



Fugas e inter- feren- cias

III International Performance
Art Conference

NOVIEMBRE 2018

Dirección:

Marta Pol Rigau, UNIVERSIDADE DE VIGO

Carlos Tejo, UNIVERSIDADE DE VIGO

Secretaría técnica:

Paloma Recio Morínigo

Diseño e Imagen corporativa:

Alba Blanco

Vanesa Soares

Maquetación:

Jaume Geli

Ayudante de edición:

Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes

Comité Científico:

Doña **Alba Blanco**. UNIVERSIDADE DE VIGO, ESPAÑA

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

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

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

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

Dr. D: **David Pérez**. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, ESPAÑA

Dr. D. **Miguel Molina**. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, ESPAÑA

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

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

Ponentes plenarios:

Dra. Doña **Helena Cabello** / Dra. Doña **Ana Carceller**. UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA.

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

Dra. Doña **Małgorzata Kaźmierczak**. UNIVERSIDAD DE CRACOVIA, POLONIA

Comunicaciones de:

Julio Fernández Peláez

Diego Zorita Arroyo

Nerea Ayerbe

Jaime Cuenca

Julio M. Álvarez-Bautista,

Miguel Molina-Alarcón, Elia Torrecilla Patiño

Miguel Angel Melgares

Oana Maria Nicuță Nae

Johanna Caplliure

María Rodríguez Piñeiro

David Vila Moscardó

David Trujillo Ruiz

Ana Pérez Valdés

Edita

Servicios de

Publicaciones de

la Universidad de Vigo

ISBN

978-84-8158-829-3



9 788481 588293

PE4
Imaxe e Contextos
Grupo de Investigación
Universidade de Vigo

3A1
Facultade de Belas Artes
Universidade de Vigo

caseiras
CAMPUS
Vicerreitoría do
Campus de Pontevedra
Universidade de Vigo

XUNTA
DE GALICIA

CGAC
CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA

O XARDÍN DE JULIA
DORMIR CON ENCANTO

PAZO DE ALTAMIRA
HOTEL

ÍNDICE >

17

Latitud 41°56'6.83"N /
Longitud 6°31'44.49"O

Julio Fernández Peláez

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

45

Una "lectura" atenta de *Conversaciones telefónicas* de Isidoro Valcárcel Medina

Diego Zorita Arroyo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

07

INTRODUCCIÓN ACTAS CONGRESO
FUGAS E INTERFERENCIAS 2018

Sonia Tourón Estévez

UNIVERSIDADE DE VIGO

33

Lo efímero en el museo:
repensando la performance
a partir de su materialización

Nerea Ayerbe Elola

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

55

La performance del selfie:
del arte de la exhibición y sus públicos
en tiempos de la mirada-flujo1

Jaime Cuenca

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

69

Game performance: un nuevo paradigma para nuestra corporalidad performativa

Julio M. Álvarez-Bautista

UNIVERSIDADE DE VIGO

79

Obstacle - El poder de la inacción activa

Miguel Ángel Melgares

UNIVERSIDAD DE GRANADA

97

Tempo suspenso: a vertente performativa do ritmo nas artes vivas e visuais

María Rodríguez Piñeiro (a.k.a. María Roja)

UNIVERSIDADE DE VIGO

111

De cuerpo presente. Estrategias de creación artística contemporánea a través de la utilización del cuerpo como soporte plástico

David Vila Moscardó

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

127

Visualizar, sonificar y tangibilizar. Tres acciones para revelar el espacio hertziano de la ciudad informacional actual.

David Trujillo Ruiz

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

145

La "performance" como actitud. Relaciones e (inter)acciones entre mujer y espacio público en el periodo de la vanguardia histórica española a través del arte.

Elia Torrecilla

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

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

Johanna Caplliure

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA Y UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

183 La identidad (digital) como performance

Ana Pérez Valdés

UNIVERSIDADE DE VIGO

197 Contemporary Polish performance art – between Old Masters and Young Activists

Małgorzata Kaźmierczak

UNIVERSITY OF KRAKOW, POLONIA

207 La acción ante la historia: espacios y tiempos para la performance en el campo artístico español

Juan Albarrán Diego

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

225 Verde eléctrico bajando la escalera. Notas sobre una performance queer

Helena Cabello, Ana Carceller

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

INTRODUCCIÓN
Y ACTAS >



INTRODUCCIÓN
ACTAS CONGRESO
FUGAS E INTERFERENCIAS
2018

INTRODUCCIÓN ACTAS CONGRESO FUGAS E INTERFERENCIAS 2018

Sonia Tourón Estévez

UNIVERSIDADE DE VIGO

En su tercera edición, ***Fugas e Interferencias. III Congreso de Arte de Acción 2018*** se consolida en el panorama de la investigación teórica y práctica sobre el arte de acción a nivel tanto nacional como internacional. El congreso recoge en sus actas la recopilación de los quince artículos seleccionados y las tres ponencias invitadas. Esta edición, organizada por la Universidad de Vigo, repite sede combinada en la Casa de Campas de Pontevedra y el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela, los días 29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2018.

La necesidad de análisis del arte de acción es pertinente en el contexto actual en cuanto a que se ha propuesto como una disciplina en auge que está siendo desarrollada por multitud de artistas. Y no solo por creadores provenientes de las artes plásticas, pues el arte de acción ha sabido fusionarse con otros territorios de creación afines que la han ramificado hacia

nuevos espacios pendientes de explorar. Todo este vergel de vivencias y conocimientos necesita un corpus discursivo que lo afiance para poder continuar creciendo y, sobre todo, para aprehenderse y entenderse. De este modo, el objetivo de esta convocatoria y del congreso es establecer diferentes análisis y reflexiones sobre los nuevos comportamientos del arte de acción, tanto desde la práctica como desde el pensamiento teórico tanto especulativo como experimental.

Paralelamente a las quince ponencias seleccionadas, esta edición amplía las visiones originales con conferencias plenarias propuestas por expertos y artistas con una trayectoria sólida en la investigación práctica y teórica del arte de acción, pero también dedica un espacio a investigadores/as noveles que están desarrollando sus tesis futuras en un marco de análisis y reflexión.

Siguiendo el objetivo establecido, las ponencias dibujan un mapa conceptual innovador que gira en torno a los tres ejes teóricos propuestos:

- La reflexión teórica del arte de acción.
- La acción y sus intersecciones.
- La naturaleza del arte de acción desde una perspectiva de género, teoría y arte feminista y/o queer.

En el primer apartado, dedicado a la reflexión teórica en torno al arte de acción, las conferencias presentadas son: *Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"* de Julio Fernández Peláez, *Una "lectura" atenta de Conversaciones telefónicas de Isidoro Valcárcel Medina* de Diego Zorita Arroyo, *Lo efímero en el museo: repensando la performance a partir de su materialización* de Nerea Ayerbe, *La performance del selfie: del arte de la exhibición y sus públicos en tiempos de la mirada* de Jaime Cuenca, *Game performance: un nuevo paradigma para nuestra corporalidad performativa* de Julio M. Álvarez-Bautista y *¿Hay performance antes de la performance? El caso de la protoperformance en España (1834- 1964)* de Miguel Molina-Alarcón y Elia Torrecilla Patiño.

Julio Fernández Peláez plantea un ejercicio experimental de carácter político sobre la invisibilidad voluntaria. Emulando a los pioneros del Land Art y su deseo de transgredir los límites del arte, proyecta una acción en una antigua caseta de la guardia civil en un punto de la provincia de Zamora. Por otro lado, buscando un fundamento político, *Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O* abre la puerta a la reflexión sobre el tema principal de la obra escénica que el mismo autor crea, titulada *Mer o lo invisible*, dónde esta primera experiencia que nos ofrece supone el inicio del trabajo en escena, y también una búsqueda interior, como experiencia personal.

En alusión a la posibilidad o imposibilidad de la materialización de una obra, y centrándose en el esfuerzo de llevar el arte de acción a los espacios museísticos, **Nerea Ayerbe Elola** profundiza en esta problemática en su ponencia titulada *Lo efímero en el museo: repensando la performance a partir de su materialización*. Ayerbe desarrolla una reelaboración del paradigma performativo asumido que promulga la imposibilidad de registro de la *performance* pero que al mismo tiempo muestra que esto ha sido algo contradictorio, pues desde sus inicios, allá por los años 50, se ha generado documentación a partir de la huella que deja la acción. La autora aspira a componer un nuevo paradigma que recoja el debate teórico que se

ha creado en torno a su permanencia y a la importancia de su materialización, desglosando las maneras en las que los artistas han sabido guardar fielmente la experiencia de su acción, desde los objetos que hacen referencia a ella hasta las instrucciones o el registro fotovideográfico.

Distante a esta búsqueda ontológica, **Diego Zorita Arroyo** en su estudio *Una "lectura" atenta de Conversaciones telefónicas de Isidoro Valcárcel Medina* profundiza en esta obra rompedora por lo conceptual de Isidoro Valcárcel Molina realizada en 1973. Zorita analiza desde la nueva Teoría de los Medios las implicaciones estéticas que se deducen del uso artístico de la tecnología telefónica que entre la década de los 60 y los 70 amplió su red en el estado español, popularizó su uso doméstico y supuso un hito en la nueva forma de comunicación y relación social. Siguiendo el espíritu del arte conceptual en el marco español, Zorita deconstruye la pieza mostrando cómo constituye un caso paradigmático de la comprensión del arte como una actividad cotidiana y que sucedió justo en el momento de implantación social, cuando su uso todavía era incipiente y permitía una experimentación lúdica.

Y siguiendo el hilo de la creación vinculada a los nuevos medios, pero desde la perspectiva actual, donde la inteligencia artificial, la realidad

virtual y la inmersión tecnológica copan el desarrollo artístico ligado a la investigación tecnológica, **Julio M. Álvarez Bautista** muestra su exposición *Game performance: un nuevo paradigma para nuestra corporalidad performativa*. En él, Álvarez se centra en estudiar el avatar de un videojuego como un híbrido entre la tecnología y el ser humano. La acción que diseña se sitúa en un mundo virtual donde el artista y su realidad existen activamente dentro del *software* y donde se une la experiencia artística y el videojuego, generando un nuevo entramado discursivo que supera los límites de la realidad tangible sin complejos y se dirige hacia la virtualidad como una nueva forma de ser.

Por su parte, **Jaime Cuenca** retoma la investigación de la utilización de la imagen pero esta vez desde la perspectiva del autorretrato contemporáneo o *selfie* como elemento escénico en su ensayo titulado *La performance del selfie: del arte de la exhibición y sus públicos en tiempos de la mirada*. En él, siguiendo un análisis teórico que se inicia justificando el interés del tema a pesar de su aura banal tan inmersa en nuestro contexto cotidiano; analiza la propuesta práctica de tres *performers* que sitúan el *selfie* en el centro de su discurso artístico y que ejemplifican la visión tardomoderna del autorretrato y muestran la ferviente actualidad y oportunidad del tema.

Para finalizar este eje teórico, **Miguel Molina-Alarcón y Elia Torrecilla Patiño** se sitúan en los orígenes históricos de la *performance* y hacen un repaso de las prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia europea en *¿Hay performance antes de la performance? El caso de la protoperformance en España (1834-1964)*.

En el segundo apartado, las conferencias centradas en la acción y sus intersecciones con otros territorios corporales son: *Obstacle. Inacción activa* de Miguel Ángel Melgares, *Tempo suspenso: a vertente performativa do ritmo nas artes vivas e visuais* de María Roja, *De cuerpo presente. Estrategias de creación artística contemporánea a través de la utilización del cuerpo como soporte plástico* de David Vila Moscardó y *Visualizar, sonificar y tangibilizar. Tres acciones para revelar el espacio hertziano de la ciudad informacional actual* de David Trujillo Ruiz.

Miguel Ángel Melgares en *Obstacle. Inacción activa* parte de la obra performativa homónima de Julian Hetzel realizada en 2015 para analizar diferentes propuestas artísticas donde la inacción, la inmovilidad o la pasividad se convierten en una estrategia discursiva dentro del campo de la creación performática. De esta manera, el autor plantea lo que ha venido a llamar *inacción activa* y que consiste en un

mecanismo de pasividad física que puede forjar tanto una relación de empatía entre el *performer* y el espectador, como activar el pensamiento crítico del público.

Continuando la secuencia de los tiempos y acciones suspensas, **María Rodríguez Piñeiro (María Roja)** expone su investigación *Tempo suspenso: a vertente performativa do ritmo nas artes vivas e visuais* donde parte de la consideración del tiempo como un material artístico *per se*. Así, Roja hace un recorrido por diferentes piezas performativas que conforman un análisis del tiempo que no pasa como estrategia discursiva, del tiempo detenido en apariencia que implosiona hacia múltiples significados y vivencias interiores. Como ella misma manifiesta, estos tiempos lentos tan asociados socialmente al aburrimiento reniegan de ese peso capitalista que obliga a la hiperestimulación y a la sobreexcitación y abogan por un ritmo activo y generador de ideas desde la propia cadencia corporal del autor.

