original. Las puestas en escena de las presentaciones de sus colecciones son francamente performativas y tienen tanta trascendencia como los objetos mismos por ellos diseñados (Evansy Frankel, 2008).

En 1994, presentan trajes dorados colgados del techo en París, con el nombre *L'Apparence du vide*. En 1996, un micro mundo recreaba la gran moda, con incluso una fragancia cuyos frascos estaban vacíos. Muñecas de tamaño natural mostraban su colección *Launch*. En otoño-invierno 1998-1999, presentaron su primera colección de alta costura, con las siluetas deformadas mostrando preocupación por una bomba atómica de fin de milenio, *Atomic Bomb Collection*. La primavera-verano 1999, presentaron una colección de gazar blanco y negro bajo luz negra. Al poner plena luz se veía otra silueta, era *Scream and Whispers*.

La presentación de la colección otoño invierno 1999, *Russian Doll*, la realizaron con la modelo Maggie Rizer, que en una plataforma giratoria, fue modelando toda la colección en capas superpuestas de ropa bordada en cristales Swarovski.

En otoño invierno 2003, *One Woman Show*, la totalidad de la colección se construyó entorno a la actriz Tilda Swinton, incluyendo una pléyade de modelos pelirrojas como la propia actriz.

En 2006, el Van Gogh Museum de Amsterdam, presentó entre julio y octubre, la exposición *Women*

from Tokyo & París, con la performance de Viktor & Rolf, *La Femme Française, la femme japonaise*, y música de Eddy De Clercq.

es recurrentemente convocado por este diseñador generando grandes reacciones en los medios de comunicación.

LOS DISEÑADORES MÁS RECIENTES

J.W. Anderson, es un diseñador británico que además de dirigir la firma que lleva su nombre, actúa como director artístico de la casa *Loewe* desde 2013. En los desfiles, presentaciones, campañas de publicidad y branding de las firmas emplea un discurso en el vértice experimental del diálogo entre arte contemporáneo y moda de vanguardia. Es un agiotista que promueve las formas inéditas rebuscando en lo onírico, lo protésico, lo procesual, lo artesanal.

Craig Green, es un diseñador formado en Central Saint Martins que pivota su trabajo en los objetos y prendas para hombre aunque con un alto grado no binario. Es reconocido por sus formas desafiantes evocadoras de las máquinas y artilugios industriales y el proceso de sus trabajos que alcanza el equilibrio entre la vanguardia y la ropa de calle. Todas sus creaciones se presentan en acciones que alteran los esquemas de tiempo, lugar y naturaleza.

Virgil Abloh, es un diseñador estadounidense de padres inmigrantes desde Ghana. Es célebre por su teoría transversal del arte, pues no solo son sus diseños eclécticos sino que también los espacios donde los exhibe son inesperados y los contenidos de sus creaciones son políticos. Entre otras cuestiones ha puesto en valor a la comunidad afroamericana en todo el mundo, elevando, por ejemplo, al rango de arquetipo de belleza a los modelos afroamericanos frente a los caucásicos.

Palomo Spain, es un diseñador español formado en Londres que rescata formas cursis del armario femenino de las décadas más televisivas del siglo XX para incorporarlo al armario masculino (Descalzo, Gutiérrez, Marina, y Morales, 2018). Es un gran divulgador de la tendencia no binaria, sus desfiles son escenográficos, narrativos, camp y polémicos. El andrógino, uno de los reconocidos arquetipos de la imagen e identidad en el clasicismo

CONCLUSIONES

La visión postmoderna del mundo ha permitido a la cultura hacer una lectura heterogénea de las artes. Olvidadas que fueren las distinciones entre las grandes artes y las artes aplicadas, la moda, el diseño, la gráfica, salieron del espacio menor y accedieron al gran ámbito cultural.

Museos, publicaciones y el público en general han recibido a la moda en mayúsculas desde los años setenta del siglo XX. Y las escuelas de arte imparten desde esa década formación global a artistas que optan entre otros campos de trabajo por el del cuerpo, el textil, el movimiento, la performance, la moda.

Esa generación de artistas que emplean la moda como soporte desde los años setenta y ochenta del siglo XX, ha desarrollado múltiples discursos de protesta y reivindicación por medio de las colecciones que crean y de los desfiles en los que las presentan. Con ellos y sus objetos de arte y performances, la moda abarca un espacio nuevo como manifestación cultural, nunca visto antes en la historia.

Bibliografía

Bolton, A. y Koda, H. (2011). *Alexander McQueen: Savage Beauty*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.

DeLeon, J. y Klanten, R. (2019). *The New Luxury. Defining the Aspirational in the Age of Hype*. Berlin: Gestalten.

Descalzo, A. y Gutiérrez, J. y Marina, R. y

Morales, W. (2018). *Modus. A la manera española*. Madrid: Comunidad de Madrid.

Evans, C. y Frankel, S. (2008) *The House of Viktor & Rolf*. Londres: Barbican.

Heller, N. (2016). *The man Who's Breaking Records* Vogue.com. Recuperado de: <http://www.vogue.com/13422072/met-gala-2016-andrew-bolton-curator-costume-institute-fashion-technology/>

Jones, T. (2015). *Raf Simons*. Colonia: Taschen.

Lipovetsky, G. (2013). *L'esthétisation du monde*. París: Gallimard.

Loveday, D. (2009). *Hussein Chalayan: From Fashion and Back*. Londres: Design Museum.

Margiela, M. (2008). *Martin Margiela "20"*. Amberes: Debo Momu.

Oakley, M. y Kubler, A. (2013). *Art/Fashion in the 21st Century*. Londres: Thames&Hudson.

Parmal, P. y Grumbacg, D. (2006). *Fashion Show: Paris Style*. Hamburgo: MFA Publications, Ginko Press.

Prigent, L. (2015). *The Legacy of Alexander McQueen*, Francia: Bangumi Arte Geie.

Willhelm, B. y Kraus, J. (2009). *Bernhard Willhelm & Jutta Kraus*. Rotterdam: Nai Publishers.

Performance como
fabulación crítica

Performance como fabulación crítica

siri gurudev (D.C. Hernández)

UNIVERSIDAD DE TEXAS EN AUSTIN

151

Fugas e Interferencias

PALABRAS CLAVE:

performance, arte-acción, fabulación crítica, pasado, repertorio, trauma, futuro

RESUMEN

Críticos de color contemporáneos utilizan el concepto de *fabulación* para abordar las borraduras del archivo y la conexión entre el pasado, el presente y el futuro. Saidya Hartman describe su metodología historiográfica como "fabulación crítica", Tavia Nyong'o usa "afro-fabulación" para comprender los actos de resistencia de los sujetos cuir negros y Consuelo Pabón usa "actos de fabulación" para pensar en las obras de arte-acción creadas en medio de la guerra civil en Colombia. ¿Cómo puede usarse el concepto de fabulación para pensar sobre la performance y sus dimensiones políticas y temporales? En este ensayo, muestro cómo la fabulación se aplica productivamente al performance. Para ilustrar mi tesis, acudo a un ejemplo específico relativo a un proyecto colectivo que involucra a la compañía de teatro EKTA de Cachemira y la intelectual, educadora y creadora de teatro Nandita Dinesh.

INTRODUCCIÓN

Es tiempo de monzones cerca del Himalaya. Estamos en uno de los estados en la India que limita con Nepal. El hogar, que es Cachemira para los miembros de la compañía de teatro EKTA, está muy lejos, a pesar de que la misma cordillera se encuentra frente a nosotros. Mi hogar, Bogotá, está aún más lejos, pero también tiene montañas tremendas alrededor, los Andes.

Hemos estado varios días en un edificio con dos pisos y ocho habitaciones después de que los locales se enteraron de que los cachemires estaban haciendo una obra de teatro sobre el conflicto en sus tierras. Dos veces al día, los miembros de la compañía de teatro bajan de la colina a la cocina y recogen comida para todos nosotros: ocho miembros de la compañía, hombres cisgénero, musulmanes de Cachemira; Nandita Dinesh, una de las directoras de la obra, académica, y mujer nacida en Kerala; Douglas, su marido de los Estados Unidos; Benjamin, el director de la película, estudiante inglés-argentino en el Reino Unido; y yo, asistente de dirección, una persona trans, no binaria, artista e intelectual de Colombia.

Como de costumbre, nos hemos levantado temprano para filmar una de las escenas de la obra experimental *Chronicles from Kashmir. Information for/ from outsiders* (*Crónicas de Cachemira. Información para/de forasteros*). Esta obra, de 24 horas, desarrollada por Nandita y EKTA durante varios años, ofrece una experiencia inmersiva de diferentes escenarios sobre cómo las personas en Cachemira viven sus vidas en el contexto de la guerra y los complicados encuentros entre culturas, religiones y tierras. Estamos filmando una película sobre la obra con el objetivo de que pueda seguir siendo una herramienta pedagógica y artística en este formato y a través de la red.

Esta mañana, la escena es una performance de larga duración (sin guión) donde los miembros de la compañía deben hacer una de las cosas que

hacen cuando inesperadamente se anuncia el toque de queda y deben esperar en sus hogares hasta que el gobierno levante la restricción. Aamir está tejiendo y fumando cigarrillos en la terraza. Junaid ve la televisión en el sofá. Nisar está rezando en una habitación. Danish lee. Faheem plancha la ropa junto a la ventana.

A diferencia de otras escenas de la pieza que tienen guión y son más teatrales (a pesar de que nunca se realizan en un teatro como tal), esta performance "*Curfew: Nights and Days*" ("Toque de queda: noches y días") trae preguntas bien conocidas sobre el arte-acción. Mientras me comienzo a aburrir como todos los demás (ese es el punto), esperando y, en mi caso, supervisando que la cámara tenga suficientes baterías, que las luces estén bien y que no haya sonidos adicionales en el set, me pregunto: ¿Quiénes son los *performer* mientras "actúan cotidianamente" aquí? No son actores, ya que no están actuando como tal (es su vida), pero tampoco son ellos mismos, porque se trata de una performance, de alguna manera un suceso artificialmente creado. También me viene a la mente una pregunta posterior: ¿qué está pasando? ¿Esto es real o es ficción? En pocas palabras, ¿quiénes son las personas mientras forman parte de una obra de arte de performance y cuál es el estatus de realidad de dicho acontecimiento?

En este ensayo, sostengo que el concepto de "fabulación crítica", un concepto que Saidiya Hartman creó en la intersección de las disciplinas de la literatura y la historia para abordar el silencio y la violencia del archivo respecto a la esclavitud y la opresión sistemática de personas afrodescendientes, puede adaptarse de manera efectiva para comprender performances realizadas por personas sistemáticamente oprimidas en su contexto (como los miembros de EKTA, entre otros). Mostraré que la fabulación crítica transformada y adaptada al caso del arte-acción explica con éxito el *estado ontológico* del intérprete al mismo tiempo que muestra la forma en que, a través de la fabulación, la performance evoca tanto presencias silenciadas del pasado como

una comunidad por venir. Partiendo de los autores Saidiya Hartman, Tavia Nyong'o y Consuelo Pabón, interpreto la performance como una intervención en lo cotidiano donde el intérprete es un "simulacro" (copia sin original) que simula una realidad.