Volviendo a un espacio telúrico que evoca la teatralización del Accionismo Vienés de los años 60, actualizado por un nuevo lenguaje contemporáneo y la búsqueda de nuevos soportes para la obra, **David Vila Mascardó** nos presenta un análisis teórico titulado: *De cuerpo presente. Estrategias de creación artística contemporánea a través de la utilización del*

cuerpo como soporte plástico. Partiendo de su proyecto Trilogía de la Bestia (2015) que se divide en tres piezas performativas, analiza las estrategias contemporáneas de utilización del cuerpo como soporte plástico. A su vez, profundiza en cómo se establecen diferentes modos de comunicación con el espectador que van desde la comunicación directa con el cuerpo presente de la pieza en vivo hasta la comunicación latente del cuerpo en diferido, tanto por la presencia del registro de la acción o la huella del remanente.

Por último, con una mirada tecnológica, **David Trujillo Ruiz** nos muestra lo que denomina como espacio hertziano, un espacio urbano de comunicación invisible copado por redes, señales y ondas radioeléctricas que transportan información conviven a nuestro alrededor. En *Visualizar, sonificar y tangibilizar. Tres acciones para revelar el espacio hertziano de la ciudad informacional actual* expone tres tipologías artísticas que hacen posible que toda esa masa de información y fuerzas sea perceptible y abarcable para el espectador. Así, diferentes artistas hilan un discurso centrado en visibilizar, esto es, en capturar y transformar la información inmaterial en obras que se aprecian visualmente; en sonorificar, en crear piezas que se mueven hacia el arte sonoro; y por último en tangibilizar, en hacer tangible más allá de los dos modos anteriores, como podrían

ser las piezas táctiles, odoríferas o gustativas.

El tercer y último eje, dedicado a la naturaleza del arte de acción desde una perspectiva de género, teoría y arte feminista y/o queer, se divide en dos mesas con las conferencias: *Designing the performative act. The role of recording devices in the performance art during the comunism – the Romanian case* de Oana Maria Nicuță Nae, *Metodoloxías carroñeras para corpos invertidos. Estratexias para desnudar o Xénero* de Eugenia Romero Baamonde, *Dragging the History. La performance reparadora en la obra de Renate Lorenz & Pauline Boudry* de Johanna Caplliure, *La identidad (digital) como performance* de Ana Pérez Valdés y por último *La “performance” como actitud. Relaciones e (inter)acciones entre mujer y espacio público en el periodo de la vanguardia histórica española a través del arte* de Elia Torrecilla.

Oana Maria Nicuță Nae se ocupa de poner el foco en los sistemas de registro de las *performances* realizadas en el contexto específico de Rumanía durante el comunismo en su ponencia *Designing the performative act. The role of recording devices in the performance art during the comunism – the Romanian case*, mientras que **Eugenia Romero Baamonde** se centra analizar el concepto de género en *Metodoloxías carroñeras para corpos invertidos. Estratexias para desnudar o Xénero*.

En clave histórica, el artículo de **Elia Torrecilla** retrocede a los orígenes del arte de acción desde una perspectiva de género. Como ella misma señala, *La "performance" como actitud. Relaciones e (inter)acciones entre mujer y espacio público en el periodo de la vanguardia histórica española a través del arte* es un recorrido relacional por un conjunto de citas, pensamientos y acciones de un artículo mayor [*Protoperformance en España (1834-1964)*]. Torrecilla revisa algunas *protoperformances* realizadas por mujeres, vinculadas o no al campo artístico, que pertenecen al periodo de entreguerras, y su actitud hacia la vida podría leerse en clave de acción. Próximas al *dandysmo* y a la *flânerie*, exploran una autoconstrucción del "yo" como obra de arte para hacer frente a un contexto hostil. Así, este artículo supone una pieza preciosista por su indagación exhaustiva por todo tipo de medios bibliográficos y de la memoria oral y viva de ejemplos de mujeres del estado español que sin tener una intención artística, sino una necesidad de construcción del yo y supervivencia a través de sus extravagantes atuendos y actitudes, suponen ahora, desde una mirada consciente, ejemplos inspiradores de una gestación del escenario de la *performance* que estaba por llegar.

Volcada en reescribir la Historia del Arte visibilizando los acontecimientos travestidos que tuvieron lugar en el pasado, que nos sirven

para dibujar un espacio del arte *drag* y revelar un posible futuro, **Johanna Caplliure** analiza en su artículo *Dragging the History. La performance reparadora en la obra de Renate Lorenz & Pauline Boudry* la obra de dos artistas europeas que trabajan conjuntamente. Caplliure se centra en crear un mapa de la *performance* más radical que ella defiende como renovadora de la historia y activadora de nuevos imaginarios sociales tan necesarios en un contexto social contemporáneo donde lo plural y diverso tiene un espacio oscuro pero real. Analiza la introducción del disfraz y la acción cronopolítica como resorte para reparar el dolor, accionar la sanación y restaurar el daño a través de la introducción de personajes *freaks*. A partir de ellas, defiende una necesidad de *draggear* la historia, de travestir los códigos del museo en la exhibición tanto de piezas nuevas como de sus fondos, de volver a leer las obras ya hechas desde una perspectiva queer.

En el mismo camino del relato de la identidad pero específicamente desde una perspectiva digital **Ana Pérez Valdés** ofrece su ponencia *La identidad (digital) como performance*. En ella, Pérez analiza el trabajo de dos artistas, Miss Beige y Amalia Ulman, que se han servido de la red social *Instagram* como plataforma para trabajar una identidad ficticia y con ello han profundizado sobre los estereotipos de género de manera crítica y subversiva. Aunque manifiesta

ser conocedora del espacio fronterizo que analiza, su investigación abre nuevos caminos en el arte de acción en un contexto digital no tan evidente pero interesante por tender la mano a todo un espacio contemporáneo de la sociedad mediatizada por las redes sociales, que prometen multitud de retratos ficticios que se asoman a la performatividad de la vida cotidiana.

Entrelazadas con las disertaciones seleccionadas para este tercer congreso *Fugas e Interferencias*, tres conferencias plenarias parten de cada eje y se conectan generando una masa de discurso sólido que crea vínculos entre todos los artículos y aúnan el espíritu ambicioso de estas jornadas destinadas a formar un corpus teórico dinámico y fructífero para el futuro próximo. Los tres ponentes son la Dra. Malgorzata Kazmierczak, comisaria independiente y profesora en la Facultad de Arte de la Universidad Pedagógica de Cracovia, Polonia; el Dr. Juan Albarrán, profesor en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y la Dra. Helena Cabello junto con la Dra. Ana Carceller (Callello & Carceller), equipo artístico y profesoras en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

Kazmierczak presenta la ponencia *Contemporary Polish performance art. Between*

Old Masters and Young Activists que supone una revisión histórica del arte de acción polaco desde 1978 hasta la actualidad. Su exhaustiva referencia de autores y ejemplos de piezas performativas divide la investigación en tres segmentos temporales que le sirven para aprehender temporal y conceptualmente la problemática de las peculiaridades de esta disciplina en dicho territorio. En la primera abarca desde 1978 hasta 1989. Inicia su recorrido con artistas que considera padres de la performance en un marcado contexto aislacionista fuera de planteamientos políticos ya manidos por el realismo social. Y finaliza esta etapa con la caída del Telón de Acero que se convierte en acontecimiento crucial a niveles tanto sociales y políticos como artísticos. La segunda parte se centra en el período entre 1989 y 2000, en los tiempos del llamado arte crítico, donde los artistas comenzaron a poder viajar libremente a otros países y se hicieron más conscientes de los problemas sociales, económicos y políticos a nivel mundial; aunque esto no les llevó a un planteamiento más crítico en sus proyectos. Y por último, en la tercera parte, el foco lo desplazará al compromiso político de la nueva generación de artistas que tienden a convertirse en activistas del arte y a la aparición de creadores contemporáneos cercanos a las artes escénicas en general y a la danza experimental en particular que denomina coreógrafos, más ligados a la improvisación y

que enriquecen el escenario artístico de los representantes del arte polaco en la actualidad.

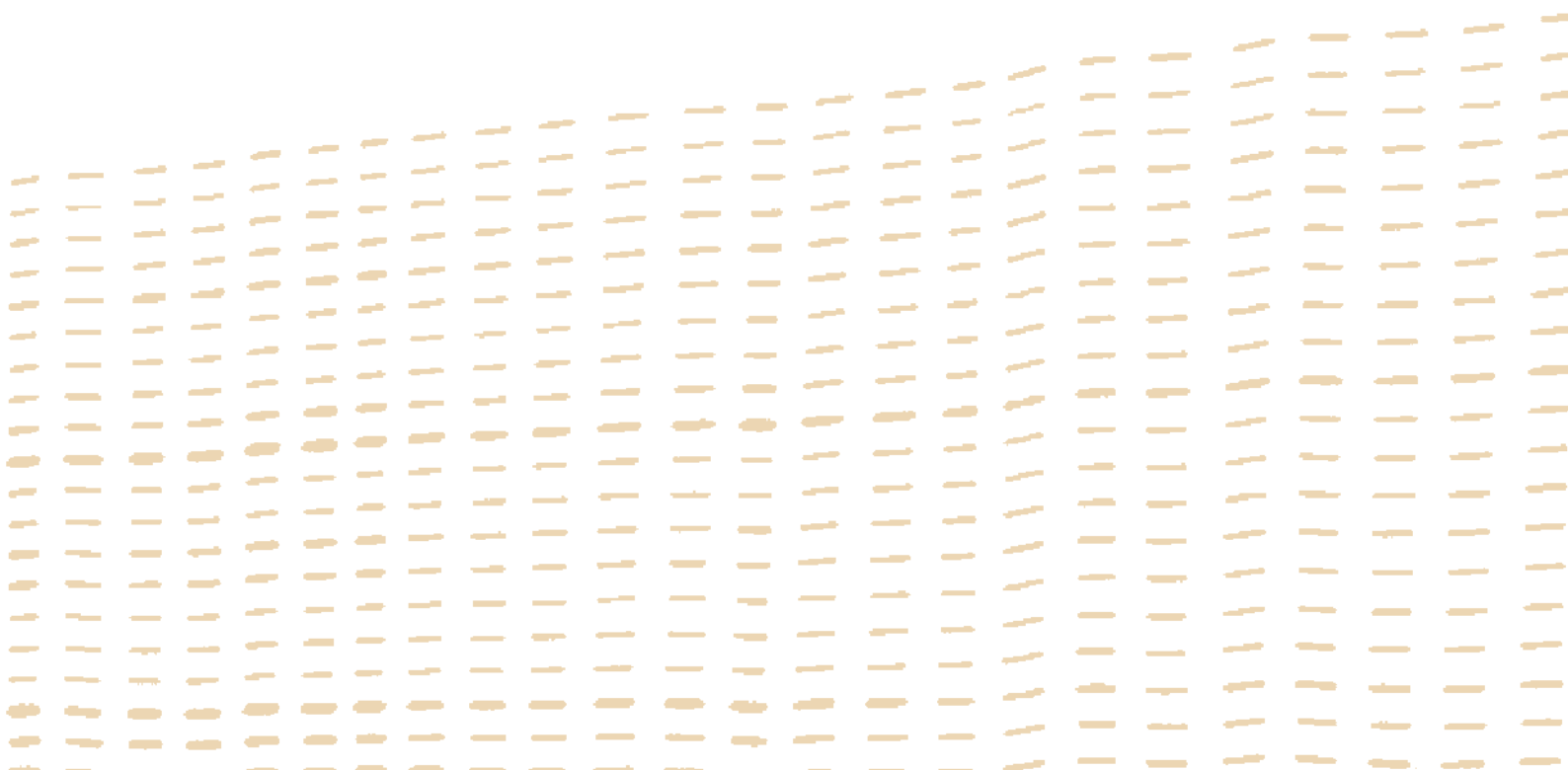
Moviéndonos al espacio institucional, **Albarrán** presenta su comunicación *La performance ante la historia: espacios y tiempos para el arte de acción*. En ella Albarrán plantea cómo en la actualidad los museos han comenzado a absorber las prácticas del arte de acción movidos por la necesidad de un cambio de mirada del espectador que pasa a ser receptor activo. Un nuevo público que quiere experimentar sensaciones intensas y en directo y, con ello, dejar atrás la mirada contemplativa del pasado. Ante esto, el autor nos invita a reflexionar a cerca del papel del arte de acción dentro de los museos y el ámbito institucional y cómo ha cambiado ante este nuevo escenario, cómo se han transformado sus fuentes de legitimidad en términos de economía y cómo todo esto modifica su historia.

Para cerrar el eje dinámico dedicado a la perspectiva de género y práctica y teoría feminista y/o queer, la ponencia plenaria de **Cabello & Carceller** *Verde eléctrico bajando la escalera (la performance fuera de escena)* supone una ramificación hacia la presentación de la pieza *Lost in Transition* realizada por ambas artistas en 2016 en el IVAM en Valencia y la confección posterior del texto del acta. Su ponencia despliega dicha *performance* colectiva

donde cuerpos trans, drag, genderfluid, genderqueer, cuir y agénero bajan la escalera central que ocupa una de las salas expositivas del centro de arte, convertida en pasarela. Con este escenario Cabello y Carceller convierten dicho espacio en una arquitectura intersticial que sirve de metáfora ante unos cuerpos performativos ante la vida. Posteriormente, como ellas mismas nos avisan, el texto que podemos leer en estas actas no re-presenta la conferencia, y lo que en un principio se nos muestra como un ejercicio agitador en torno a los sistemas binarios de género y al sistema patriarcal que lo sustenta, se son vuelve un ejercicio performativo. Cabello & Carceller despliegan todas las negaciones posibles al sistema binario y normativo, mostrando que los cuerpos que aterran, los cuerpos fuera de gobierno son los cuerpos que se empoderan y ponen en valor la complejidad y belleza de su diversidad; manifestando así su irreverente y tan necesario cuerpo teórico en torno al "cuir".

En esta introducción hemos expuesto las ponencias de una manera ordenada siguiendo los tres ejes propuestos en la convocatoria, pero cabe evidenciar que muchas de ellas comparten elementos de reflexión crítica y campos de investigación especulativa y experimental, dejando patente que el estudio es un cuerpo variado y rico en continuo movimiento que compone un espacio excelente

para la hibridación. Cada propuesta pone de manifiesto que la investigación, en un contexto tan contemporáneo y ligado al espacio social y político, es tan posible y necesario porque sirve como punto de partida y catapulta a la creación de nuevos debates que creen nuevos territorios dentro del arte de acción.





Latitude $41^{\circ}56'6.83''\text{N}$ /
Longitude $6^{\circ}31'44.49''\text{O}$

Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O

Julio Fernández Peláez

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

PALABRAS CLAVE:

acción, dramaturgia, documento, invisibilidad, frontera, intimidad, dolor.

RESUMEN:

Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O plantea una escritura escénica a partir del arte de acción e inicia un debate de índole política sobre la invisibilidad voluntaria. En el artículo se describe una sencilla acción llevada a cabo sin espectadores en un lugar inaccesible, al tiempo que se indaga, de forma poética, sobre algunas de las fronteras vitales que preocupan al autor: la intimidad, el dolor del dolor ajeno, o la muerte.



Figura 1. Caseta de la Guardia Civil. Frontera de España con Portugal, provincia de Zamora. FOTOGRAFIA: JULIO FERNÁNDEZ PELÁEZ

En mayo de 2018, quien escribe este artículo anunciaba en las redes sociales la acción *Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O* para el 9 de junio a las 19 h, la cual había de desarrollarse en una antigua caseta de la guardia civil abandonada cerca de la frontera entre España y Portugal, en el noroeste de la provincia de Zamora, y que había servido para la vigilancia de contrabando en los años del estraperlo. (Figura 1)

La acción era descrita como "un moler café y compartir con los asistentes la intriga del propio encuentro". Lo inhóspito del lugar, sumado a las dificultades de acceso, hacían improbable que se pudieran producir visitas, pero esto no impedía llevarla a buen término, pues no solo se pretendía darle un sentido preciso y documentado a la acción sino que, además, era el propio hecho de realizar la acción en solitario y sin espectadores lo que la fundamentaba.

Era mi deseo, en consecuencia, realizar una "acción invisible", premeditadamente invisible, lo cual estaba en consonancia con la escritura que en esos momentos estaba llevando a cabo: *Mer o lo invisible*, pieza escénica cuyo tema de fondo es la invisibilidad consciente y voluntaria, y cuya presentación estaba prevista para finales de enero de 2019 en el Teatro Ensalle de Vigo.

La idea de partir desde el arte de acción no

era algo nuevo, y venía a reafirmar una técnica consistente en encontrar un fundamento político a los trabajos desde el principio mismo del proceso: al reivindicar una remota caseta a la que prácticamente era imposible acceder con unas simples coordenadas, se estaba dando por elocuente la invisibilidad de la propia acción y su anclaje liminal, intrínsecamente fronterizo. Así, *Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O* abre la puerta a la reflexión sobre el tema principal de *Mer o lo invisible* desde una práctica anterior al inicio de cualquier trabajo en escena, y también interior, como experiencia personal.

Comenzar con una acción urbana, paisajística o en la Red, pero siempre fuera del espacio propiamente teatral, es un modo de afinar conceptualmente la creación que se muestra de modo persistente en todas las obras de Anómico Teatro, compañía que dirijo.

En *Esgotar os ollos* (2012), las primeras imágenes que componen la pieza son las de un hombre desnudo desplazándose por las calles y los parques de Vigo en un contenedor de plástico lleno de algodones, acción que venía a denotar la acentuada fragilidad y marginación de la enfermedad en un mundo cada vez más ciego.

En *Julieta Virtual* (2013), la acción comienza en Internet, mediante un manifiesto en el

que un virus llamado Julieta amenaza con contagiar de rebeldía a todo aquel que acepte su amistad, una especie fake, un perfil falso en la Red que proclamaba venganza contra el Sistema. La acción, muy satírica, tiene su propia representación en el teatro, donde se pretende hacer creer a los espectadores que tal contagio se produce de verdad.

En *Preferiría non facelo* (2015) se empieza con una performance en plena calle: una mujer bailando con un enorme muñeco de

fibra de vidrio de casi 3 metros que no es otra cosa que una reproducción de un soldado de un famoso video-juego de esos años. La idea de la insumisión frente al poder abstracto – alegorizado en la figura del muñeco– es el trasfondo de esta acción y las grabaciones obtenidas sirven en escena para dar forma al relato de la desobediencia y reconducir la dramaturgia hacia una crítica al “deber cumplido”, cuando este deber, por ejemplo, produce dolor, desahucios, humillación.



Figura 2. Fotograma de acción “plantar robles en desiertos” (*Ensayo sobre la lejanía*, 2015). FOTOGRAFIA: JULIO FERNÁNDEZ PELÁEZ

También en *Ensayo sobre la lejanía* (2016) se parte de una acción callejera, utilizando para ello una “máquina de fabricar horizontes”, con la que los transeúntes podían descubrir una nueva forma de mirar la ciudad: con distintos fondos de cielo, la máquina daba la posibilidad de añadir un horizonte al paisaje urbano sin horizonte. De nuevo, esta máquina es trasladada al teatro, aunque en este caso, no es la única acción exterior de la que se parte pues hay otras acciones escénicas que tienen relación directa con acciones realizadas anteriormente en el paisaje: una mujer (mi madre) plantando robles en un paisaje abierto y desolado (*Figura 2*), otra mujer joven (la actriz) rompiendo ramas secas contra un muro y con rabia, o una niña (mi hija) dibujando una línea de horizonte con una tiza sobre ese mismo muro.

En *Optimismo Florence* (2017), hay varias acciones previas que tienen que ver con el paisaje, y en concreto con aquel paisaje de mi infancia, como es la de extirpar la piel a un viejo cerezo caído -ese mismo cerezo que tantas veces escalé de niño-. Pero de forma señalada, las acciones que aparecen en la obra tienen que ver con otras, en su mayoría nunca realizadas, que componen la serie “Acciones de entusiasmo”, escritas durante años, y en las que cualquier acción, por absurda que pareciera, era posible. El optimismo que en la obra sirve para relatar la perversión en la que cae todo aquello

que pasa por la maquinaria del consumo y la productividad, tiene su contrapunto en otro optimismo vital, ajeno a cualquier posible utilidad, y es aquí donde, una vez más, aparece una acción llevada a cabo con anterioridad a la puesta en escena, solo que esta vez se trata de una acción vital, llevada a cabo durante años: la de escribir poemas en cerillas.

Por último, en *Paisajes de extinción* (2017) hay abundantes acciones que, antes de formar parte de un proyecto teatral, fueron “probadas” en el exterior y de múltiples maneras. En especial, hablamos, de aquellas que tienen que ver con grabaciones en lugares abandonados, o en aquellos otros que misteriosamente parecen olvidados, pese a la contundencia con la que golpean la memoria colectiva (el ángel exterminador: estatua a Francisco Franco en una céntrica plaza de Santa Cruz de Tenerife). La pieza reivindica un giro en el proceso de devastación en favor del abandono y libre recuperación de la naturaleza, y es por ello que algunas de las imágenes parten de acciones imaginadas para el exterior, en un contexto abierto y público, por ejemplo: desplazar en plena noche un bloque de hielo atado con un largo cordón al pelo, el cual encierra una linterna LED. Además, cabe señalar que la idea sobre la que se trabaja es la misma que ya en 1990 había experimentado en un viaje a Berlín, al descubrir toda aquella zona “muerta” que componía el

paisaje sin dueño donde hasta hacía poco se había asentado el muro que separaba Berlín Oeste de Berlín Este (y que había dado lugar a unas cartas que yo me enviaba a mí mismo: "Cartas desde Berlín").

En $41^{\circ}56'6.83''N$ / *Longitud* $6^{\circ}31'44.49''O$, tal y como hemos advertido, y a través de la acción en un lugar inaccesible, se pone en evidencia la invisibilidad que se busca por decisión propia, como forma de denotar la invisibilización practicada desde las instituciones pero también como manera de defenderse contra la exposición que nos convierte en vulnerables.

El texto que surge a posteriori, casi de forma inmediata y consecuente con la acción, es una clara reivindicación de la invisibilidad, en contra, como puede apreciarse, del devenir de los tiempos, en los que lo más valioso parece ser una absurda exhibición de lo que cada uno es capaz de hacer con el único fin de mostrarlo en las redes sociales y obtener decenas de "me gusta"¹:

He probado todos los métodos para hacerme invisible antes de que me hagan. No basta con pasar desapercibido, me gustaría desaparecer, desaparecer completamente... [...] Salgo a la calle con la cabeza gacha, escondido dentro de mi abrigo, para que no me reconozca nadie y caminar sin ser

nadie, pero no es suficiente, sigo siendo visible, y esto me molesta. He intentado borrar mi nombre de todos los registros, he dado órdenes para que mi foto desaparezca de la Red, en aquellos sitios donde alguna vez dejé huella, pero no es suficiente con anular mi imagen, siempre quedan datos que me relacionan con alguna actividad que en algún momento hice. Escribo, y escribo, todo con pseudónimo, para guardarlo todo en un cajón bajo llave, pero ¡ay!... tampoco es suficiente: hay frases, giros gramaticales que me delatan, y yo no sé escribir de otro modo.

La adoración pueril por la visibilidad contrasta, evidentemente, con la necesidad de una visualización de toda una serie de colectivos y problemáticas que por norma son invisibilizados por el conjunto de la sociedad y/o las instituciones. Pero incluso en estos casos, la visibilidad no constituye un fin en sí mismo sino que se reafirma un modo de reivindicar la marginación o la opresión. Es más, cuando esta visibilización se vuelve peligrosa, ya sea porque no conduce a una solución real de los problemas o porque implica un pernicioso señalamiento, no cabe duda que lo deseable sería poder mantener la invisibilidad al tiempo que, desde la clandestinidad, poder luchar por una mayor dignidad o libertad individuales. Esto se ve claro cuando se habla de los "invisibles":

¹ En los últimos años proliferan toda una serie de modas alrededor del selfie, en especial del selfie extremo, aquel que no duda en poner en riesgo la propia vida con tal de obtener una instantánea con la que crear expectación en la Red. El objetivo, en consecuencia, no es llamar la atención al mundo real sino visibilizar y proyectar hasta el infinito la imagen creado por uno mismo y de uno mismo en el mundo virtual.

inmigrantes ilegales que son ignorados sistemáticamente por el Sistema, condenados a un círculo insalvable de falta de derechos, pero que, sin embargo, buscan la invisibilidad para no ser devueltos a sus países de origen, o simplemente para poder cruzar una nueva frontera de camino a otros lugares.

Si atendemos a cómo la intimidad de los migrantes es vulnerada, al constituir las fronteras una evidente negación física de los deseos íntimos y legítimos, lógico es pensar que sea la intimidad, en sí misma, una frontera de cara al exterior; de tal manera que lo que en el mundo visible produce falta de libertad, hacia el interior es liberador, ya que protege la individualidad, e incluso la propia vida (no hay más que pensar en las que se pierden en el Mediterráneo por este motivo, o las que se truncan en las fronteras que dividen las naciones de América).

Precisamente, este cruzar la frontera sin observadores no deja de ser una acción en gran medida artística y profundamente vital: los contrabandistas sorteaban la mirada de los guardias civiles desplazándose con sigilo y en la oscuridad por caminos que solo ellos conocían, al tiempo que no ser vistos les salvaguardaba la vida. En *Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O*, me coloqué en el lugar del vigilante, o más bien ocupé su ausencia, para invertir

los roles: es el vigía quien no desea ser visto; es decir, es la mirada sobre el mundo la que trata de esconderse, para poder reflexionar en silencio y establecer desde el aislamiento una certera mirada sobre la realidad.

La acción (como arte de acción) es el detonante de la dramaturgia, tanto textual como escénica. Muchas de las reflexiones que componen el imaginario de *Mer o lo invisible* surgen de esta posibilidad real de hacer algo sin ser visto, de habitar la frontera sin que esta frontera llegue a significar una barrera para el tránsito sino solo un lugar físico y metafísico de impunidad.

En *Mer o lo invisible* se reflexiona, precisamente, sobre la construcción artificial de un planeta afronterado -donde lo más visible son las fronteras- que rodean y protegen la realidad más conveniente, dejando invisible todo lo demás, por ejemplo, la pobreza.