A diferencia de Hartman, traigo la fabulación al ámbito del arte-acción, lo que significa una transición de lo escrito a lo encarnado, a las prácticas cuerpo, y del archivo al *repertorio*. A diferencia de Pabón, que insiste en el acto de transformación que ocurre en la fabulación (yo como otro) y la referencia a un posible futuro por venir, sostengo que, en una performance, mientras la persona se convierte en otro y construye una comunidad futura, el sujeto está también conectado al yo presente e inevitablemente a la historia. La conexión entre el arte-acción y el pasado sucede a través del cuerpo, que en este contexto actúa como un repertorio de opresión y resistencia.

EL INTÉRPRETE COMO SIMULACRO

Según Guillermo Gómez-Peña, "En el escenario, los artistas de performance rara vez representan a otro. (...) 'Re-presentar' significaría ser 'diferente' de lo que estamos haciendo" (2005, p. 35)¹. A diferencia de otras escenas de *Chronicles from Kashmir*, donde los miembros de EKTA representan a una pareja de novios, un niño en la escuela, un soldado o incluso una mujer vengativa, en *Curfew: Nights and Days*, los artistas no representan a un personaje específico. Hasta cierto punto, se están *presentando* y "hablar de presentación implica, de hecho, romper con el esquema representativo" (Pabón, 2000, p. 76). Los artistas están utilizando sus experiencias personales de innumerables toques de queda, su conocimiento incorporado, para crear una performance específica.

La idea de *presentar* en lugar de *representar* es la diferencia entre *estar presente* y *estar en el lugar de*: "estar aquí" en el espacio en lugar de estar

'actuando'" (Gómez-Peña, 2005, p. 36). No obstante, las personas en *Curfew: Nights and Days* tampoco presentan necesariamente una versión real de sí mismas. La forma en que encarnan un toque de queda está *estetizada*, ya que se enmarca en el contexto de una performance de larga duración que sucede decididamente en un lugar y tiempo específico. Por ello, mi interpretación es que, además de presentar el confinamiento forzado, los artistas también ofrecen una versión de sí mismos que está por venir, donde, por ejemplo, pueden leer tranquilamente en casa (no bajo toque de queda, sino incluso sin él). Estos artistas están performando una realidad donde la espera no está llena de miedo y peligro, precariedad y una sensación de estar derrotados. *Curfew: Nights and Days* entonces comunica el aburrimiento de la guerra y la tristeza de la detención forzada en el hogar *al mismo tiempo* que señala posibles futuros inexistentes sin conflicto sociopolítico y confrontación armada.

Dado que los artistas intérpretes no representan a un "otro" completamente ni presentan un "yo" completamente, los participantes de EKTA "ocupan un espacio entre actuar y ser ellos mismos" (Gómez-Peña, 2005, p. 36). En *Unburdening Representation* ("Representación sin carga"), Tavia Nyong'o ofrece un concepto que resuena con este espacio liminal de existencia: el simulacro (2014, p. 77). El concepto de simulacro es una oposición a la teoría clásica de la representación de Aristóteles. Platón ofrece el concepto de *Simulacrum* y Gilles Deleuze lo revisa y lo reivindica en el contexto de su filosofía del arte. Opuesto a la representación, que se supone opera a través del proceso de mimesis (hacer copias de un original), el simulacro es una "copia sin modelo" (Nyong'o, 2014, p. 77) que hace referencia a algo real (es una copia) al mismo tiempo que tiene un elemento de ficción (sin modelo). El simulacro es una interrupción de los binarios que sostiene en sí mismo los opuestos. Arguyo que, en *Curfew: Nights and Days*, los artistas son simulacros de los cachemires

¹ Todas las citas a excepción de Pabón son traducción mía del inglés.

que esperan bajo toque de queda, así como de los cachemires que esperan bajo libertad. Ambas cosas al mismo tiempo en la presencia de la performance.

El concepto de simulacro es útil aquí no solo porque ofrece una manera de nombrar el espacio liminal del artista, sino porque señala una intervención que es radical en la temporalidad de la performance. 'Simulacrum' permite reunir dos cosas que aparentemente se oponen: el acto de hacer historia con el acto de hacer ficción. Los artistas de performance en "*Curfew: Nights and Days*" pueden ser vistos en este contexto como "copias", lo que significa que están vinculados al pasado y, por lo tanto, a la historia. Lo hacen a partir de su conocimiento encarnado de la guerra. Sin embargo, no tienen un modelo, no están imitando, lo que significa que, en cierta medida, están creando ficción, y aún más, ficción para el futuro. La dimensión de la performance que mira hacia el pasado se refiere al conflicto armado y la opresión de la gente de Cachemira. La dimensión que mira hacia el futuro señala horizontes de liberación. Esto sucede en una irrupción del presente (la performance) de una manera que agita el pasado, el presente y el futuro: "la experiencia corporal interactúa con el mundo y las ideas, crea historia, guarda recuerdos y se mueve en el presente y en el futuro" (Bissell y Haviland, 2018, p. 19). Es esta temporalidad múltiple la que le da a la performance su valor más allá del aquí y ahora.

PERFORMANCE Y PASADO

La conexión entre la performance y el pasado generalmente se pasa por alto cuando se piensa en el arte-acción como una forma de arte experimental vanguardista y contemporáneo que vive en el presente y que es irreproducible. También se pasa por alto cuando los teóricos contemporáneos ven la performance, inspirados en Deleuze, únicamente como una forma de fabulación. Como señala Nyiog'o: "El riesgo en una fabulación de una colectividad por venir, por supuesto, es que puede confundirse con una desconexión de la historia" (2014, p. 76). Al incorporar

el concepto de fabulación crítica de Hartman (e insistir en la parte "crítica" de este concepto) trato de reclamar la performance en su conexión con el pasado y la historia.

La fabulación crítica es una metodología descrita por Saidiya Hartman en su ensayo "Venus en dos actos", pero que ella ha estado utilizando a través de su obra. Su método responde al siguiente problema: ¿cómo evitar duplicar la violencia del archivo sin olvidar que la violencia ya sucedió y sigue ocurriendo para las personas afrodescendientes? Esta metodología reúne la teoría crítica (proveniente de Benjamin y Foucault) y la teoría de la narrativa (narratología), creando un puente entre la historiografía y los estudios literarios. La autora la describe de la siguiente manera:

Al avanzar una serie de argumentos especulativos y explotar las capacidades del subjuntivo (...), al diseñar una narrativa que se basa en la investigación de archivo, y con eso me refiero a una lectura crítica del archivo que imita las dimensiones figurativas de la historia, tenía la intención de contar una historia imposible y amplificar la imposibilidad de contarla. (...) "Fabula" denota los elementos básicos de la historia, los componentes básicos de la narración. (Hartman, 2008, p. 11).

La fabulación crítica, como se describió, es una forma experimental e innovadora de hacer contra-historia, una historia que impugna el "registro oficial". Según "Venus en dos actos", el método de Hartman consiste en al menos dos acciones: primero, leer el archivo críticamente para dismantelar la idea de que la historia es diferente de la ficción: "para iluminar el carácter disputado de la historia, la narrativa, el evento y el hecho" (2008, p. 9). La segunda acción es imaginar lo que hubiera sido si la libertad hubiera sucedido para las personas afrodescendientes: "imagina lo que sucedió o podría haberse dicho o podría haberse hecho" (p. 11). El resultado es una narrativa que teje la ficción y la historia, una que trata de honrar a la humanidad de los muertos al tiempo que reconoce

que se ven obligados a morir. El resultado de este método es, de hecho, una "narrativa recombinante" que "entrelaza presente, pasado y futuro (...) al narrar el tiempo de la esclavitud como nuestro presente" (p. 12). La fabulación crítica lleva el pasado al presente (aún hoy la esclavitud resuena en las formas en las que es estado y las personas blancas tratan y oprimen a las personas afrodescendientes) y el pasado al futuro (imaginando la libertad mientras insiste en el pasado y la presente violencia racializada).

Procedente de estudios literarios e investigaciones de archivo de textos, la metodología de Hartman se ha centrado en lo escrito y las formas en que es responsable y políticamente relevante participar en la escritura de la historia. En este ensayo, quiero pensar en cómo este concepto también puede aplicarse a formas de conocimiento provenientes del cuerpo y específicamente a la performance. Mientras Hartman va al *archivo* (siempre incompleto y violento) para producir una fabulación crítica *escrita*, sostengo que el intérprete de performance va al *repertorio* para producir una fabulación crítica basada en la acción con el cuerpo, tal y como hemos visto en las piezas de "*Curfew: Nights and Days*" de los miembros de EKTA.

El concepto de *repertorio* se describe en el libro fundamental de Diana Taylor *The Archive and the Repertoire (El archivo y el repertorio)*. Allí, Taylor diferencia el archivo como material, registros impresos, libros de literatura, audio y video grabado, etc. (2003, p. 19), que parecen estables, porque no están sujetos a cambios y siempre son tangibles; y el repertorio, que consiste en presentaciones en vivo, bailes, rituales, gestos y oralidad (p. 20) que están en constante transformación. Si bien el archivo es tangible y cuantificable, el repertorio está en el cuerpo, aunque es intangible (uno no puede tocarlo, sino solo llevarlo a cabo), exigiendo la presencia del cuerpo y el conocimiento que habita en él.

Arguyo que, además de los elementos descritos por Taylor como parte del repertorio (mencionado anteriormente), el conocimiento almacenado en

nuestros cuerpos a partir de experiencias pasadas también es parte de nuestro repertorio, incluso si no nos consideramos bailarines o artistas. Cuando estas experiencias pasadas son el resultado de actos de violencia y opresión sistémica (como los toques de queda experimentados por personas en Cachemira y retratados en su obra), el cuerpo los almacena en formas de trauma encarnado.

Peggy Phelan en *Mourning Sex (Haciéndole luto al sexo)* ha argumentado que el trauma va más allá de la representación "el trauma es intocable [...] no puede ser representado. Lo simbólico no puede llevarlo: el trauma hace una lágrima en la red simbólica misma" (op. cit. en Duggan, 2007, p. 46). La performance, como describí antes, va más allá de la representación y ciertamente más allá de la representación escrita, y cuando se relaciona con el conocimiento encarnado de lo traumático, se presenta como un repertorio de violencia encarnada que va más allá de las palabras.

El trauma en el cuerpo da forma a las respuestas corporales de uno al medio ambiente y a otras personas, porque no puede ser simplemente olvidado o superado por completo. En ese sentido, el trauma también teje el pasado con el presente y nuestras respuestas en el futuro. Como Pollock expresa de forma brillante:

Se nos dice que el trauma es un presente perpetuo, resistente en su persistencia y ocupación intemporal de un sujeto que no lo sabe y no puede saberlo. Sucedió, pero no sé qué sucedió o qué fue lo que sucedió. Sin embargo, este hecho no es pasado, ya que no conoce la liberación de su presente, porque aún no se conoce: nunca se sabe, nunca se olvida, aún no se recuerda. (op. cit. en Duggan, 2007, p. 44).

Cuando Junaid mira la televisión o Aamir fuma sus cigarrillos, aunque parece que cualquiera de nosotros hace esas cosas, sus acciones encarnadas codifican otras realidades muy diferentes a las de otras personas. La "interpretación" de su "personaje" en

la performance de larga duración está impregnada de su conocimiento incorporado y apunta hacia, al menos, su pasado y presente de violencia. De esta manera, su actuación es una forma incorporada de crear una fabulación crítica, ya que se involucra críticamente dentro de su repertorio que tiene carga política.

CONCLUSIÓN: PERFORMANCE Y FUTURO

Dicho esto, es importante insistir en que la performance y su repertorio no solo apuntan hacia el pasado y el presente, sino también hacia el futuro. De hecho, como vimos, Hartman explica cómo su método para mirar la historia entrelaza todas las líneas de temporalidad. Además, los teóricos de la performance han insistido en cómo las piezas de arte-acción invocan un posible futuro.

Así, podría decirse que la performance de "*Curfew: Nights and Days*":

En lugar de promover una ideología del retorno constante, anima una ideología del tiempo como una espiral en la que el tránsito en el mismo punto nunca es equivalente a los tránsitos precedentes en el mismo punto, donde lo que sucedió antes puede que nunca se repita de la misma manera, y que, de todos modos, un nuevo pasaje implica un crecimiento en el conocimiento. (Contreras, 2007, p. 8)

Precisamente, la filósofa colombiana, conferencista performática y discípula de Deleuze, Consuelo Pabón, utiliza el concepto de "actos de fabulación" para pensar sobre el arte-acción y cómo este señala un futuro por venir en un contexto de guerra y muerte (en este caso, en Colombia). Según ella, un artista de performance no está "representando a un personaje o mimetizándose con uno, sino inventando uno inexistente o uno que solo existe en las moléculas del artista, en sus propios límites y búsqueda de

conocimiento" (Pabón, 2000, p. 77). Una performance, entonces, es vista como un "acto de fabulación", un "acto poético de inventar una colectividad" (p. 76).

En la terminología deleuziana, "fabulación", entonces, entra en escena para nombrar ese proceso de hacer ficción con el cuerpo de uno, una ficción que involucra una colectividad aún por venir resistente a la guerra (Pabón en Agudelo, 2006, p. 123). Cuando se agrega el concepto de 'crítico' al de fabulación para pensar en la performance, el arte-acción en términos de fabulación crítica se convierte es una forma de impugnar la historia oficial, pero también una forma de ofrecer alternativas donde las personas que fueron borradas están presentes y las comunidades que aún no existen en todo su potencial se manifiestan en el ahora, señalando (pero también incorporando) el futuro. Según Contreras:

La performance, más que cualquier otra manifestación artística, como un evento vivo es capaz de tejer múltiples temporalidades: a través del presente vivo que ocurre (aquí y ahora) el pasado puede ser representado y, por lo tanto, valorado, y al mismo tiempo el futuro puede ser imaginado de formas novedosas y de alguna manera ensayado². (2007, p. 8)

Cuando los artistas de EKTA interpretan lo cotidiano en un ambiente diferente al de su casa, también, como simulacros, incorporan un posible futuro de libertad. Esta idea es diferente de la propuesta que circula en los circuitos de teatro aplicado donde se dice que la performance puede ser utilizada por instituciones tales como la prisión para que quienes están reclusos *ensayen* su forma de ser ciudadanos que está por venir (ver, por ejemplo, Thompson, 2003, p.86). En oposición, propongo aquí que el *futuro performado* en el arte-acción, en el caso de las personas sistemáticamente oprimidas como los miembros de EKTA, es no institucionalizado, efímero, imposible de regular y determinar por comportamientos que, al final, terminen domesticando

² La cursiva es mía

al sujeto para adecuarse, sí, al futuro, pero un futuro que continúa siendo de opresión. El alcance, en cambio, de la fabulación crítica de la performance en términos simbólicos, poéticos y políticos va más allá de un tiempo futuro inmediato, para enviar señales a un porvenir que a lo mejor ni siquiera podemos imaginar en palabras.

Bibliografía

Agudelo, C. E., Buenaventura, J., & Pabón, C (2006). *Colección de Ensayos sobre el campo del arte. Compilación de ensayos 2005*. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Recuperado de <http://lugaradudas.org/catalogador/2017/07/13/coleccion-de-ensayos-sobre-el-campo-del-arte-3/>

Contreras, M. J. (2007, f18 de febrero). Bombs and Poems: The Representation of Conflict by Means of Performance Art. *CASAGRANDE*. Recuperado de <http://revistacasagrande.blogspot.com/2007/02/bombs-and-poems-representation-of.html>

Duggan, P. (2007). Feeling Performance, Remembering Trauma. *Platform, 2 (2, Autumn)*, 44-58.

Gómez-Peña, G. (Ed.) (2005). *Ethno-Techno: Writings on Performance, Activism and Pedagogy*. Londres: Routledge.

Hartman, S. (2008). Venus in Two Acts. *Small Axe, 12 (2)*, 1-14.

Nyong'o, T. (2014). Unburdening Representation. *The Black Scholar, 44 (2)*, 70-80.

Pabón, C. (2000). Actos de fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento. En *Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia: Proyecto pentágono* (pp.69-114). Ministerio de Cultura. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1099681/language/es-MX/Default.aspx>

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press Books.

Thompson, J. (2008). *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*. Berna: Peter Lang AG.



Acciones desapercibidas
para el análisis
de un barrio



Acciones desapercibidas para el análisis de un barrio

Yolanda Franco Peña

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

159

Fugas e Interferencias

PALABRAS CLAVE:

urbanismo; género; performance/acción; cotidianeidad; feminismo; juego; barrio del Carmen

RESUMEN:

Este artículo presenta un proyecto lúdico-performativo que pretende ser una herramienta para observar el espacio desde una perspectiva feminista y así coadyuvar al cambio social.

La investigación se basa en estudios de urbanistas y pensadoras críticas que trabajan sobre el espacio cotidiano. El punto de partida es que el espacio cotidiano no es neutro. Desde las teorías feministas se han cuestionado los estudios y la construcción de las ciudades como espacios universales que tienen en cuenta a todos sus ciudadanos.

En este proyecto se ha tratado de generar una metodología que permita desarrollar un dispositivo de análisis de un barrio concreto, en este caso el barrio del Carmen (Valencia), desde una perspectiva de género e inclusiva. Este dispositivo, materializado en forma de juego, es conceptualizado a través de fuentes referenciales teórico/artísticas.

Acciones desapercibidas para el análisis de un barrio presenta el resultado de dos trabajos: *Paseos con Dorotea* y *Recetas de Margarita*. La principal aportación a la que aspiran estos trabajos sería la de generar un dispositivo que permita, mediante la realización de acciones cotidianas, analizar el espacio urbano. Tengamos en cuenta que cada persona se relaciona con la ciudad que habita de una forma completamente distinta. De esta manera, un chico de 20 años, extranjero y homosexual no va a vivir la ciudad igual que una mujer de 85 años que tiene problemas de movilidad y necesita la ayuda de un andador para poder desplazarse.

Por tanto, se parte de una hipótesis inicial: el espacio urbano afecta y condiciona nuestra vida de múltiples formas. Así pues, podemos activar la mirada para cuestionar la construcción de los barrios de la ciudad desde una perspectiva de género mediante determinados dispositivos. Ahora bien, ¿por qué desde una perspectiva de género¹? Porque la perspectiva de género como herramienta permite incorporar dos parámetros que, generalmente, quedan olvidados cuando se analiza el espacio urbano. Estos dos parámetros son la diversidad y la vida cotidiana. Por consiguiente, la perspectiva de género permite que no nos olvidemos de las necesidades de todas las personas y se tengan en cuenta en las políticas urbanas.

Con respecto a la finalidad del proyecto, el trabajo tiene como objetivo principal generar un dispositivo de análisis del espacio urbano desde una perspectiva de género mediante el juego y la performance. De forma complementaria, se pretende, por una parte, reflexionar sobre el dispositivo ofrecido, otorgarle un marco teórico y obtener unos fundamentos para poder continuar otros caminos de exploración que generen obra en esta misma área de estudio. Por otra parte, se intenta crear un diálogo con otra disciplina, como es el urbanismo, y con autores que han investigado teorías

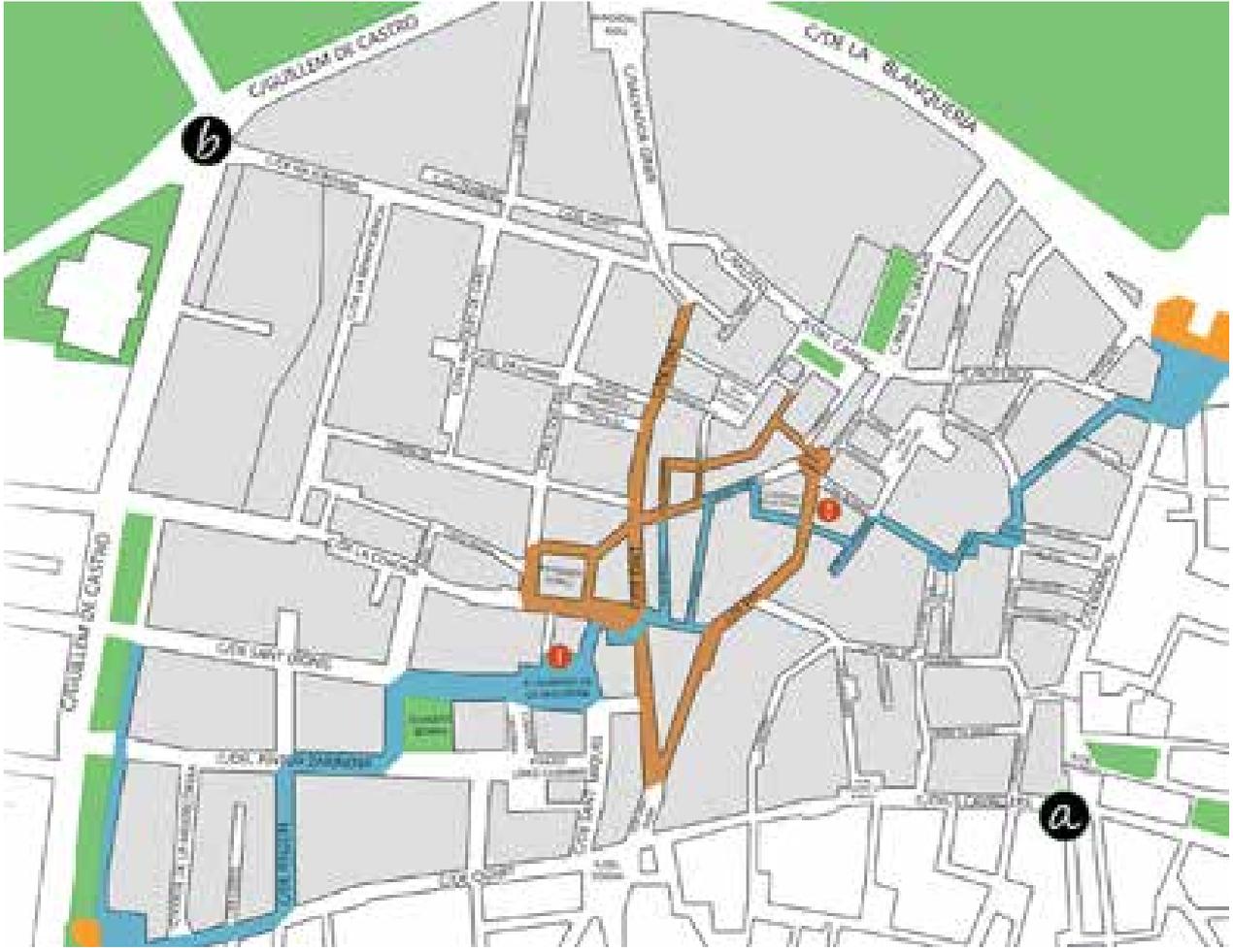
acerca de la ciudad y el urbanismo incorporándolas a la práctica artística.