Vuelta al mundo en *apora-earth*: A pesar de que por las noticias sabemos que vivimos en un mundo con grandes diferencias y donde gran parte de la población mundial está sumida en algún tipo de sufrimiento, el cierto es que no existe un mapa real del dolor. La falsa aplicación (fake), que llamaremos *GOOGLE APORA· EARTH* tiene por objetivo construir una visión crítica del

mundo a través de un viaje ficcional. Un viaje que va añadiendo a la aplicación de Google una suerte de termómetro del dolor, dependiendo de las coordenadas en las que nos situemos.

La práctica del *arte de acción*, como catalizador de la dramaturgia, tiene otro fin primordial: reivindicar el documento como práctica política ligada a lo cotidiano y vivencial. De *Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O* no hay testimonios oculares, espectadores que puedan dar fe de lo ocurrido, pero sí una grabación en vídeo que documenta física y temporalmente la acción. Este rasgo documental marca la propia acción de una forma insoslayable: esta se realiza para construir un documento, al tiempo que la construcción del documento configura la acción y le da cuerpo, pues obliga al accionista a mirar y mirarse a través de un objetivo. Un documento, a su vez, que servirá a la dramaturgia escénica, no solo como material audiovisual sino como potenciador de la memoria de lo vivido.

De la acción *Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O*, se esperaba que no acudiera nadie y este hecho, la ausencia de recepción, será precisamente lo que configurará la documentación de la pieza: la ausencia de espectadores conduce a una acción solitaria en la que no se elude la consciencia de una falta de comparecencia de público invitado (a pesar de

que la invitación llegara a alcanzar a cientos de personas a través de la creación de un evento en Facebook y algunas de ellas pensarán en acudir, antes de comprobar dónde estaba realmente el sitio y ser avisadas de que la zona donde se encontraba la caseta carecía de cobertura de móviles y que, por tanto, no sería sencillo dar con las coordenadas).

“La acción es el documento” recuerda al oxímoron de McLuhan de “el medio es el mensaje”, y que en su día constituyó un aforismo poético que dio un vuelco a dos conceptos tradicionalmente separados en el proceso de comunicación. La acción como medio para producir un mensaje (documento) implica que no hay más trasfondo que la producción misma, en la que lo que se reivindica es la posibilidad de ser llevada a cabo.

Por otra parte, al situarnos en unas coordenadas concretas y efectuar la apropiación libre de un espacio para su funcionamiento, aunque fronterizo y sin acceso, *41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O* pone en evidencia los lugares accesibles al público (teatros, auditorios, salas de exposición, museos...) pero inaccesibles a una buena parte de artistas para poder llevar a cabo allí sus creaciones. Este es, sin duda, la otra cara de la moneda de la acción llevada a cabo: el artista se apropia de una caseta abandonada en mitad de la nada y la convierte en “teatro”, en lugar para ver, pero no

un teatro al uso sino un teatro sin espectadores salvo el propio actuante que mira al paisaje (auténtico actor protagonista, de este modo, de la acción).

Sin llegar a ser una reivindicación, pero sí un posicionamiento dialéctico que abre una vía de discusión sobre la democratización de la gestión cultural, $41^{\circ}56'6.83''N$ / *Longitud* $6^{\circ}31'44.49''O$ coloca el foco del asunto en la recuperación de los espacios habitables (e inhabitables) para dar posibilidades efectivas a la acción

-y también a la dramaturgia-. Óscar Cornago, en su ensayo *Dramaturgias para después de la historia* expone en este sentido: "Recuperar el espacio para volver a hacer posible la historia; una recuperación que comienza por el espacio más inmediato, el aquí y ahora (que es también lo más político) sobre el que se construye cualquier obra escénica, el contexto pragmático de la comunicación escénica sobre el que tratar de levantar la historia de un nosotros" (2011, p. 274).



Figura 3. *Latitud* $41^{\circ}56'6.83''N$ / *Longitud* $6^{\circ}31'44.49''O$, Junio de 2018. FOTOGRAFIA: JULIO FERNÁNDEZ PELÁEZ



Pero no olvidemos lo que ocurre realmente en la acción. Regresemos a ella: lo que hace el accionista (es decir, yo mismo) no es otra cosa que moler café. Y lo muele a mano. (Figuras 3 y 4). Lo cual tiene varias connotaciones evidentes:

Por una parte, la recuperación a través de la memoria olfativa de los recuerdos más escondidos de la infancia, aquellos que aún, en su mayoría siguen siendo invisibles. De niño, el café siempre estaba presente en la cocina (el café que traían los contrabandistas desde Portugal) hirviendo constantemente en un puchero a la lumbre. Y no pocas veces éramos los niños los que molíamos ese café con nuestras pequeñas manos. Ese olor quedó grabado para siempre en el subconsciente y con él un millón de vivencias diarias que de vez en

cuando me asaltan cada vez que imagino aquel olor, o que simplemente lo revivo al volver a moler café.

Por otra, la experimentación de un acto manual que no tiene tiempo computable: el café se puede moler varias veces haciendo los granos cada vez más finos, pero también puede continuar siendo molido incluso cuando sabemos que el mecanismo ya no va a moler más, simplemente por el placer de darle vueltas a una manivela y producir sonido con esta acción.

Ambas, la rememoración de la infancia y la recreación manual de un simple gesto tienen en común el juego, la necesidad de lo innecesario, el placer del disfrute del instante, del presente

más absoluto, aquel que no conduce a ningún tiempo posterior, ni tampoco a una consecución de objetivos que puedan hacerse visibles. En la caseta abandonada, la acción termina soplando los granos de café hacia el paisaje. (Figura 5)

La infancia como lugar sagrado, no para ser reproducida sino para llevarnos de viaje por aquel mundo emocional que, con frecuencia, añoramos: es el mundo del descubrimiento, de la permanente frontera que es atravesada a cada instante con el conocimiento de

nuevas fronteras. Pero también, cómo no, del descubrimiento del dolor y de la muerte.

El descubrimiento del dolor y la muerte de los otros -más que la mía propia- fue, sin duda una de las cuestiones que más hondamente quedaron grabadas, y que al excavar emergen sin control. Sobre el concepto "emerger", escribo en *Mer o lo invisible*:

Emerger significa que antes de eso se vivía en una profundidad desconocida que al



Figura 5. Latitud 41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O, Junio de 2018. FOTOGRAFIA: JULIO FERNÁNDEZ PELÁEZ

llegar a la superficie queda olvidada en el apartado de los sueños.

Al emerger, en consecuencia, necesariamente olvidamos: el olvido y la emergencia van de la mano.

Al emerger, caminamos en sentido contrario al de profundizar, pero solo temporalmente. Podría ser que fuera una estrategia: emerger para tomar aire y de nuevo sumergirnos.

En la superficie, que es donde se desarrolla lo visible, encontramos la luz después de emerger, pero a veces, también, la soledad. Depende del lugar donde acontezca: si es en medio de un océano, emerger implica una condena a la nada. Emerger en el vacío es lo más triste del mundo.

Y sin embargo, también al emerger descubrimos, podemos mirar con claridad, podemos observar al fin un horizonte.

Dos descubrimientos que constituyen dos fronteras que aparecen por primera vez en la infancia y que, a lo largo de la vida, van marcando los lugares de la existencia.

Con respecto al dolor ajeno, la frontera es evidente (entre el intimidad propia y la intimidad de los otros) y atravesarla conduce a compartir ese dolor de alguna manera, no de forma física pero sí psíquica -que puede llegar a ser tanto o más dolorosa que la primera-. Esta empatía que en la infancia aparece de forma

natural y también traumática -al descubrir que sufrimos por las personas a las que amamos- va transformándose en la madurez, pudiendo llegar a quedar anulada por las innumerables corazas que nos ayudan a sobrevivir. ¿Pero qué ocurriría si, en este aspecto, siguiéramos siendo niños, siguiéramos sintiendo de manera tan espontánea como en la niñez? En *Mer o lo invisible* se circunda esta cuestión una y otra vez. El nombre que recibe es "exalgia" (también "alialgia") que es el dolor del dolor ajeno; es decir, la incapacidad para mantener distancias con respecto al sufrimiento de los otros, la incapacidad para establecer una frontera real que nos permita no sufrir, en un mundo en el que lo que abunda es, precisamente, la indiferencia. (¿O es que realmente importan los miles de muertos en el Mediterráneo intentando llegar a la orilla? ¿Realmente importa la demencia, la vejez, el maltrato, etc.? ¿Cuánto de todo esto permanece invisible para que la población no sienta dolor al reconocer este dolor?).

No hace mucho, trasteando por la líquida Red, cayó ante mí una noticia (Vidal Egea, A., 2018) que se titulaba algo así como *El síndrome de resignación*. Quien padecía este síndrome, por regla general niños emigrantes en Suecia, permanecían durante largo tiempo en estado "apático", mudos y con escasos movimientos. Según investigaciones realizadas, el caso podría apuntar a una estrategia inconsciente

de salvación: los niños caerían en este estado para generar compasión, y forzar de este modo el acogimiento, al tiempo que la curación de los casos podría tener un efecto dominó, provocando la floración de más y más casos. Profundicé en el asunto y me di cuenta de que, en realidad, lo que más preocupaba a los investigadores no era a síndrome en sí mismo, sino su probable extensión. Puede parecer cruel, pero en la bien estructurada sociedad sueca, el chantaje social colectivo se ve cómo una amenaza a la estabilidad y la armonía sociales, a pesar de que el colectivo que practica el chantaje, lo practica para sobrevivir.

Por un lado, la increíble astucia del inconsciente infantil, que muy tempranamente comprende que la mudez y la inmovilidad son métodos efectivos de supervivencia, y por otro lado la falta de comprensión del mundo civilizado, incapaz de atravesar cualquier frontera que conduzca directamente "al otro". (Me doy cuenta que fue la valentía de los contrabandistas, unida claro está a su propio interés, lo que permitió que mi infancia subsistiera en mi interior alimentada por el olor a café).

Y por último la muerte, única frontera que sólo se atraviesa una vez, con o sin consciencia.

En $41^{\circ}56'6.83''N$ / $Longitud\ 6^{\circ}31'44.49''O$, se produce, de forma simbólica, una muerte

artística en la que el artista (yo) renuncia a producir arte y comunicarse a través de él. Es el final de un camino, el reconocimiento de una profunda derrota en la que se admite la soledad en las pequeñas luchas y la imposibilidad de seguir enfrentado a la banalidad de lo que jamás podrá llamarse arte. No perder la cabeza, no caer en la demencia, mantener el control sobre los actos, porque de lo contrario el arte nos empujaría a atravesar una frontera que nos alejaría de vida: y en consecuencia, mejor no hacer que hacer.

El arte, en gran parte invisibilizado, languidece y se deja morir, sí, como el café que ya no se deja moler más veces.

En *Mer o lo invisible*, la muerte tiene forma de confesión, de cruel reconocimiento a través de la muerte del padre:

Alguna vez leí, no sé dónde, que la madurez solo entra tras presenciar la muerte de un ser querido.

Después de la agonía, viene el desenlace, ese tiempo en el que las apneas se alargan para dar paso al silencio.

Cuando presentí que por fin llegaba el momento, quise quedarme solo con él para respirar juntos la poca vida que le quedaba mientras pensaba, con optimismo, que se acababa toda posibilidad de sufrimiento, porque el cuerpo se había rendido y la lucha

daba paso a la postración y el descanso. Sentí un frío extraño, y recordé las corrientes de aire que se colaban en invierno por debajo de las puertas de madera cuando aún las personas dormían en habitaciones de barro y debajo de cobertores de lana que olían a lana.

Pasaba el tiempo, dos horas, quizá tres, y me senté para escuchar el sonido de la respiración de mi padre entrar en mi pecho y apoderarse de mis latidos. Había apagado las luces, para que el compañero de habitación no despertara y no fuera testigo de un acontecimiento -para él- impropio. Y entonces me quedé dormido, profundamente dormido.

Cuando desperté me vino a la cabeza la imagen de una sonrisa, no sé si mía, no sé si de mi padre. Ha sido un sueño, la sonrisa ha sido un sueño, me dije. Entró un enfermero, encendió la luz, y se acercó a la cama. También el compañero de habitación se había incorporado: He intentado despertarte, pero no había manera, me dijo. Me acerqué a la ventana, no faltaba mucho para que amaneciera. Oí cómo el enfermero me daba la noticia, y yo sentí que me rompía por dentro, era un dolor que jamás había sentido, en la espalda, pero en su interior, como si me doliera el espejo que ahí existía para dar reflejo a mi conciencia, sí, así era, mientras pensaba, pues era incapaz de pensar en otra

cosa, que me había quedado dormido justo en el momento más trascendental de mi vida hasta ese instante.

Lleno de vergüenza salí al pasillo para saber qué pasaría a continuación, como si eso fuera importante, maldita sea. Lloraba aguantando las lágrimas, porque ahora tenía que llamar a mi madre y decírselo, y mientras iba marcando en el móvil, un pensamiento me dejó aliviado: él había esperado a que me quedara dormido para no tener que disculparse por irse.

41°56'6.83"N / Longitud 6°31'44.49"O no deja de ser una situación geográfica escrita con coordenadas. En sí mismas no significan nada, pero nos permiten llegar allí de nuevo una vez que se borran los caminos de acceso, los recuerdos, las vivencias que nos dan el enlace necesario para unir acontecimientos, aunque, bien es cierto, pudiera suceder que solo lográramos llegar allí de forma virtual.