En cuanto a la metodología utilizada, debemos indicar que este trabajo se realiza dentro del contexto del Máster en Producción Artística (UPV). Así pues, se enmarca en la modalidad de Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica según las directrices de la tipología del Trabajo Fin de Máster (TFM). Por tanto, incluye un análisis del trabajo artístico personal, apoyado por un marco teórico y referencial. A partir de una búsqueda de referentes teóricos y prácticos que han realizado trabajos acerca del espacio público y el entorno en relación a las teorías feministas, se realiza un dispositivo de juego. Este dispositivo es un juego que analiza el espacio desde una perspectiva feminista, y tiene como intención ser accesible a cualquiera que lo desee.

Por tanto, imaginemos en primer lugar, un juego cuyo tablero son las propias calles de un barrio, que en nuestro caso es el barrio del Carmen de Valencia. En segundo lugar, los jugadores son todos aquellos transeúntes e incluso aquellos que desde el balcón de su casa observan las calles. Por último, este "juego" se materializa en un kit que contiene un mapa, una libreta, tizas y una regla milimétrica. Es decir, el trabajo *Paseos con Dorotea* es un dispositivo de análisis que se materializa como un juego, cuya interfaz sería un mapa turístico. El mapa contiene dos caras, en una de ellas estaría representado el barrio del Carmen de Valencia, y en la otra están descritos una serie de itinerarios que invitan a realizar diferentes acciones desapercibidas por las calles del barrio que, además, actúan como las reglas del juego. De esta forma, al interactuar con el espacio, se podría analizar cómo se estructura la ciudad.

El objeto principal es el mapa, que define los límites del barrio y las "reglas del juego". Es una estampación

¹ Entendemos la perspectiva de género como una herramienta que nos permite incorporar en el análisis urbano y en la construcción de ciudad los parámetros de la diversidad y la vida cotidiana. Esta perspectiva ayuda a entender los espacios de manera inclusiva, incluyendo las necesidades de todas las personas.





litográfica en cuatricromía a doble cara de tamaño 54x42 cm. En una de las caras está la representación del barrio del Carmen. En la cara opuesta se encuentran los 7 recorridos que se proponen para empezar a jugar. A medida en que uno va realizando los recorridos presta atención a diferentes cuestiones relacionadas con el urbanismo con perspectiva de género. De alguna manera los diferentes itinerarios actuarían como instrucciones para la realización de un happening, que indica tiempos, lugares y objetos de uso. El resto de objetos que tiene el contenedor del juego (22x10x1.5 cm) se necesitan para realizar algunos de los recorridos.

A continuación, explicaremos cada uno de los itinerarios planteados. El primero, titulado *Guiada por el azar* nos encontramos con las siguientes indicaciones:

¿Habías pensado alguna vez en perderte por la ciudad? Sitúate en el punto rojo "2". Pídele al primer transeúnte con el que te encuentres que te de una secuencia de números que solo contenga los dígitos: "1", "2" y "3". Por ejemplo:

1 3 2 1 1 2 3 2
2 3 3 2 3
2 1 2 3 2 1 2
3 2

Estas son las indicaciones que vas a tener para hacer tu recorrido. A partir de ahora el número "1" significa seguir en línea recta, el "2" girar a la derecha, y el "3" girar a la izquierda. Cada vez que algo te impida seguir una dirección, cambia de dígito, por ejemplo, al entrar en un cruce de calles o cuando vayas a salirte de los límites del barrio.

John Cage habla del azar en estos términos: "la mejor forma a mi juicio de escapar al número dos consiste en servirse del azar. Porque así se permite entrar enorme número de cosas en un acontecimiento complejo. Y con ello se evita la simplificación propia de nuestra manera de pensar" (Cage, 1981, p. 107). En este recorrido nos servimos del azar para

adentrarnos en las calles, recorrer zonas que nos eran desconocidas y finalmente delimitar el barrio.

Por otro lado, nos hemos apoyado en las reflexiones Jane Jacobs (1916-2006) en su texto *Muerte y vida de las grandes ciudades* (1961). Jacobs, divulgadora científica, teórica del urbanismo y activista político-social, realiza su análisis en algunas ciudades de Estados Unidos. Aunque el contexto espacio-temporal es muy distinto podemos establecer ciertas analogías. Las reflexiones de Jacobs giran en torno a un urbanismo que aboga por la protección de la planificación urbana como herramienta para hacer ciudad desde las experiencias individuales de los ciudadanos.

Jacobs defiende el concepto de barrio vital. Para que un barrio sea seguro y esté vivo, la gente tiene que pasear por sus aceras y calles. Comenta al respecto: "La palabra no circula allí donde no hay personajes públicos ni vida en las aceras" (Jacobs, 2013, p. 97).

En trabajos como el del Col·lectiu Punt 6 también se les da importancia a las aceras donde tienen en cuenta su diseño cuestiones como los materiales utilizados, visibilidad, ancho, etc. (2014, p.108). Para nuestra propuesta hemos dedicado dos de los recorridos a las aceras, centrados en la movilidad y la accesibilidad. Uno de ellos, el recorrido Acera consciente tiene que ver con cuestiones relacionadas con personas con falta de movilidad donde se presta atención a la altura que tienen algunos bordillos. En este recorrido se invita a encontrar el bordillo más alto de toda la zona, y a subir y bajar del mismo 100 veces, siempre que el cuerpo lo permita.

El segundo recorrido vinculado a las aceras es *Paseo sobre ruedas*, que estaría más enfocado a aquellas personas que arrastran un carrito de la compra o un carrito de bebé. En este sentido, se propone pensar la movilidad atendiendo la diversidad y la seguridad en todos los aspectos, de manera que facilite el desarrollo de las diferentes actividades de la vida cotidiana y haga posible el acceso a la ciudad en igualdad de oportunidades. Así pues, en

este recorrido se invita a seguir el itinerario naranja pintado en el mapa que obliga a transitar zonas donde uno se encuentra aceras que son demasiado estrechas para cruzarlas en carrito, o el adoquinado de las calles dificulta su paso o, incluso la altura de los bordillos impide el cruce de una acera a otra.

En el *Itinerario Nocturno* se invita a atravesar el barrio desde el punto A al punto B que aparece en el mapa prestando especial atención a aquellas cuestiones que tienen que ver con la seguridad. ¿Cuáles podrían ser las razones por las que uno evita pasar por una calle a altas horas de la noche? La percepción de seguridad está vinculada a la capacidad de las mujeres para apropiarnos del espacio adquiriendo autonomía. Entre los factores espaciales que colaboran en la percepción de seguridad se encuentran la visibilidad, claridad y alternativa de recorridos, la variedad de usos y actividades y la presencia de gente diversa. Para

favorecer el sentimiento de pertinencia y seguridad en los espacios públicos se debe tener especial cuidado con la iluminación de las áreas peatonales.

Existen numerosos colectivos que han trabajado la cuestión de la seguridad en el entorno urbano, por ejemplo, Hipnopedia Urbana, Plazandreok, el Colectivo de Mujeres Urbanistas, y el Col·lectiu Punt 6 cuyas guías *Mujeres trabajando Mujeres trabajando* (2014) y *Nocturnas. La vida cotidiana de las mujeres que trabajan de noche en el Área Metropolitana de Barcelona* (2017) han sido un referente para el desarrollo de este trabajo.

Examinaremos brevemente ahora el recorrido *Silla a cuestas*. En él se invita a llevar una silla, del tipo que uno desee: plegable, de tijera, de pala, de ruedas, de oficina, de masaje, de parto, una sillita de la reina, etc. Según las reglas indicadas debemos seguir el recorrido azul señalado en el mapa con nuestra silla



y encontrar aquellos lugares donde están situados los bancos públicos con el objetivo de conversar con aquella persona que tome asiento. Es decir, el recorrido *Silla a cuestras* se centra en los espacios de relación y socialización. De esta manera, se presta especial atención al mobiliario urbano, como pueden ser los bancos públicos. Con nuestra silla podríamos mitigar temporalmente la carencia de asientos en el espacio público, y generar un espacio de socialización que se pierde cuando los bancos de las ciudades son individuales y solitarios.

En el recorrido *Olvidadas* aparecen dos nombres importantes: Margarita y Dorotea Macip, que da nombre al juego. Fueron hijas del pintor Juan de Juanes (S.XVI). Ambas, aprendieron el oficio de su padre, que tenía la casa taller en la Calle Baja nº42, situado en el Barrio del Carmen, pero lo cierto es que aun siendo pintoras no pintaron nada en la historia del arte.

Este recorrido alude a una cuestión de visibilidad y representatividad, en el que se invita a interactuar con los vecinos para encontrar y localizar en el mapa más talleres de mujeres artistas que en el momento se encuentran trabajando en el barrio.

Finalmente, el recorrido que lleva por título ¿Espacio urbano? relata lo siguiente: La figura de la mujer como artista ha sido invisibilizada a lo largo de la historia del arte. Esto contrasta con el gran número de modelos femeninos en el imaginario artístico. Ponía de manifiesto el colectivo Guerrilla Girls, en 1989, la siguiente paradoja: “la hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación y su invisibilidad persistente como sujeto creador”. En la calle, espacio de dominación masculina se acentúa aún más esta situación. Pero... ¿hay esculturas públicas en el barrio del Carmen? Encuéntralas, sitúalas en el mapa, y anota en tu cuaderno quién es el autor/a y si se trata de la representación de un cuerpo femenino o no.

Generalmente el espacio público, al estar vinculado con el gobierno en el poder, tiende a ser cedido a aquellos artistas con los que tiene relación, que suelen ser hombres, por considerarlos más fiables a la hora de intervenir y proyectar un trabajo. ¿Qué pasa con el arte urbano? ¿Hay más presencia de mujeres artistas que en las intervenciones escultóricas?

Finalmente, realizamos un proceso de participación para probar el juego y para ello se convocó a quince mujeres, de edades comprendidas entre 10 y 60 años. Les acompañamos en los recorridos para poder registrar las impresiones que tuvieran durante los mismos. Con los resultados obtenidos decidimos abrir un blog que mostrara las impresiones que habían tenido y la descripción de sus experiencias. En este enlace se puede acceder al blog:

<<https://paseoscondorotea.wordpress.com/>>. Aquí podremos encontrar la descripción de los recorridos y podremos descargar el juego en tamaño A3.

Además, decidimos incluir un apartado que incluía un juego distinto a *Paseos con Dorotea* que lo complementaba. Este otro juego se llama *Recetas de Margarita*, en alusión a la hermana de Dorotea Macip. Pensamos que era importante plantear esta otra vertiente porque la propuesta de los paseos era muy rígida y no se podía ampliar el mapa. Así pues, *Recetas de Margarita* no está limitada por la maquetación del juego y de esta forma, los propios participantes de *Paseos con Dorotea* pueden lanzar sus propias ideas a esta lista ilimitada de recetas. Así como *Paseos con Dorotea* propone unos itinerarios con unas indicaciones bastante cerradas, *Recetas de Margarita* contiene *scores*², que actúan como anotaciones para que el performer se base en ellas pero no las interprete literalmente. Jonathan Burrows (2010) habla del *score* como algo que estando escrito o pensado es una herramienta de información, e inspiración, que actúa como origen de lo que se va a ver, pero cuya forma puede ser muy diferente del

² Dentro del ámbito artístico entenderíamos *scores* como una partitura que indica una serie de instrucciones para llevar a cabo una acción



producto final (p. 141). Nos encontramos algunos ejemplos como el trabajo de Yoko Ono *Grapefruit* (1964) o los *event-scores* del grupo Fluxus. Otra de las características que nos interesaba de los scores y que también se ve reflejada en muchos de los itinerarios de *Paseos con Dorotea* es que muchas de las acciones pasan desapercibidas a los ojos ajenos. Y en este sentido, no podemos dejar de mencionar el trabajo realizado por el Grupo WDC de Valencia que, a partir de la observación directa de los usos y costumbres de las personas con el espacio público, generan sus acciones desapercibidas³.

Así pues, lanzamos la propuesta de *Recetas de Margarita* como *scores*, con la intención de que puedan ser reinterpretados. A continuación, os mostramos algunos de estos ejemplos:

La primera receta/acción lleva por título: *Quinta sinfonía de Sartenes y Cazuelas*. Para realizar esta acción necesitamos un carrito de la compra, una cuerda y varias cazuelas, sartenes o cacerolas. Las instrucciones indican lo siguiente: "Utiliza la cuerda para atar a tu carrito las cazuelas, cacerolas y las sartenes que tengas. Es imprescindible que puedan chocar entre sí para hacer mucho ruido. Localiza aquellas calles hechas de adoquín y que sea dificultoso pasar con ellas con tu carrito. Aprovecha ese maravilloso suelo que generalmente evitas cuando tienes el carrito lleno de compra para montar una orquesta".

Para la segunda receta, *A - Taca taca*, sólo es imprescindible un andador para personas con dificultad para desplazarse. En esta acción pueden

³ Para más información se puede consultar esta página: <http://eliatorecilla.com/Grupo-WDC>

participar de dos a diez personas. Cada una de ellas necesita un andador. Solo aquellas personas que utilicen en su día a día un andador pueden participar. La acción consiste en realizar una carrera, que comienza en un extremo de la calle y acaba en la otra punta. Los participantes serán los que decidan qué calle quieren recorrer. Además, Esta carrera-acción tiene tres categorías o modalidades distintas que dependen del tipo de andador. Se puede distinguir entre los andadores de cuatro ruedas, los de dos ruedas y los que no tienen ninguna rueda.

Picapiedra'17 es el nombre de nuestra tercera receta, para la que necesitaremos un disfraz de coche. Primero, hay que construir el disfraz, para lo que se puede utilizar cartón, tela, pinturas y demás materiales. Una vez esté hecho, pónelo. ¡La ciudad ya es tuya! puedes ir por las calzadas más amplias y llegar más rápido a cualquier lado.

En cuarto lugar, tenemos la receta *Salto de bordillo* para la cual necesitaremos tener o construirnos un paracaídas. Primero, localiza los bordillos más altos en el barrio. La zona cercana a la calle Guillem de Castro tiene bordillos de hasta 28 cm. ¡Un bordillo de 28 cm, ¿dónde se ha visto eso?! Corre a gran velocidad por la acera hasta que tengas que cruzar la calle y da un gran salto. Despliega el paracaídas y cae sano y salvo a la calzada. Sobreviviste a los 28 cm de altura.

Tanto los paseos como las recetas fueron las propuestas que planteamos como herramienta para analizar el espacio urbano desde una perspectiva feminista. Consideramos que los resultados se centran demasiado en los aspectos de movilidad y nos estamos planteando el desarrollo de una idea nueva que preste atención a otras cuestiones más relacionadas con un feminismo interseccional.

* Beca del ministerio (FPU/00175).

Bibliografía

Andreotti, L. y Costa, X. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Aliaga, J.V, Cortés, J.M. y Navarrete, C. (2013). *El sexo de la ciudad*. Valencia: Tirant Humanidades.

Borja, J. y Muxí, Z. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.

Burrows, J. (2010) *A choreographer's handbook*. New York: Routledge.

Cage, J. (1981) *Para los pájaros*. Caracas: Monte Ávila Ediciones.

Col·lectiu Punt 6. (2019). *Urbanismo feminista: por una transformación radical de los espacios de vida*. Barcelona: Virus.

Col·lectiu Punt 6. (2014) *Mujeres trabajando. Guía de reconocimiento urbano con perspectiva de género*. Barcelona: Comanegra.

Col·lectiu Punt 6. (2014). *Espacios para la vida cotidiana. Auditoría de Calidad Urbana con perspectiva de Género*. Barcelona: Comanegra.

Col·lectiu Punt 6. (2012). *Estudios urbanos, género y feminismo*. Recuperado de <https://punt6.files.wordpress.com/2011/03/estudiosurbanosgenerofeminismo.pdf>

Col·lectiu Punt 6. (2011). *Construyendo entornos seguros desde la perspectiva de género*. Barcelona: Col·leccions CiP.

Ferrando, B. (2012). *Arte y Cotidianeidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora.

Franco, Y. (2017). *Paseos con Dorotea. Urbanismo, género, acción*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10251/92004>

Jacobs, J. (1961). *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Madrid: Capitán Swing

Kaprow, A. (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*, Barcelona: Alpha Decay.

Koolhaas, R. (2006). *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Lefebvre, H. (1969). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.

Molina, M., Torrecilla, E., U. P. de Valencia. Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura (2017). *Acciones desapercibidas: performances mínimas urbanas y soleadas después de la tormenta : Valencia, 20 de diciembre de 2016*. Valencia: Ediciones Desapercibidas.

Navarrete, C. (2017). *Género y Espacio. Hacia una recontextualización crítica de las prácticas feministas en las artes visuales*. Universitat Politècnica de València.

Serrano, B., Mateo, C. y Rubio, A. (2017). *Género y política urbana. Arquitectura y urbanismo desde la perspectiva de género*, Valencia:



Arriesgar el cuerpo.
Prácticas artísticas
transfeministas en el
estado español

Arriesgar el cuerpo. Prácticas artísticas transfeministas en el estado español

Juan Vicente Aliaga

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

171

Fugas **e**interferencias

PALABRAS CLAVE:

*Cuerpo; sexualidad; feminismo; transfeminismo;
espacio público*

RESUMEN:

Este artículo se centra en el surgimiento de la performances de carácter transfeminista en el contexto español, particularmente en la primera década del siglo XXI. Se estudian distintas performances marcadas por un componente sexual explícito llevadas a cabo en distintos lugares aunque destaca el contexto local e internacional de Barcelona. La audacia de estas performances estriba no solamente en la realización de actos sexuales provocadores sino también en la connotación política del espacio en el que se llevaron a cabo: la vía pública.

La historia del arte en el siglo XX ha aportado a la visualidad de la modernidad y la contemporaneidad un sinfín de innovaciones y lenguajes. Sin duda una de las contribuciones más audaces tiene como base el uso del cuerpo. Sea éste mediante la acción, el happening o la performance, el cuerpo ha sido un instrumento fundamental para poner en tela de juicio las normas culturales hegemónicas. En la década de los sesenta el trabajo desempeñado por algunas artistas como Carolee Schneemann, Ana Mendieta o VALIE EXPORT supuso la exposición de su propia corporalidad a la mirada de los demás. Si bien ambas concepciones del arte contienen una carga sexual primordial, es concretamente la artista austriaca quien llevó más lejos la iniciativa de trasladar al ámbito público diferentes manifestaciones de su sexualidad. Lo hizo en la acción titulada *Tapp und Taskino* –podría traducirse por *Cine para tocar y palpar*– que concibió en 1968 y se realizó en tres lugares distintos (Múnich, Viena y Colonia). En ella la artista se apostó en una zona céntrica de cada ciudad mientras llevaba colgada en la parte delantera de su cuerpo una caja cubierta con una cortinilla. Iba acompañada en las dos primeras ciudades por un hombre, Peter Weibel; en el caso de Colonia su amiga, la actriz Erika Mies. La función de los acompañantes era llamar la atención de la gente y animarles a participar. El papel del acompañante no resultó baladí como explicaré después. El objetivo de VALIE EXPORT era complejo. Imbuída de una fascinación por el cine que le hizo desarrollar algunos proyectos de *expanded cinema* estaba interesada en desvelar los contenidos sexistas e imaginarios de las películas. Al fin y al cabo el contenido del cine no es neutral como bien supo ver Teresa de Lauretis en su *Technologies of Gender* (1987). Por ello decidió desplazar la ficción de la pantalla a la realidad del pequeño “cine” formado por una caja. La autora de *Genital panik. Aktion höse* invitaba al público (hombres y mujeres) a traspasarlo introduciendo las manos. Algunas de las fotografías documentales que nos han llegado muestran el alborozo de algunos viandantes que paladeaban el contacto físico con los senos de la artista. También es visible que ésta lleva en la mano un cronómetro: es decir, ella maneja el

tiempo que se concede; es la artista quien tiene el control. Este es un dato de primer orden.