En la nueva realidad construida con datos, resulta cada vez más complejo "guardar" las auténticas emociones para más tarde, pasado el tiempo, rescatarlas de su natural y necesaria invisibilidad. Su continua y explícita exposición las volatiliza al instante, a la misma velocidad que son "guardadas" en nubes y redes en forma de datos que llenan servidores al otro lado del mundo, además de crear una peligrosa

correspondencia entre la ausencia de una ética en valores humanos y la mencionada exposición. Tal y como afirman Francisco de la Torre y Pilar Conde Colmenero:

[...] esta educación en valores es imprescindible para que el individuo gestione mejor sus derechos fundamentales y ponga especial empeño en guardar su intimidad, de lo contrario ante el debate de la responsabilidad en caso de lesión de lo íntimo solo cabrá apelar a la culpa de la víctima, como fatal conclusión (con una clara en la moda del selfie extremo, es decir de la grabación de una situación personal en un lugar o circunstancia de especial y grave peligro para la integridad física del protagonista de la fotografía, donde no solo no hay preservación de la intimidad sino que existe una voluntad decidida por la exhibición) lo que acabará, por ende, en una falta de reparación del daño. (2014, p.54)

La escritura de la acción, por contra, y cuando se trata como venimos narrando de una acción que afecta a la intimidad del performer, la fija en un lugar primario, invisible y también interior, gracias, sobre todo, a a subjetividad con la que la (re)interpretamos. De ahí la necesidad de la palabra, la necesidad de dramaturgia.

REFERENCIAS

Cornago, O. (2011). Dramaturgias para después de la historia. En AAVV. (2011). *Repensar la dramaturgia* (pp. 263-285). Murcia, España: CENDEAC, Murcia.

McLuhan M. y Quentin F. (2015). *El medio es el mensaje*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

De La Torre Olid, F. y Conde Colmenero, P. (2014). Consideraciones críticas en torno a la autogestión y preservación de la intimidad en un escenario de riesgo. En A. Fayos Gardó (Coord.), *Los derechos a la intimidad y a la privacidad en el siglo XXI* (pp. 39-60). Madrid, España: Dykinson.

Vidal Egea, A. (2018, 23 de enero). El misterioso coma de los niños en Suecia. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2018/01/16/planeta_futuro/1516104075_060422.html



Lo efímero en el
museo: repensando la
performance a partir
de su materialización

Lo efímero en el museo: repensando la performance a partir de su materialización

Nerea Ayerbe Elola

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

PALABRAS CLAVE:

performance, materialización, arte contemporáneo, documentación, museo.

RESUMEN:

Desde su surgimiento a finales de la década de 1950, la performance se ha definido principalmente como una acción efímera que transcurre en co-presencia física del artista y el espectador en un lugar y tiempo determinados. De esta definición, que constituye el núcleo de un paradigma asentado y extendido en la comprensión de la performance, se ha derivado con frecuencia la imposibilidad de su documentación. Pero lo cierto es que este paradigma asentado se ha visto desmentido por la propia historia de la performance y por el trato que esta recibe en los museos de arte contemporáneo. Tomando conciencia de esta situación y recogiendo el debate teórico generado en torno a la permanencia de la performance, este artículo propone asumir las contradicciones inherentes al paradigma asentado y avanzar hacia una nueva comprensión de la performance que tenga en cuenta la relevancia de su materialización.

El hecho mismo de que resulte complicada la definición de un concepto lo convierte en un medio intrínsecamente subversivo y quizás sea ese el motivo por el cual la *performance* ha sido el espacio de lo radical (George, 2003, p. 11). Para la teórica RoseLee Goldberg, ya las vanguardias hicieron uso de la *performance* como un modo de comunicación agitador y rebelde, pero fue a partir de los 70 cuando la *performance* se entendió propiamente como una manifestación provocadora dentro de las artes visuales. Para Goldberg, la historia de la *performance*, que comienza en las vanguardias, es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas artísticas más establecidas, y que decidieron llevar su arte directamente al público. Ello llevó a la *performance* a tener una base anárquica. Según la autora, la *performance*, por su propia naturaleza, escapa de una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte “en vivo” hecho por artistas (Goldberg, 1996, p. 9). Añade, además, que cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia *performance*. Remata la definición de la *performance* afirmando que ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y con una

manera propia de ejecución (Goldberg, 1996, p. 9).

A pesar de todo, a lo largo de la historia de la *performance* hemos visto que la *performance* ha sido definida como una acción que sucede en un espacio y tiempo determinado. Richard Schechner afirma que “las *performances* son acciones”¹, y por ello el comportamiento debe ser el “objeto” de estudio (Schechner, 2006, p. 1). Esto es, lo que debe ser considerado son prácticas, eventos o comportamientos, es decir, elementos temporales, y no objetos o cosas. Esta cualidad de *liveness* (‘en vivo’) es según Schechner el centro de la *performance* (Schechner, 2006, p. 2). De la misma manera, Phelan defiende que “su única vida [de la *performance*] está en el presente” (Phelan, 1993, p. 146).²

Por lo tanto, extraemos que la definición asentada de la *performance* la define como acciones artísticas en vivo. Esta característica ha estado totalmente unida a la concepción de la *performance* como un arte efímero. Su naturaleza efímera ha sido otro rasgo que ha caracterizado la definición asentada de la *performance*. Es decir, al definirse como una acción que sucede en un lugar y tiempo determinado, como defiende Phelan, está condenada a desaparecer según se crea.

¹ “Performance are actions.”

² “Its only life is in the present.”

La *performance* no puede ser conservada, grabada, documentada, ni participar de ninguna manera en la circulación de las representaciones de representaciones: en cuanto lo hace se convierte en algo distinto de una *performance*. En la medida en la que la *performance* intenta introducirse en la economía de la reproducción traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. El ser de la *performance* (...) se hace a sí mismo mediante la desaparición. (Phelan, 1993, p. 146)³

De la definición de *performance* basada en una acción que se ha reconstruido hasta aquí, se ha derivado la idea de la imposibilidad de documentarla. Como afirma Peggy Phelan “La *performance* no puede ser conservada, grabada, documentada [...]: en cuanto lo hace se convierte en algo distinto de una *performance*” (Phelan, 1993, p. 146).⁴ De la misma manera Schechner afirmaba:

[...] en la *performance* los originales desaparecen tan deprisa como se crean. Ninguna notación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de cine o vídeo puede conservarlos (...). Una de las tareas principales a las que se enfrentan los estudiosos de *performance*

es la creación de un vocabulario y una metodología que trate la inmediatez y evanescencia. (Schechner en Schneider, 2010)

Hasta el momento hemos delimitado la definición de la *performance*, tal y como ha acabado asentándose en un amplio consenso de la historia y la teoría del arte, pero expondremos a continuación que esta ha sido contestada por diversos teóricos en lo que atañe al valor de su documentación. Asimismo, veremos que la posición en torno a la documentación del paradigma asentado se ha visto desmentida en la práctica.

Por una lado, desde una posición teórica, el paradigma asentado ha tenido objeciones de la mano de autoras como Erika Fischer-Lichte, Kristine Stiles y Rebecca Schneider que han defendido que gracias a la documentación existe la posibilidad de que pueda hablarse de las *performances*.

Para Fischer-Lichte, la *performance* produce materialidad según sucede en el presente, que se destruye según es creada. Para analizar dicha materialidad de la *performance* la autora se basa en cuatro rasgos fundamentales: corporalidad, espacialidad, tonalidad y temporalidad (Fischer-Lichte, 2004a, pp. 155–

³ “Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being (...) becomes itself through disappearance.”

⁴ “Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.”

277). Sin embargo, Fischer-Lichte añade una nueva variable y contradice a Phelan afirmando que dicha definición de *performance* no excluye en ningún caso que en ellas algunos objetos materiales tengan su función y que haya objetos que puedan conservarse como vestigios de ella y exponerse en un museo teatral o en un museo de arte (que es el lugar adecuado cuando se trata del arte de acción y de la *performance*) (Fischer-Lichte, 2004a, p. 155). Desde este punto de vista, el documento se comporta como un testimonio, articulando un evento como algo ya sucedido.

De esta manera, aunque Stiles también sostiene que la *performance* se caracteriza por su naturaleza efímera, reconoce que “la *performance* no madura a través de la desaparición, puesto que las exigencias de comunicación y memoria sociales requieren una forma objetiva” (Stiles, 2012, p. 35). Así, Kristine Stiles, reconoce que los objetos resultantes de una *performance* pueden conservarse como vestigios de ella, ya que contienen los rastros de la historia de la acción, y pueden ser expuestos en un museo.

Así, para Schneider, desde un punto de vista postestructuralista, la desaparición es lo que marca a todos los documentos, registros, y a todo el material que permanece. La *performance* y el archivo materializan su desaparición de forma

diferente, de tal manera que el archivo mismo se convierte en una *performance* social de la retroacción (Schneider, 2001, p. 105). Así, dota a los artistas y las instituciones con la capacidad para mantener viva la historia de la *performance* y que no desaparezca como concluiríamos con la teoría de Phelan.

Desde el punto de vista práctico, el paradigma asentado de la *performance*, se ha visto desmentido por la propia historia de la *performance*, ya que la supervivencia deobjetivo o la producción de documentación como huellas de la acción ha estado presente desde las primeras *performances* a finales de los 50. Desde los artistas que realizan en público y registran sus acciones a los que producen específicamente para una cámara, el legado del arte de la *performance* ha estado muy presente (Irvine, n.d.). Como afirma Stiles, “incluso los artistas que más se han empeñado en evitar la transformación de sus eventos en productos de consumo, han guardado negativos fotográficos, han hecho catálogos, libros de artista y otras formas de documentación que están conectadas con la obra” (Stiles, 2012, p. 35).

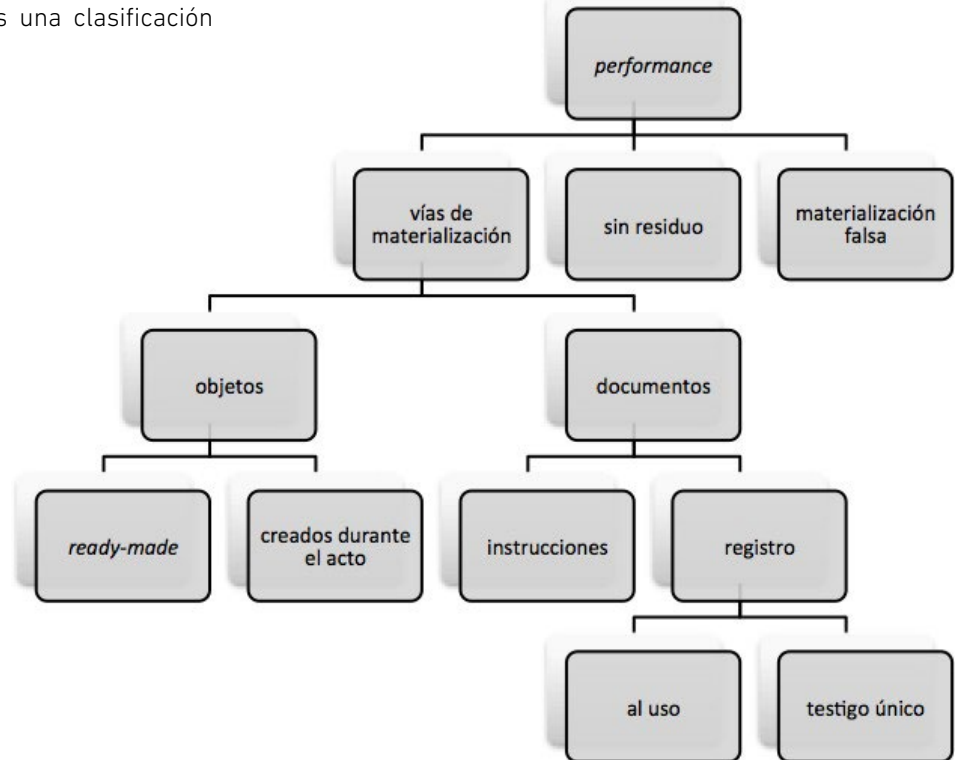
Por lo tanto, a continuación presentaremos una sistematización de las posibles vías de supervivencia de una *performance*. Estableceremos una primera distinción entre los objetos que sobreviven a una *performance*

y los documentos que se crean en torno a ella. Ambos hacen referencia a la *performance*, pero de modos diferentes. Los objetos remiten a la *performance* con la que están relacionados, como si dijéramos, por contigüidad, es decir, porque formaron parte de ella, estuvieron allí. De alguna forma, los objetos recuerdan a la *performance* de un modo similar a como una reliquia recuerda a la vida de un santo. Por otro lado, los documentos se caracterizan por contener en ellos mismos cierta información que la recuerdan, por describirla en un sentido u otro.

Partiendo de la distinción entre objeto y documentación, proponemos una clasificación

de las diversas vías de materialización de la *performance* que no está basada en el tipo de soporte (vídeo, fotografía, etc.), sino en la relación entre el soporte material y la *performance*. Habitualmente, el foco se ha centrado en investigar las vías de registro y sus soportes, pero aquí proponemos un análisis de todas las vías posibles de materialización detectadas a lo largo de la historia de la *performance*.

Así, en función de cómo varía la relación entre el soporte material y la *performance* en el espacio y en el tiempo, distinguiremos diversas vías de materialización, tal y como se muestra en el siguiente diagrama.



Como se puede apreciar, la categoría de objetos la hemos dividido en dos: objetos creados durante el tiempo de acción de la *performance* (por ejemplo las obras *Photo Piece* de Acconci y *Pieza concreta de documentación infinita* de Adrian Piper) y uso de objetos ya existentes (*Base Magica* de Manzoni y *Rhythm 0* de Abramovic). En la categoría de documentación hemos englobado las instrucciones (Yoko Ono) y el registro. Además, en este último caso se puede distinguir entre registro al uso (*Shoot* de Chris Burden) y registro como testigo único (*Eye Body* de Carolee Schneeman). Además, tenemos la *performance* sin residuo (la obra de Tino Sehgal) y la falsa (*Leap in the Void* de Yves Klein).

Debemos recordar que hemos planteado una clasificación de la materialización más amplia de lo que se hace habitualmente, ya que suele considerarse exclusivamente como huella de la acción al registro que se crea de manera simultánea a la realización de la *performance*. Es a esto a lo que suele denominarse documentación. Desde nuestro punto de vista, en cambio, el registro es solo una de las formas de documentación y la documentación solo una de las vías de materialización. De este modo, ampliamos las posibilidades de permanencia de la *performance* haciendo justicia a la diversidad detectada a lo largo de su historia.

Además, durante la investigación se

realizaron entrevistas a responsables de museo de arte contemplare nacional para analizar cómo trataban la *performance*: una cosa era lo que decían y otra lo que trataban como obra que era la documentación propiamente. Es decir, se puede confirmar que mayoritariamente, la forma en la que está presente la *performance* en las colecciones de los museos, es mediante su materialización. Se considere o no como obra de arte, lo cierto es que es la materialización lo que se adquiere, custodia y expone. Algo que muestra que la propia práctica de los museos desmiente la definición implícita de *performance* que manejan. La realidad desmiente las bases del paradigma asentado.

Consecuentemente, si se quiere hacer justicia a la relevancia de la materialización en la historia de la *performance* y en la práctica de los museos, y teniendo en cuenta la base teórica, debe repensarse la propia definición de la *performance*.

Para ello, las bases teóricas que se han considerado más adecuadas son las que permitían hacer una mayor justicia a la relevancia de la materialización. Así, se han estudiado las teorías de Philip Auslander, en torno a la performatividad de la documentación, y de Boris Groys sobre la innovación cultural.

Para Groys ser una obra de arte exitosa

supone ser capaz de entrar en el archivo, que entre otras, supone entrar en el museo. El requisito para entrar en el archivo es producir lo nuevo, que implica la tensión entre lo valioso y lo profano en un mismo objeto como por ejemplo *Fountain (La fuente)* (1917) de Duchamp que en ella coexisten lo más valioso que es la firma de un artista y lo más profano que es un urinario. Para Groyes el *ready-made* encarna perfectamente este proceso de tensión entre dos estratos de valor que cuando remite, la innovación se archiva, la frontera entre el archivo y lo profano se desplaza, y finalmente surge la siguiente innovación.

La pieza fue enviada el año de su creación a una exposición de arte en Nueva York, el Salón de los Independientes, inclinado y con la firma de R. Mutt, acompañado de dos dólares para pagar la inscripción en la muestra. Sin embargo, el urinario transformado en fuente no figuró entre las obras expuestas, por considerarse “indecente” entre los organizadores. Es más, se sabe actualmente que *La fuente* jamás fue exhibida, y tampoco fue reproducida o discutida en ninguna forma significativa hasta que Duchamp lo expuso en Nueva York de nuevo durante los años 50 (Camfield, 1989, p. 62). Lo que significa que aunque conceptualmente la obra existía, y era bien conocida en el panorama del arte del momento por el revuelo causado en el Salón de los Independientes de Nueva

York (Duchamp fue parte de la organización hasta que presentó el urinario momento en el que fue invitado a abandonar el comité), la pieza realmente no adquirió el estatus de valor propio para formar parte del archivo de la cultura y, de hecho, se perdió. Por ello, años después Duchamp se vio en la necesidad de crear réplicas del objeto para de esa manera, mediante la adaptación a la lógica cultural-económica, introducirse en la institución pasando así a ser parte de la memoria cultural y evitar la desaparición absoluta de una obra. Así, Duchamp asimiló de tal manera la importancia del objeto para la inserción al archivo cultural que llegó a producir cuatro réplicas. De aquí intuimos que la *performance* necesita de la objetualización para cumplir con los requisitos para acceder al archivo, memoria cultural garantizada o lo que es lo mismo, a la historia del arte, porque no es suficiente con la idea sino que es necesario un objeto en el que estén encastrados los estratos valorizados y profanos.

Así, desde el punto de vista de la teoría de Groyes, la materialización es el paso natural de la *performance* para poder entrar en el archivo. Desde este punto de vista, podemos concluir que el éxito en la *performance*, como en otras disciplinas, también es entrar en el archivo y este debe producirse mediante objetos en lo que existe esta tensión de la que hablamos.

Por otro lado, la teoría de Auslander invierte la relación habitual entre documentación y *performance*, concluyendo que la materialización es necesaria para que la *performance* exista como tal. Es más, según Auslander la *performance* es material para la documentación, para el producto final mediante el cual va circular y se va a identificar (Auslander, 2006, p.3). Es justamente la documentación, afirma Auslander, la que distingue una acción determinada entre todas las demás y la constituye en *performance* de cara al mundo del arte.

Partiendodeestas reflexiones, a continuación, proponemos revisar los tres rasgos propuestos por el paradigma asentado para avanzar una redefinición de la *performance* que tome en serio su materialización. Recordamos así que los rasgos son que la *performance* es por naturaleza efímera, es una acción y se realiza en co-presencia de un público:

1. Con este planteamiento no pretendemos negar que exista una condición efímera de la *performance*, sino evitar que esta determine su existencia como *performance*. La dependencia ontológica en su naturaleza efímera ha provocado que la *performance* se considere algo que desaparece y permanece irrecuperable. Pero como hemos podido ver durante el desarrollo de la tesis, la *performance* no desaparece. De hecho, lo

raro es precisamente que desaparezca: una *performance* sin ningún tipo de huella, como pretender Sehgal, es la excepción y no la regla. Por lo tanto, debemos negarle a la condición efímera la capacidad ontológica de legitimar la *performance* como tal.

2. En cuanto a la delimitación de la *performance* como acción, ha de advertirse que sería más preciso hablar de objetos que hacen referencia a una acción. Auslander argumenta que es propiamente la documentación la que crea la acción, esto es, "el acto de documentar un evento como *performance* es lo que lo constituye como tal" (Auslander, 2006, p. 5).⁵

En este punto podríamos preguntarnos: si realmente es la materialización la que constituye la *performance*, ¿por qué seguir denominándola materialización de la *performance*? ¿No transmite esta expresión la idea de una dependencia del objeto respecto de una acción previa (que se "materializaría" en él)? Si la relación de dependencia va justo en sentido opuesto: ¿qué sentido tiene hablar de materialización?

De hecho, aunque desmiente por completo la dependencia ontológica de la documentación respecto de la *performance*, Auslander sigue hablando de documentación. Es decir, lo sigue

denominado como algo que hace referencia a algo otro, y esto, incluso cuando no documenta nada real, como es el caso de Klein. En la definición fenomenológica que plantea, afirma que no importa la relación del evento representado con el evento real, sino la relación entre el evento representado y el público. Lo que no pone en duda es que debe darse la representación de un evento, sea este real o no.

Esto pone de manifiesto que la materialización de la *performance* siempre hace referencia a una acción, es decir, tiene la peculiaridad de presentarse como algo que materializa algo externo, rasgo que no se da por ejemplo, en un cuadro o una escultura. Más aún, la materialización de *performance* refiere siempre a una *performance* como a la verdadera obra de arte. Al hacerlo, la materialización niega ser una obra de arte en sí misma. Sin embargo, esta negación es precisamente lo que franquea las puertas del archivo y la constituye, por lo tanto, en obra de arte de pleno derecho. La materialización de la *performance* es siempre una obra de arte que niega serlo y remite a una supuesta acción que sería la verdadera obra de arte. De ahí que merezca la pena seguir hablando de materialización para señalar a esta tensión constitutiva.

El tercer rasgo que ha caracterizado a la *performance*, según el paradigma asentado, ha

sido su relación con el público. La co-presencia física del artista y el público se ha entendido como algo clave para su existencia. Pero la teoría de Auslander nos advierte de que lo relevante no es la presencia del público en la *performance*, ya que es indiferente si esta existió o no. Lo realmente importante es el encuentro entre la documentación y su público.

De este modo, vamos un paso más allá de la teoría de Groys, ya que afirmamos que la existencia de la materialización no es suficiente en sí misma, sino que esta requiere de la participación y colaboración de un público propio para crear significado. Así, el público de la materialización tiene que reconocer que existe una referencia a la *performance* para poder distinguirla de un vídeo, una fotografía o un ready-made al uso.

Para concluir podemos afirmar que la estrategia innovadora de la que se han servido determinados artistas para entrar en el archivo ha sido justamente el hecho de que la materialización de la *performance* se aleje de autodenominarse obra de arte y señale siempre a una creación externa (real o ficticia), como la verdadera obra de arte. Ello ha significado una innovación cultural exitosa y constituye así los residuos de la *performance* en obra de arte.

Precisamente, lo relevante recae en el valor

⁵ "The act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such."

de esta vía como una nueva posición a través la cual los artistas de performance han sabido crear una relación inédita entre el concepto de arte y su formalización mediante la producción de documentos y objetos residuales. Este planteamiento de la performance la distingue en la tradición de las prácticas artísticas como una estrategia exitosa y válida para movilizar una lógica anteriormente impensable.

Este texto se enmarca en el proyecto del Plan Nacional de I+D+i PUBLICUM. Públicos en transformación. Nuevas formas de la experiencia del espectador y sus interacciones con la gestión museística (HAR2017-86103-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

BIBLIOGRAFIA

Auslander, P. (1999). *Liveness - Performance in a Mediatized Culture*. London, UK: Routledge.

Auslander, P. (2006). *The Performativity of Performance Documentation*. PAJ: A Journal of Performance and Art, 84, 1–10.

Ayerbe Elola, N. (2017). Las materializaciones circulantes de la performance: Una tipología. *AusArt*, 5(2), 79-96.

Goldberg, R. (1996). *Performance Art*. Barcelona, España: Ediciones Destino.

Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia, España: Pre-Textos.

Phelan, P. (1993). *Unmarked. Politics of Performance*. London, UK: Routledge.

Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. New York, USA: Routledge.

Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico. En I. de Naverán (Ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona, España: Universidad de Alcalá.

Williamson, A. (2003). The unconscious performance. In *Art, lies and videotape: Exposing Performance*. London, UK: TATE.



Una "lectura" atenta
de *Conversaciones
telefónicas* de Isidoro
Valcárcel Medina

Una “lectura” atenta de *Conversaciones telefónicas* de Isidoro Valcárcel Medina

Diego Zorita Arroyo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

PALABRAS CLAVE:

oralidad y escritura; medios; arte de acción; arte participativo; tecnología.

RESUMEN:

No tendría por lo tanto sentido hacer hoy una reivindicación encendida de la valía estética de Isidoro Valcárcel Medina articulando una relación detenida de su trayectoria maldita pero sí parece pertinente, en esta fase de consagración, analizar con más detenimiento una obra del año 1973 titulada *Conversaciones telefónicas* y en la que, Valcárcel Medina, sirviéndose de un teléfono, ofrece su número telefónico recién instalado a personas completamente desconocidas y arbitrariamente seleccionadas de la guía telefónica.

Sirviéndonos de los estudios sobre oralidad y escritura que, desde la década de los años 60, vienen realizándose desde disciplinas muy diversas entre sí y que, finalmente, han venido a encuadrarse dentro de un área de nuevo cuño intitulada Teoría de los medios, analizaremos las implicaciones estéticas que se deducen del uso artístico de una tecnología que entre la década de los 60 y los 70 amplió de forma considerable y progresiva su implantación social.

La pieza *Conversaciones telefónicas* de Isidoro Valcárcel Medina (1973) consiste en una serie de llamadas telefónicas que el artista murciano realizó a desconocidos, cuyo contacto encontraba en la guía telefónica, con el objeto de ofrecerles el número de su recién instalada línea. Isidoro Valcárcel Medina se presenta como Valcárcel Medina e, inmediatamente, señala "quería darle mi número de teléfono, que me lo acaban de poner". Las reacciones de los llamados son muy diversas aunque es constante la estupefacción y la incredulidad pues no comprenden las razones por las que aquel individuo a sí mismo denominado Valcárcel Medina desea darles su número. Algunos no entienden por qué habría de interesarles el número de un artista que "hace cosas diversas" ante lo que Valcárcel Medina responde "Hombre, eso no lo sé. Usted sabrá si le puede interesar". Esta obra quizá sea una de las más significativas para comprender con precisión el progresivo interés del artista murciano por una concepción del arte como actividades y procesos y no tanto como entidades cerradas dispuestas para la contemplación.