VALIE EXPORT trató de desplazar el voyeurismo del espectador protegido por la oscuridad de la sala de cine, es decir un espacio cerrado, a la misma vía pública dónde es visto por los demás meter las manos (el acto háptico adquiere aquí más importancia que el visual) en esa suerte de dispositivo que es la caja. Llegados a este punto es importante subrayar que el comportamiento de la gente arracimada en torno a la artista fue muy distinto, con unas claras connotaciones de género. La diferencia de trato y comportamiento estriba en que cuando Peter Weibel, altavoz en ristre, anunciaba la acción el público reaccionó de forma asaz participativa, sin propasarse; en cambio cuando la artista y su amiga Erika Mies llevaron a cabo el acto en Colonia se suscitó una tremenda animosidad: “Esta acción fue muy interesante, porque éramos dos mujeres y la gente se puso muy agresiva y creía que éramos prostitutas” (citado por Stiles, 1999, p. 27). Del comportamiento colectivo en Colonia se deduce cuán enquistadas estaban las normas machistas. Dos mujeres implicadas en una actividad de carácter sexual son percibidas necesariamente como meretrices mientras que una sola mujer respaldada por la presencia masculina de su “protector” desprende otro sentido: de algún modo el varón figura como proxeneta; la mujer no es libre entonces. Es difícil saber si el propósito de VALIE EXPORT fue entendido o no. Se trataba de cuestionar el contenido sexista de la ficción cinematográfica a la par que se afirmaba la condición factual del acto sexual –tocar unos pechos–, hecho que se producía porque la artista lo quería, lo consentía, marcando además el tiempo otorgado. De lo que no cabe duda es que la artista austriaca llevó al espacio público el cuerpo de una mujer desde una perspectiva sexual, sin que implicase sumisión alguna. Y lo hizo rompiendo con las normas dominantes sobre todo en el caso frustrado de Colonia. La sociedad alemana de la época no estaba preparada para asumir la libertad de las mujeres. Si se revisa la ya rica historia de la performance feminista aquellas manifestaciones

que tienen que ver con la sexualidad en sus distintos aspectos se llevaron a cabo en un recinto cerrado, acotado (Hannah Wilke, Marina Abramovic, Nil Yalter...), al que son admitidos quienes saben lo que van a ver. La vía pública es un lugar peligroso, por lo incontrolable de la reacción de los individuos. En cierto modo VALIE EXPORT es un precedente, por su osadía, de las performances materializadas por algunos colectivos transfeministas en la primera década de este siglo que también tienen la calle como escenario. De la Austria y Alemania de fines de los sesenta pasamos a continuación a la España de 2000. El contexto es notoriamente distinto, no cabe duda. Entretanto se han afianzado, y esto es bastante relevante, las conquistas de los feminismos que emergieron sobre todo en los setenta en Estados Unidos, Europa y América Latina. Por ejemplo, el cuestionamiento de la violencia sexista o de género perpetrada en el cuerpo de las mujeres ha adquirido un nivel de reconocimiento social inexistente en los sesenta. También se da una mayor conciencia sobre la realidad brutal de la violación a pesar de las manadas y, además, la crítica a la subordinación social de la mujer se ha abierto paso en todo tipo de discursos.

Las experiencias transfeministas en las que me voy a detener surgen en diferentes ciudades de España, a saber, Barcelona, Valencia, San Sebastián, Madrid, Sevilla pero van a producir en el ecosistema cultural barcelonés un mayor número de frutos. La procedencia de las componentes de la escena transfeminista es harto diversa. Importa subrayar que se compone no únicamente personas de distintos lugares de la geografía española sino de países como Francia, la República Checa, Chile, Argentina que confluyen en la capital catalana por distintas razones: el pasado histórico de Barcelona como urbe proclive a los movimientos ácratas es sin duda un atractivo: se ejemplifica en la abundancia de casas okupas y en los conflictos que algunos sectores libertarios han tenido con las llamadas fuerzas del orden. Otro de

los motivos viene dado por la dimensión periférica de dicha ciudad frente al poder central –el gobierno del estado– que representa Madrid. Además fue en Barcelona donde se desarrolló un acontecimiento aglutinador: la maratón posporno que preparó Paul B. Preciado (en ese momento Beatriz) en el Macba (2003). Bien es cierto que antes de este encuentro ya había actividad transfeminista pues habían surgido colectivos como el valenciano O.R.G.I.A (2001) o el vasco MEDEAK (2002) pero parece irrefutable afirmar que de los talleres de la maratón salió un nuevo impulso del que nació Post Op, un dúo fundamental para el desarrollo de la performance en el contexto de Barcelona. Y que con el tiempo trabajaría en la sexualidad de los individuos con diversidad funcional (véase *Nexos*, 2015, un vídeo sobre la sexualización de las prácticas queer-tullidas).

Llegado a este punto, y para evitar interpretaciones erróneas, es importante tratar de definir en qué consiste el transfemismo, un término utilizado por Diana J. Torres en 2011¹ y por Miriam Solá y Elena Urko en 2013. La cuestión clave estriba en las manifestaciones de la sexualidad heterodoxa que se produce mediante un claro giro performativo. Al hablar de sexualidad ajena a los discursos dominantes no me refiero solamente a la abundancia de cuerpos que el lenguaje hegemónico denominan femeninos que practican sexo con otros cuerpos femeninos –la participación masculina es escasa pero está presente en Quimera Rosa y en alguna performance de Corpus Delecti y de Post Op–. Aludo también al hecho de que el sexo no está centrado en exclusiva en la genitalidad. Asimismo es importante la utilización de un conjunto de objetos a través de los que experimentar placer (cuerdas, fustas, arneses, correas, dildos, fruta...), de modo coral o grupal poniendo en jaque de ese modo la mitificación de las relaciones de pareja –el amor mojigato² de que habla Diana J. Torres– que tanto ha idealizado la modernidad y que algunos otras artistas han desarrollado. Por otro lado, también cabe señalar

¹ Véase Torres, D. (2011), el capítulo "Transfeminismo: un feminismo que me incluye (por fin)", pp.169-178.

² Véase el poema "Transfrontera" en Torres, D. (2011).

que en el caso concreto de Quimera Rosa³ los papeles o roles sexuales se han invertido materializándose de tal modo que se desestabiliza el esquema feminidad/pasividad, masculinidad/actividad.

La mayoría de lxs participantes en las performances son biomujeres pero también hay individuos trans y no binarios pues justamente el cuestionamiento de la divisoria de género –se percibe con claridad en la performance *Ramblas*, 2004, de Post Op- es uno de los objetivos de estas prácticas que están centradas en la corporalidad física y en un tratamiento netamente desinhibido del uso de los cuerpos.

Sobre los ecostrans del concepto “transfeminismo” hay que evocar la recuperación del texto de Kim Pérez presentado en las Jornadas feministas estatales, en Córdoba (2000) que lleva por título *Mujer o trans. La inserción de las transexuales en el movimiento feminista*. En este texto Pérez, presidenta del grupo de Identidad de Género de Granada, desmonta la categoría mujer como ente inamovible, exclusivamente vinculada a los biocuerpos femeninos. Unos cuerpos descritos (al igual que los masculinos) como tales al nacer por la ciencia médica y reproducidos constantemente mediante todo tipo de discursos y dispositivos culturales y sociales. Al final del texto citado, que es también un manifiesto, afirma:

Lo trans, en la palabra transfeminismo, puede sugerir nuestro estilo especial, nuestras asociaciones propias. Lo mismo que se puede hablar del feminismo de otros grupos singularizados. Estoy segura a la vez de que las aspiraciones últimas del transfeminismo no pueden ser distintas de las del feminismo, aunque las inmediatas puedan ser diferentes, porque el feminismo es esencialmente un movimiento por el ser humano, protagonizado por algunas mujeres pero que puede ser también obra de cualquiera que se defina como persona, y cuyas consecuencias están siendo no sólo el bien práctico de todas las mujeres,

sino el de todas las personas.⁴

El término transfeminismo tiene por tanto distintas acepciones. También lo ha usado el Grup de Feministes Lesbianes de Barcelona⁵ en la ponencia titulada *El vestido nuevo de la emperatriz* presentado en las mismas jornadas feministas de 2000. Nueve años después se dio a conocer en otro contexto de debate el “Manifiesto para la insurrección transfeminista” en las Jornadas feministas estatales celebradas en Granada. El documental *5000 feminismos* realizado por Cecilia Barriga recoge la heteróclita diversidad del movimiento en el que la homogeneidad del sujeto revolucionario del feminismo clásico estalla en mil pedazos abriéndose a muchos otros colectivos (trans, trabajadoras del sexo, mujeres migrantes, sujetos no binarios...).

Este tipo de planteamientos emergen en un contexto macropolítico en el que el gobierno socialdemócrata de Rodríguez Zapatero ha aprobado reformas progresistas –Ley contra la violencia de género, 2004; ley de matrimonio homosexual, 2005; Ley de identidad de género, 2007; ley de plazos del aborto, 2010-. Evidentemente el carácter igualitario de estas iniciativas contribuyó a crear un clima aperturista que fue contestado con enorme agresividad por los sectores conservadores y retardatarios (PP, Conferencia episcopal, supuesto expertos de signo homófobo como Aquilino Polaino...). Dicho esto el trasfondo crítico del transfeminismo va más allá y no se conforma con estos avances legislativos. Probablemente la médula de sus discrepancias reside en la ley de identidad de género que permitía el cambio de nombre en los documentos de identidad pero que requería de la autorización de un especialista en el ámbito de la psiquiatría y/o psicología que refrendase que el proceso de transición de género era correcto. Además en la terminología empleada –las palabras no son inocuas- en el articulado de la ley se hablaba de disforia de género, un concepto contestado

³ Los dos componentes del grupo se llaman Ce y Yan (ahora Kina).

⁴ El texto está disponible en distintas plataformas como La Rioja Dialnet o Aldarte.