Esta concepción procesual del arte podría inscribirse, más ampliamente, dentro del reto que el arte conceptual dirigió a las condiciones materiales e institucionales de su producción, percepción e interpretación. El arte conceptual supuso el desmoronamiento de las categorías

estéticas románticas que habían regido su percepción, producción y comercialización. Los impulsos en favor de la desmaterialización del objeto artístico, como Lucy Lippard definió esta tendencia en su libro del año 73, respondieron, en un principio, a presupuestos estéticos que, sin embargo, tuvieron probados efectos en la esfera social. Como señaló agudamente Simón Marchán Fiz en su obra clásica *Del arte objetual al arte de concepto*: "en la ecuación desmaterialización=desmercantilización, el primer término incide en mayor o menor medida sobre el segundo" (2012, p. 382).

Después de dedicar la primera parte de su trayectoria artística a la pintura constructiva, a excepción de un breve periodo informalista, Valcárcel Medina consagrará su técnica a la concepción de artefactos artísticos como actividades. No obstante, en su obra pictórica se vislumbran ya preocupaciones que se mantendrán a lo largo de toda su obra. La reflexión quizá más significativa sea la del tiempo y, a través de la cuestión del tiempo, la de la hibridación de las artes. Señala Díaz Cuyas en *Ir y venir* que en la serie de *Pinturas secuenciales parece que lo que Valcárcel pretendiera es hacer relato tomando como materia prima los restos opacos y enmudecidos, los fragmentos lógicos o formales, de una pintura ya por entonces exánime* (2002, p. 29). Asimismo, en la obra *s/t* de la serie *armarios* (1964-1967) se aprecia ya esta

preocupación por el encuadre, por lo que queda fuera y dentro del cuadro, preocupación cuya vinculación directa con el cine se observará en la obra, hoy perdida, *El cinema* (1963), un cuadro cuyo supuesto lienzo queda en blanco, rodeado por un marco negro en cuya esquina inferior derecha encontramos las palabras “El cinema”.

Esta preocupación por el tiempo se proyectará, de modo cinematográfico, en la adaptación que Valcárcel Medina hizo de la novela de Alain Robbe-Grillet *La Celosía*, cuya presentación tuvo lugar en los encuentros de Pamplona de 1972. Los Encuentros de Pamplona reunieron una gran nómina de artistas experimentales que, desde una perspectiva interdisciplinaria, expusieron su obra en la ciudad española. Independientemente de la significación política y cultural que tuvieron los encuentros de Pamplona, no se puede negar el enorme valor que tuvieron en tanto acontecimiento artístico que puso en circulación y comunicación obras de John Cage, Carlos Ginzburg, ZAJ, Dennis Oppenheim, Lugán o Ignacio Gómez de Liaño. Quizá merezca una mención especial la obra *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios* (1972) de Lugán consistente en cien teléfonos colocados sobre el mobiliario urbano de Pamplona estando algunos de ellos intercomunicados con conexiones aleatorias, otros tantos en los que se escuchaban mensajes grabados y algunos más en que se

oía música. Asimismo, también se instalaron cabinas conectadas con diferentes actos de los encuentros y con distintos locales de la ciudad. Como ocurría con Valcárcel Medina, LUGAN también provenía de una primera fase artística constructiva que después tendió hacia obras participativas de sesgo cinético y sonoro.

Se observa que la obra *Conversaciones telefónicas* se reviste de un sentido más profundo inscrita en el contexto de los encuentros de Pamplona y producida un año después de la participación de Valcárcel Medina en los mismos. Especialmente si atendemos a la culminación de sus indagaciones fílmicas en la proyección de su película *La Celosía* (1972) y a las similitudes que *Conversaciones telefónicas* (1973) presentaba con una propuesta que acaeció en Pamplona como *Comunicación humana. Teléfonos aleatorios*. Son estos los momentos en los que la obra de Valcárcel Medina, sin renunciar al cuidado y atención a los materiales tradicionales que se apreciaban en su fase constructivista, amplía la nómina de materiales empleados así como la concepción misma de la obra artística. La expansión artística que la obra de Valcárcel Medina experimenta en esta época afecta, por una parte, a la extensión del concepto artístico –inscribiéndose en él nuevos materiales y medios, antes extranjeros a la esfera artística, como podrían ser los papeles de *La chuleta* o los billetes del arte ambulante– y,

por otra, a la comprensión del arte (Marchán Fiz, 2002, pg. XXXI) –el cuestionamiento de los límites que legitiman un objeto o una acción como artísticos, ejemplos de ello serían su *Ley del arte: ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte* (1993) o la acción que llevo a cabo en el Museo Reina Sofía que consistió en solicitar, ejerciendo un derecho público, los presupuestos de las exposiciones que el museo llevaba a cabo y organizar una rueda de prensa dando cuenta de la negativa de la institución a hacerlos públicos.

Es en este contexto en que se inscribe *Conversaciones telefónicas* (1973) participando esta obra de la expansión artística que Valcárcel Medina opera en su obra. Por una parte, en lo que respecta a la extensión, *Conversaciones telefónicas* (1973) se sirve de un medio novedoso en la España franquista como fue el teléfono, así como las interacciones comunicativas que de él se derivan. Por otra, en lo relativo a la comprensión, *Conversaciones telefónicas* (1973) constituye un caso paradigmático de la comprensión del arte como una actividad cotidiana que se inscribe en el intersticio de la vida del artista y la vida de los demás. Si bien es cierto que la obra de Isidoro Valcárcel Medina se inscribe en la tradición del arte dadaísta y constructivista de los primeros años del siglo XX, las pretensiones totalizadoras de transformación social radical, el vehemente

impulso utópico y político que promovía la obra de estas artistas ha quedado en la obra del artista murciano decantado por un compromiso moral de transformación de la vida cotidiana en arte y de conversión del arte en vida cotidiana. Así rezan estas frases en su obra *La chuleta*, un minúsculo texto escrito en tinta sobre un papel que, enrollado sobre sí mismo y amarrado por unas gomas, condensa el pensamiento artístico de Isidoro Valcárcel Medina, sugiriendo que este pensamiento es un pensamiento de contrabando que ha de intercambiarse de manera clandestina, eludiendo constantemente la eterna vigilancia de la autoridad: "Como si de una cuestión moral se tratara, ¡y bien sabe Dios que se trata de eso!, la obra de arte ha de ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo." (Pujals, 2002, p. 45)

Justamente del mismo año que *Conversaciones telefónicas* es la obra *Motores* (1973) de la que merece la pena ofrecer una mínima relación crítica por las similitudes que presenta con la obra que aquí nos ocupa. *Motores* constituye la grabación magnetofónica del sonido de dos motores, de distinta cilindrada para conseguir sonidos agudos y graves, en su trayecto de Madrid a El Escorial. Los sonidos habían de ir acompañados de una "partitura" en la que se describían los porcentajes de inclinación de las subidas y las bajadas, el sentido de las curvas y las limitaciones de

velocidad, estando toda esta información dispuesta en una tabla minimalista que podía seguirse mientras se escuchaba el sonido de los motores. Esteban Pujals en su texto *La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina* apunta, certeramente, lo siguiente: "Resulta innecesario llamar la atención sobre la simplicidad dórica de esta obra, pura yuxtaposición de dos tipos de materiales ready-made, en la que son estos materiales mismos los que se explican elocuentemente sin que sea necesario aplicar otros elementos o destrezas. Pero la consideración misma por parte del público de esta yuxtaposición de materiales como una realidad inteligible depende de una percepción expandida o peregrina de las materialidades que puede legítimamente utilizar un artista" (Pujals, 2002, p. 42)

Vemos por tanto que empezaban a converger en este año una serie de preocupaciones conceptuales en la obra de Valcárcel Medina de las que, insistimos, *Conversaciones telefónicas* (1973) es un gran paradigma. Para la lectura atenta de la obra recurriremos a la distinción de Marchán Fiz entre extensión artística y comprensión artística, de modo que la primera parte de nuestros análisis estará dedicado a la tecnología del teléfono y a las implicaciones estéticas de que de él se derivan y la parte estará consagrada a la concepción procesual del arte como una actividad que

termina por mimetizarse con la vida cotidiana.

En la década de los 60, con el inicio de la era electrónica, se produjo la aparición de una oralidad secundaria posibilitada técnicamente por medios como la televisión, el teléfono y las cintas sonoras. Estos medios devolvieron la preeminencia perdida en la esfera pública a la palabra hablada, que había sido ampliamente desplazada por medios escritos como el periódico, las revistas y las novelas. Como ha señalado agudamente Walter Ong en su ya clásico *Tecnologías de la palabra*, "esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en el sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas." (2009, p. 134). Sobre la base experimental de ese caldo de cultivo vivencial, una serie de estudios antropológicos y psicológicos han venido a poner de relieve la importancia de los cambios que la tecnología de la escritura provoca en la estructuración de la conciencia humana, en sus modos de expresión y pautas de pensamiento y en sus patrones lingüísticos y mentales. Son estos estudios tales como *El pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss, "The consequences of Literacy", un extenso artículo de Goody y Watt, *La Galaxia Gutenberg* de Marshall McLuhan, *Animal Species and Evolution* de Ernst Mayr y el *Prefacio a Platón* de Eric Havelock. Además de las cuestiones

antropológicas, epistemológicas y éticas que estas obras analizaban, el nacimiento de estas tecnologías novedosas planteaba grandes atractivos estéticos de los que el arte podía dar cuenta¹.

Testimonio de la rentabilidad estética que el teléfono, en tanto tecnología novedosa, presentaba es la obra *Conversaciones telefónicas* (1973). En un estadio embrionario de su vida, los usos de las tecnologías no se han normativizado de modo tal que admiten todavía un grado de utilización lúdica y artística que, en el momento de su institucionalización, terminan por perder. Un caso excepcional para comprender este proceso de normativización del uso es el cine que, de una primera fase embrionaria y experimental, en la que se inscribirían los proyectos metacineamatográficos de Vertov o Eisenstein, se pasaría a una fase donde ya se han consolidado e institucionalizado las normas de composición. Con la tecnología del teléfono se puede aplicar el mismo paradigma. La obra de Isidoro Valcárcel Medina se inscribe en un contexto en el que el teléfono fijo estaba extendiéndose al conjunto de la población española. Valcárcel Medina utilizó el teléfono para desfamiliarizar su uso o, más bien, para insistir en la función que el teléfono, en su modo más básico, posee, que es la de poner en contacto a personas. Haciendo uso del teléfono en su modo más básico, Valcárcel Medina ofrece

su número a desconocidos con el único objeto de ponerse en contacto con ellos. Mediante este uso básico, Valcárcel Medina obliga al interpelado a preguntarse por el uso de la tecnología a través de la cual se está comunicando y generando, al mismo tiempo, una reacción de sorpresa por la reducción al absurdo a que se ha sometido el medio.

Asimismo, la obra de Valcárcel Medina se servía del caldo vivencial de oralidad secundaria que estos medios habían generado en la sociedad de los años sesenta. Utilizando “la mística de la participación, la insistencia en el sentido comunitario y la concentración en el momento presente “que esta oralidad secundaria desencadenaba, el artista murciano hace un uso estético, artístico de ello. *Conversaciones telefónicas* (1973) constituye así una obra que se concibe como una actividad en la que el espectador participa de la obra, contribuyendo a su conformación, y que está ocurriendo en el momento en que la conoce pues parece evidente que los llamados encuentran un asidero desde el que concebir la obra cuando, en el curso de la conversación, el artista se reconoce como tal y a la acción misma como artística. Es en ese momento, en que ese instante cotidiano se intensifica estéticamente sin que el arte se haya desplazado a una esfera autónoma de contemplación. De acuerdo con la postura estética y ética de Valcárcel Medina, el

¹ La relación entre arte y tecnología es extensísima. Como testimonio de las sinergias entre arte y tecnología en estas fechas sirva la colaboración que Eusebio Sempere, Cristóbal Halffter y Julio Campal mantuvieron con la compañía IBM para la fabricación de una máquina esférica modular que produjera simultáneamente contenido visual, óptico y musical.

arte estaría necesariamente incardinado en el momento presente, el cual viene a intensificar pero con el que no puede indistinguirse².

Pasamos así, aunque ha quedado claro que estas dos dimensiones están necesariamente imbricadas, a la comprensión de la propuesta artística de Isidoro Valcárcel. Desde un paradigma romántico, la propuesta de Isidoro Valcárcel Medina no sería agraciada con el manto sagrado de lo artístico pues esta se rige por categorías como la originalidad, la destreza técnica, el genio y la unicidad, subyaciendo a todas ellas razones de carácter económico que hacían del arte una mercancía. Dentro de estas categorías la propuesta de Isidoro Valcárcel Medina no sería considerada sino una broma de un adolescente apático. Sin embargo, el cambio de paradigma artístico que, teniendo como punto de inicio el dadaísmo, culmina en el arte conceptual de los años 60 y 70 habilitó un nuevo sistema de categorías estéticas que sí admitían obras como las de Valcárcel Medina. Es más, la propia obra del artista murciano contribuyó a la constitución de este nuevo paradigma artístico tanto en su faceta práctica como en su faceta teórica de reflexión escrita sobre el mismo hecho artístico.