⁵ Solá, M. (2013) “Introducción” en texto citado, p. 19.

por el activismo trans por sus connotaciones patologizantes. En 2007 y 2008 ya se produjeron en Barcelona manifestaciones por la lucha transgénero, transexual e intersexo. Por otro lado, y éste es un hecho en verdad muy significativo, el inconformismo y la rebeldía de las huestes transfeministas se había visto espoleado por un suceso particularmente grave. Me refiero al llamado caso 4 F⁶. Esta denominación alude a los hechos acaecidos en una calle de Barcelona durante el desalojo por parte de la guardia urbana de un edificio okupado en el que se estaba celebrando una fiesta considerada ilegal. Durante la expulsión hubo enfrentamientos y personas heridas, entre ellas un policía que quedó tetrapléjico. Se dieron distintas versiones por parte de la alcaldía y de la policía sobre quienes habían causado lanzamientos de objetos. Se acusó a varias personas de haber participado en las algaradas, entre ellas la poeta Patricia Heras (2014) que de hecho se encontraba muy lejos del lugar de autos. Esta joven resultó injustamente encarcelada y unos años después, en 2011, se suicidó durante un permiso penitenciario. Su sufrimiento y posterior muerte fue un mazazo para las colectividades transfeministas no solamente porque la autora formaba parte de las mismas sino por la inconmensurable injusticia que se había cometido en una persona inocente. La desconfianza hacia al sistema de democracia burguesa ya existente creció y contribuyó a la expresión del dolor y de la rabia. Dirigidos contra el sistema capitalista y su vertiente heteropatriarcal. Dicho esto cuajaron también otras formas de desobediencia al sistema. Una de las principales está vinculada a la exploración libidinal del cuerpo y del sexo sin tapujos lo que ha llevado a algunos colectivos, inspirados en parte por la trayectoria de Annie Sprinkle como reina del posporno, a la tentativa de crear un porno alternativo no comercial ajeno a los códigos heteronormativos (medidas 90-60-90 –pecho, cintura, cadera– miembros siliconados, uso de maquillaje, esmalte de uñas, depilación axilar...).

Otro elemento destacable en estas prácticas transfeministas reside en el cuestionamiento de la sociedad neoliberal y sus políticas excluyentes basadas en los réditos del capital y en la deshumanización mercantilista de la población. Los poemas, empleados como herramienta en las performances de Diana J. Torres, traducen su enfado, indignación y tristeza ante un mundo depredador.

Esta explosión, con tintes anarquistas en algunos casos o cuestionadores del sistema económico actual, no es una simple proposición teórica sino que está inscrita en el propio recorrido vital de las creadoras, en sus penurias, en sus condiciones de vida inestables, inmersas en la precariedad.

Con la perspectiva del tiempo se puede deducir que en más de una década de proyectos transfeministas la labor creativa de estas propuestas se ha diseminado sobre todo en distintos espacios con una significación política harto diferente. Si bien es cierto que son los ámbitos alternativos los más abundantes (la calle misma, las casas okupadas, los teatros independientes o en las manifestaciones políticas contra la transfobia y en de lo que podría denominarse *orgullo crítico*, contrario a la comercialización rosa como es el caso de Medeak en San Sebastián), también los hay de corte institucional, verbigracia la Facultad de Bellas Artes de València (participación en la jornada *Interferencias viscerales* en 2009), en el Macba con la maratón citada (2003), el Reina Sofía con el seminario *La internacional cuir* (2011), el Palau de la Virreina, en este caso con motivo de la muestra titulada *Ocaña. 1973-83, Acciones, actuaciones, activismo* (2010) o el Musac en la exposición *Genealogías feministas en el arte español*, (2012).

Exponer, plasmar la sexualidad en la vía pública que es el asunto central de estas notas supone asumir una serie de riesgos: el principal viene dado por el posible encuentro con las autoridades municipales (policía local) y otros cuerpos de la administración. La

⁶ Sobre estos hechos, véase la película documental de Artigas Xavier y Ortega, Xapo, (2013) *Ciutat Morta*.

falta de un permiso para llevar a cabo la performance o cualquier otra actividad en la que haya exhibición de la genitalidad, o peor aun la misma práctica sexual, puede acarrear problemas legales sobre todo si el acto se considera de exhibicionismo y pudiera darse que hay presencia de algún menor o una persona discapacitada. Se trata de un supuesto improbable, sin embargo, plausible y real. Existen otros elementos que conviene considerar como la reacción del público, un término que engloba un sinfín de formas de ver, sentir y responder cuyo comportamiento es impredecible. En ese sentido en el historial de actos llevados a cabo por las distintas sensibilidades transfeministas me voy a detener en la llamada *Paja colectiva* en la que intervinieron Diana J. Torres y Elena Urko en el campus de la UPV (2009), un simple acto de onanismo gozoso sobre el césped del campus universitario que dio que hablar. Los guardias de seguridad, nerviosos y desconcertados, les preguntaron a las autoras si tenían permiso para hacer tal acción. A todas luces por las imágenes que se han conservado de esta acción las participantes parecían divertidas y felices. Una de sus amigas subió el vídeo⁷ que generó un gran número de visitas. Entre los comentarios que se hicieron no todos eran positivos; los había cargados de odio tales como "Asco de *punkies*, lesbianas desviadas que vienen a ensuciarnos nuestra facultad"⁸. No era ésta la primera vez que Diana J. Torres había participado en una actividad provocadora en un espacio público. Desde 1998 en Madrid empezó a utilizar el término pornoterrorismo que fue perfilándose con el paso del tiempo: en un primer momento para resumir las performances con sexo explícito. A partir del descarado uso pornográfico que los medios de comunicación hicieron de los ataques a las Torres Gemelas de 2011 la artista reforzó el carácter provocador y soez que tenía la palabra. Desde 2006 el concepto adquirió un marcado tono político y feminista:

Se me hacía muy terrorista el hecho de ver a una mujer empoderada de su cuerpo y de su sexualidad. Era algo bien subversivo porque a nosotros no nos educan para eso.⁹

Unos años antes junto a Kiara Schiavon, componente del colectivo italiano afincado en Valencia ideasdestroyingmuros, tuvieron una idea de raigambre dadaista que dio sus frutos: un porno-asalto acústico (Torres, 2011, p. 106). Escogieron entrar en el recinto de la Basílica de San Pedro en el Vaticano y depositar junto a dos altares, el de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y el de la tumba de Pio XX, sendas cintas grabadas con sonidos claramente evocadores de un orgasmo grupal. Las pusieron en marcha generando pasmo y desorden entre los curas y los fieles que trataron de localizar en la catedral la procedencia de esos gemidos *celestiales*. No hay imágenes fotográficas ni grabaciones de esta acción de 2008 del desconcierto de sotanas. Probablemente de haber entrado con cámaras visibles el acceso habría sido interceptado. Sí las hay en cambio de *La virgen pornoterrorista* (2010), una de las performances clave de Diana J. Torres realizada en los bajos del Palau de la Virreina con motivo del homenaje al pintor andaluz Ocaña. La materializó en colaboración con Karolina/Spina del grupo Go Fist y colaboró también Juankar en el uso de agujas. Las intensas y expresivas fotografías de Strangelfreak nos permiten dar cuenta de una performance fraguada con pocos recursos. Lo que prima es la descarnada palpitación de dos cuerpos heterodoxos que hacen uso de referencias religiosas -la Pietà- para transgredirlas sin el menor rubor. Así, en el suelo, a rastras o sentada en una silla Diana J. Torres interacciona con Karolina/Spina, pintada la cara de blanco y rojo (sangre) y con algunos sus miembros atados mientras camina ataviada con una tela blanca como una humilde doncella o se tumba en apariencia desvalida. El dúo madre/hijo de la representación clásica se torna en una dualidad de biomujeres que rompen las reglas del

⁷ Véase: <https://cartelurbano.com/sexo/revolucion-politica-de-los-cuerpos>

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

juego de la sociedad heteropatriarcal. Estamos ante una performance que culmina con una prodigiosa eyaculación¹⁰ de Diana J. Torres. Asimismo, todavía resuenan las inclementes palabras de la autora contra un sistema económico y social injusto.

En ese mismo lugar se llevó a cabo el mismo día de mayo de 2010 otra performance, en este caso de naturaleza grupal, cuyo título es a la vez homenaje y acto subversivo. Me refiero a *Oh Kaña*, probablemente uno de los momentos cumbre del transfeminismo en su materialización performancera que fue concebido de forma colectiva por Post Op, Quimera Rosa, Mistress Liar y DJ Doroti.

El homenaje iba dirigido al citado Ocaña que en la década de los setenta hizo de la calle –Las Ramblas, la Plaza Reial...- un escenario ideal (no sin conflictos) para sus transgresiones sexuales. Sus extravagancias indumentarias iban más allá del travestismo clásico pues incorporaba vestimenta variopinta (ropa de anciana, accesorios que recordaban a Charlot, vestidos de mujer...). A veces también mostraba partes de su cuerpo (genitales incluidos) como hizo en las jornadas libertarias de la CNT en 1977 para disgusto de los organizadores. Varias décadas después se le rindió tributo en un contexto harto distinto: no estamos ya en el tardofranquismo con una policía represiva afecta al régimen del dictador que detuvo a Ocaña sino en plena democracia parlamentaria. Si bien la figura de escándalo público dejó de estar contemplada en el código penal de 1995, la puesta en marcha de una ordenanza municipal de Barcelona sobre civismo y convivencia encendió todas las alarmas en los ambientes inconformistas. Los hechos del 4 de febrero de 1996 y sus consecuencias posteriores que ya he comentado anteriormente dibujaron un triste panorama que suponía un retroceso moralizador en lo que a libertades se refiere. Y así fue percibido por muchas de los componentes transfeministas. ¿Qué se trataba de controlar, limitar o abiertamente prohibir en el espacio público con dicha ordenanza?

Había varios supuestos y objetivos pero los siguientes son probablemente los más llamativos: la mendicidad con *coacción* –por ejemplo, la de los limpiacristales en los semáforos- era motivo de multa; la venta o compra de productos del *top manta* también era sancionable. Y el ejercicio de la prostitución callejera se prohibía a menos de 200 metros de distancia de un colegio. Supuestamente la vista de un acto sexual en la calle podía perjudicar a los menores. Además, se podía llegar a considerar la prostitución como invasión del espacio público. Algunos periódicos habían publicado fotos de trabajadoras sexuales y clientes practicando sexo en lugares asaz conocidos lo que suscitó el rechazo de los grupos conservadores pero también de algunos medios progresistas. En ese sentido se puede deducir que los efectos de la ordenanza municipal iban de la mano de la vigilancia que sufrían grupos alternativos, habitasen o no en casas okupadas.

La recuperación institucional de la figura de Ocaña tuvo su contrapartida en una performance callejera en la que la irreverencia del pintor de Cantillana (Sevilla) adquirió un tono revestido de resonancias sado/masquista. Unos ecos que se vieron plasmados en *Oh Kaña* en la estética empleada tanto por la encapuchada y corpulenta dominatrix como por sus cinco insaciables perras. Así, correajes, arneses, cadenas y botas se acomodaron a unos cuerpos jóvenes junto a otros elementos que se pueden utilizar con finalidad sexual como tubos y desatascadores. En el discurrir¹¹ de la performance que se inició en los bajos del Palau de la Virreina se oyeron los gritos destemplados de la dominatrix mientras las distintas perras (una de ellas ataviada con una máscara equina) emprenden actos masturbatorios o practican el *fist-fucking* vaginal. También se llevan a cabo felaciones mediante dildos y otras prótesis y se ejecutan cortes o incisiones en la piel. Poco después abandonan el Palau y salen a las Ramblas donde las perras se desmandan, tropiezan y caen en la acera. Tras la llamada al orden de la dominatrix ésta reúne con

¹⁰ Sobre la eyaculación femenina véase Torres, D. (2015).

¹¹ El desarrollo de la performance puede verse en: <https://vimeo.com/channels/quimerarosa/12566813>

su cadenas a la jauria indómita: "Quietas, al suelo", les ordena. Un "imperativo "vamos" las conduce al vecino mercado de la Boqueria donde concluye la performance entre más arrebatos sexuales.

El vídeo grabado muestra en la primera parte a un público interesado que sigue con atención el acto performativo. Hay expresiones de curiosidad y la desnudez o las prácticas sexuales no parecen suscitar rechazo aunque sí se observan algunas caras de pasmo –ante el *fist-fucking* vaginal, por ejemplo–; huelga decir que los públicos son variados y en ese término indeterminado se incluye también a algunos turistas que miran entre el asombro y el disgusto.

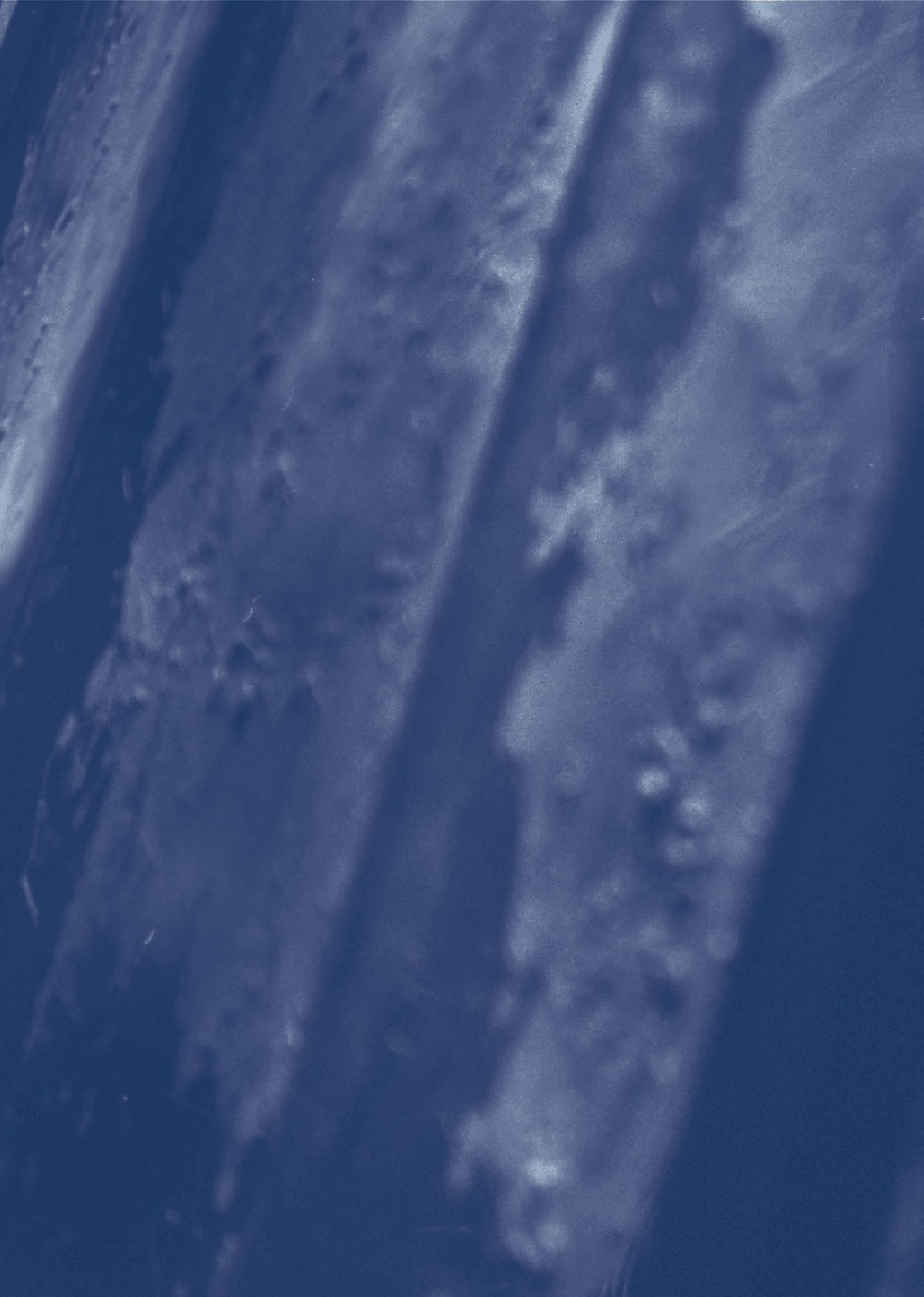
Las artistas pusieron su cuerpo y su creatividad y ocuparon momentáneamente un espacio público fuertemente deteriorado por el moralismo de las autoridades. En esta ocasión la vigilancia policial brilló por su ausencia.

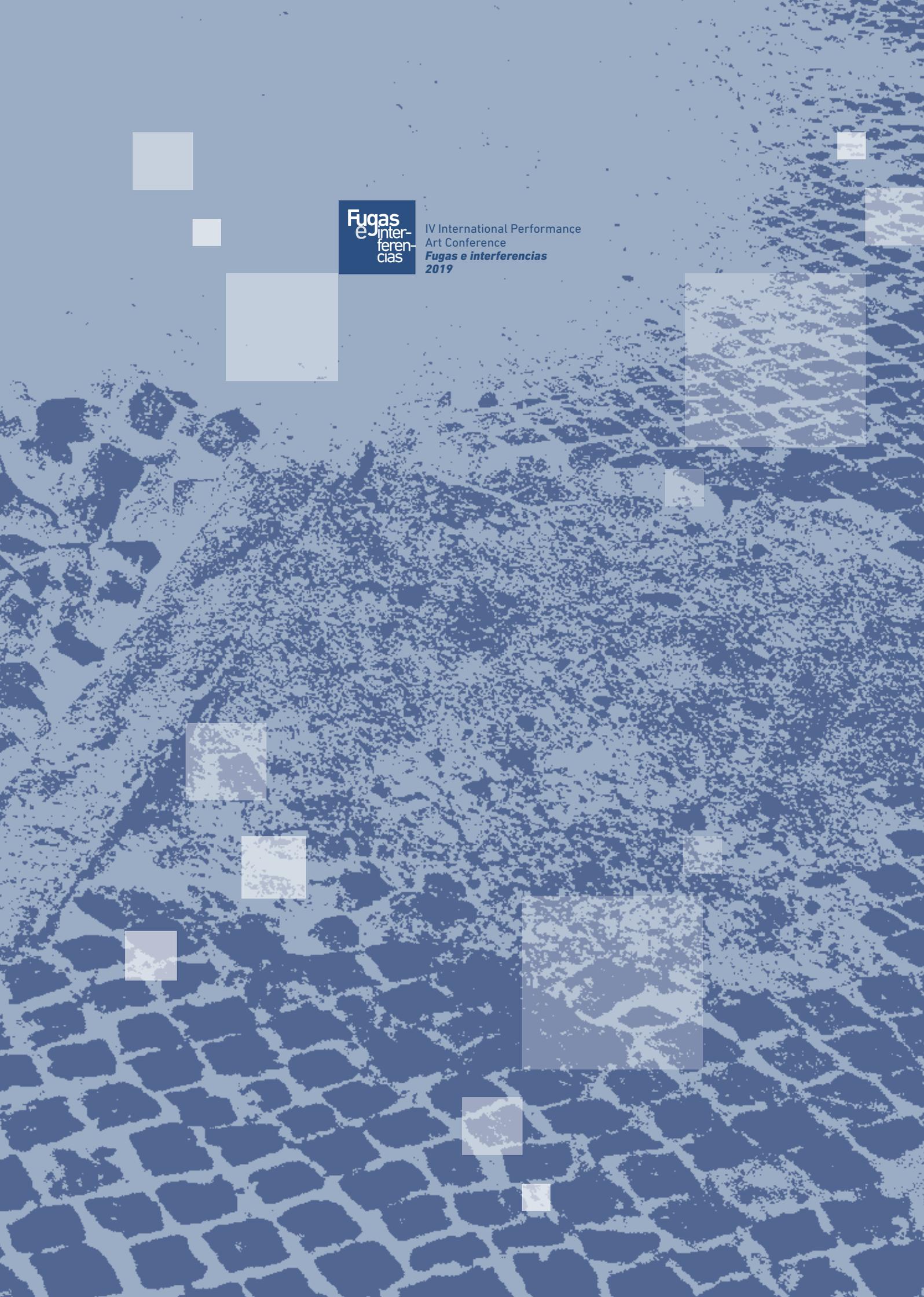
VALIE EXPORT abrió la veda al salir a la calle para decir a quien quisiera escucharla que su sexualidad no residía en la ficción cinematográfica sino en su cuerpo y que ella decidía cómo utilizarlo, y esto le costó caro. Las jaurías transfeministas se lanzaron a la vía pública sin ningún hombre que las tutorizara –éste es un cambio significativo– para mostrar cómo gozar a través de todos los poros de la piel. Al mismo tiempo daban a entender que la sexualidad es también una creación artística¹² y una vía para rebelarse ante una normatividad que todavía impera. También fue un aviso importante sobre una realidad que a menudo se subestima: las constricciones y limitaciones de la sexualidad en contextos democráticos, particularmente en la vía pública que es el espacio compartido.

¹² Véase el documental de Lucía Egaña *Mi sexualidad es una creación artística*, 2011.

Bibliografía

- Artigas X. y Ortega, X. (2013). *Ciutat Morta* [Documental]. España: Diana Asenjo.
- Egaña, L. (2011). *Mi sexualidad es una creación artística* [Documental]. España: Lucía Egaña.
- Heras, P. (2014). *Poeta muerta. Escritos*. Barcelona: Ediciones Capirote.
- Solá, M. y Urko, E. (Eds.). (2013). *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta.
- Stiles, K. (1999). Corpora vilia, VALIE EXPORT's body. En *Ob/De + Con(Structure)*, Philadelphia: Goldie Paley/Moore College of Art and Design.
- Torres, D. (2015). *Coño potens. Manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos*. Tafalla: Txalaparta.
- Torres, D. (2011). *Pornoterrorismo*, Tafalla: Txalaparta.





Fugas
e Inter-
feren-
cias

IV International Performance
Art Conference
Fugas e interferencias
2019