Si bien es cierto que la obra de Valcárcel Medina, por su peculiaridad, es ajena a la inscripción en compartimentos genéricos

estancos su estética participa de buena parte de las reflexiones que, en el contexto francés y estadounidense, Lebel, Sontag y Kaprow estaban realizando sobre el happening, especialmente dada la insistencia del artista murciano por hacer del arte una actividad vital, inscrita en el devenir de la cotidianidad. Para Sontag, en su artículo “Los happenings: un arte de yuxtaposición radical”, “el happening opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin culminación ni consumación. Es esta, más que la lógica de la mayor parte del arte, la a-lógica de los sueños. [...] Al faltarles una trama y un discurso racional continuado, no tienen pasado. Como su nombre sugiere, los happenings están siempre en el tiempo presente. Las mismas palabras si las hay, son repetidas una y otra vez; el discurso queda reducido a un tartamudeo” (2015, p. 341). Así, *Conversaciones telefónicas* aun prescindiendo de la presencia física de personas congregadas en un lugar común, se construye en torno a una red de sorpresas generadas a los llamados mediante una serie de ofrecimientos de perogrullo que intensifican y enrarecen la norma de la cotidianidad. Poniendo ante los ojos la evidencia más palmaria, que los teléfonos sirven para poner en contacto a las personas, Valcárcel Medina desactiva los mecanismos en virtud de los cuales operamos automáticamente en relación con los objetos que nos rodean, abriendo la posibilidad de

² “La gratuidad del arte, su transcendencia respecto a la sordidez de la utilidad, contrasta con el trabajo forzado en la misma medida en que el deseo humano difiere del instinto biológico. El arte es así una forma de suplemento creativo, un excedente radical de la necesidad; en terminología lacaniana, es lo que permanece cuando la necesidad se sustrae del deseo”. (Eagleton, 2011, p. 275)

mantener una relación artística con ellos.

Asimismo, *Conversaciones telefónicas* (1973) también participa de otro de los elementos que Kaprow reconocía como constitutivos del happening: su carácter lúdico. Decía así Kaprow: “El happening quizá remita más a la forma de juegos y deportes que a las formas artísticas; a este respecto, es útil observar de qué manera los niños inventan sus juegos. La organización a menudo es estricta, pero su esencia no se ve lastrada por consideraciones estéticas” (2015, p. 101). Es evidente que en *Conversaciones telefónicas* (1973) el componente lúdico es fundamental pues todas las preguntas y ofrecimientos que Valcárcel Medina parecen estar, por una parte, pautados por una serie de reglas como si de un juego se tratara, pues siempre se repiten independientemente del llamado, y el propio artista parece asumir la actitud del niño que inocentemente deposita toda su curiosidad en la evidencia y muestra una duda ante lo que queda dado por sentado.

Con este texto queríamos evidenciar cómo *Conversaciones telefónicas* (1973) extiende los límites del arte –que estaban siendo desplazados en la década de los sesenta y los setenta por manifestaciones como el arte conceptual o el arte pop– pero haciéndolo de una forma astuta pues, Valcárcel Medina se sirve de los efectos culturales que una tecnología como

el teléfono estaba teniendo en las sociedades occidentales para hacerlos coherentes con su propia poética que estaba desarrollando en esta época. Se observa así que una tecnología concreta, cuya función triple habría de ser la de sustituir un órgano existente, intensificar sus efectos o descargar sus acciones, se reviste de un valor estético. Las posibilidades estéticas que el registro, conservación, reproducción y modificación de la voz habilitó solo fue posible calibrarlas con la distancia histórica y la consolidación de géneros artísticos como el arte y la poesía sonora.

REFERENCIAS

Díaz Cuyás, J. (Ed.). (2009). *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid, España: Museo MNCARS.

Díaz Cuyás, J. (Ed.) (2002). *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona, España: Fundación Antonio Tàpies.

Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Madrid, España: Trotta.

Havelock, E. A. (2008). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura. Desde la antigüedad al presente*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Kaprow, A. (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Barcelona, España: Alpha Decay.

Lebel, J.-J. (1967). *El Happening*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

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

Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España: Akal.

Ong, W. J. (2009). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra. Ciudad de Mexico, México: Fondo de Cultura Económica*.

Pujals, E. (2002). La medida de lo posible: arte y vida de Valcárcel Medina. En AAVV. (2002), *Ir y venir de Valcárcel Medina* (pp. 34-49). Barcelona, España: Fundación Antoni Tàpies.

Sontag, S. (2015). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid, España: Random House.



La performance del
selfie: del arte de
la exhibición y sus
públicos en tiempos de
la mirada-flujo

La performance del selfie: del arte de la exhibición y sus públicos en tiempos de la mirada-flujo¹

Jaime Cuenca

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

PALABRAS CLAVE:

selfie; performance; identidad; sujeto contemporáneo.

RESUMEN:

Las técnicas de producción de la auto-imagen han facilitado en la modernidad cauces privilegiados para la construcción de la propia identidad. Su actual proliferación a través de la fotografía de no ha hecho sino enfatizar esta función, transformando radicalmente sus condiciones. Frente al autorretrato tradicional, que ponía en escena a un sujeto sólido, autónomo e identificado por sus atributos específicos, en el individuo tardo-moderno ha pasado a ser poco más que una “marca de agua”, un signo de autenticidad que estampar sobre contenidos atractivos susceptibles de ser compartidos en redes sociales. A la luz de un análisis teórico de este ecosistema de la auto-imagen se analizarán aquí las propuestas de tres , que ponen el , precisamente, en el centro de su trabajo artístico y al hacerlo se ven sumidas en una dialéctica inevitable entre la figura del artista y del , la praxis crítica y el , el empoderamiento y la objetivación.

¹ Esta comunicación se enmarca en el proyecto del Plan Nacional de I+D+i PUBLICUM. *Públicos en transformación. Nuevas formas de la experiencia del espectador y sus interacciones con la gestión museística* (HAR2017-86103-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

INTRODUCCIÓN

A menudo se olvida la condición profundamente performativa de uno de los tipos de imágenes que más abundan en la actual esfera de las redes sociales *online*. El *selfie* –la auto-foto– es recibido en lo cotidiano como una forma más de entre la enorme variedad de imágenes que circulan por Internet. Se trata de una con una notable peculiaridad, sin embargo: en ella aparece el autor de la imagen en el acto mismo de producirla. Lo que se subraya en el *selfie* es la acción, la *performance*, de la foto misma y, así, en él se manifiesta con una particular claridad cuáles son las condiciones actuales en la producción y circulación de la imagen. El presente texto parte de esta consideración del *selfie* como imagen performativa y por ello busca liberarlo de la continua identificación como autorretrato. Podemos adelantar, polémicamente, la tesis central, que niega que el *selfie* sea un autorretrato en absoluto y, en cambio, busca entenderlo en el marco del actual régimen escópico (Jay, 1988, 2011), que concibe la mirada como un flujo de atención por el cual debe competir en las redes sociales y ante el cual se construye, performativamente, la propia identidad. Tras exponer las coordenadas teóricas desde las que se pensará el fenómeno, presentaremos tres casos de estudio, centrados en tres piezas concretas de artistas de *performance* que se han ocupado en su trabajo del acto mismo de pro-

ducir o compartir un *selfie*.

COORDENADAS TEÓRICAS: EN TORNO A LO PERFORMATIVO EN EL *SELFIE*

Cuando pretende tomarse como objeto de estudio un fenómeno tan marcado como el *selfie* por un aire de cotidiana banalidad parece inexcusable una cierta justificación preliminar. Incorporado ya firmemente a los hábitos de buena parte de la población mundial, hace tiempo que el *selfie* dejó de poder considerarse una nueva moda digna de ser comentada en su condición de síntoma más o menos morboso. Una vez superada esta primera fase de novedad, se diría que el fenómeno resulta demasiado ordinario y trivial para merecer la atención académica. Sin embargo, es precisamente esa cotidianeidad la que convierte al *selfie* en un lugar privilegiado donde pulsar las tendencias predominantes en la construcción identitaria contemporánea. Si asumimos, como parece razonable, que a través de la producción de una auto-imagen estamos diciendo algo sobre cómo queremos vernos y ser vistos –estamos produciendo una “auto-definición visual” (Martín Prada, 2018, p. 85)–, entonces no cabe sino concluir que debemos ocuparnos de una modalidad de la autoimagen que ha tenido la capacidad de integrarse en nuestros hábitos cotidiano con una celeridad y capacidad de expansión inéditas en la historia.

Aunque la capacidad de tomar una imagen

de uno mismo con (relativa) facilidad ha existido desde el comienzo mismo de la fotografía, el fenómeno del *selfie* tiene una clara fecha de comienzo, bien reciente: el año 2013. Es entonces cuando la palabra alcanza notoriedad social. La propia formación del término en inglés es significativa: apócope de al que se añade el sufijo diminutivo y afectivo “-ie”. Mientras que *self-portrait*, ‘autorretrato’, mantiene un aire técnico y artístico, y es una palabra del registro culto, “*selfie*” se refiere con brevedad y cariño a una práctica que claramente, para cuando se acuñó su nombre, debía de hallarse ya notablemente extendida y aceptada entre amplias capas de la población. Una consulta a las tendencias de búsqueda en Google muestra que las búsquedas del término se inician precisamente en 2013 y llegan a su cota más alta en 2014 (Google Trends, 2018). Fue también en 2013 cuando se anunció que había sido seleccionada como palabra del año por el diccionario Oxford (Oxford Dictionaries, 2013). Resulta sencillo buscar los ecos de su explosiva expansión en las noticias que provoca. Podemos mencionar, por ejemplo, las numerosas prohibiciones contra los llamados “palos *selfie*” (pequeños artilugios extensibles que sirven para facilitar el proceso de la auto-foto) en diversas instituciones y destinos turísticos.

Esta súbita elevación a fenómeno global parece que obliga a indagar en las causas de esta

reciente modalidad de la auto-imagen. Aquí se antoja complicado, de entrada, rehuir una hipótesis tecnológica que daría fácilmente razón del origen y extensión del *selfie*. En ella han abundado algunos de los más recientes ensayos por tomar en serio el fenómeno del *selfie* desde el arte contemporáneo, como la exposición “From *Selfie* to Self-Expression” en la Saatchi Gallery (Greenslade, 2017). En breve: del mismo modo que el espejo posibilitó el autorretrato pictórico, la aparición del teléfono móvil con cámara integrada trajo consigo el *selfie*. En efecto, el autorretrato sólo fue posible como género desde el momento en que los pintores renacentistas pudieron acceder a espejos de cristal de cierta calidad. (Woods-Marsden, 1998). La aparición de la cámara fotográfica volvió obsoleta cualquier destreza para la producción de autorretratos, que no exigían ya nada más que la capacidad de disparar el obturador. Eso sí, un autorretrato tomado con cámara de fotos exige, o bien el concurso de un espejo (con la consiguiente aparición de la propia cámara en la imagen final) o bien tomar la fotografía a ciegas (ya sea alargando el brazo o, desde el momento en que la tecnología estuvo accesible, sirviéndose de un temporizador). Pese a que la cámara de fotos no era ya ningún objeto de lujo desde finales de la década de 1880 con la aparición del modelo Brownie de Kodak (Slater, 1999), fue quizá su integración en los teléfonos móviles lo que popularizó definitivamente la tecnología

necesaria para la auto-imagen. Desde 2007, cuando desbancó a la histórica Kodak, Nokia es la mayor productora mundial de cámaras fotográficas (Sadagopan, 2014). A esto se suma que casi todos los últimos modelos de móviles traen incorporada una segunda lente en el lado de la pantalla, y es esta cámara frontal la que ha permitido observar en la pantalla cuál va a ser el resultado final mientras se busca la mejor posición del brazo y se ensaya la mejor sonrisa. La conclusión parece inevitable: las cámaras frontales de los móviles han generado los *selfies*, igual que los espejos dieron origen al autorretrato.

Pero esta hipótesis tecnológica no resiste un rápido contraste con la más reciente evolución de los móviles. Fue en el año 2000 cuando el primer modelo con cámara integrada salió al mercado en Japón (Hill, 2013). Desde entonces, las cámaras traseras se convirtieron en una funcionalidad que prácticamente todos los modelos traían de serie. En 2003 Sony Ericsson lanzaba el primer móvil que añadía a la cámara trasera una frontal. Al parecer, el principal uso que los diseñadores previeron para esta segunda lente era la videollamada, pero esta función no acabó de extenderse entre los usuarios y la innovación pasó más o menos desapercibida durante siete años. En 2010 Apple incorporó por primera vez una segunda cámara al iPhone. Desde ese momento, comenzó una auténti-

ca carrera armamentística entre competidores, medida en megapíxeles de la cámara frontal: estos se han multiplicado 4 veces en el caso del iPhone, más de 6 en los sucesivos modelos de Samsung Galaxy y hasta 16 veces en los móviles HTC. Aunque la tecnología para fotografiarse a uno mismo con comodidad a través del móvil estaba disponible en el mercado desde 2003, fue sólo a partir de 2010 cuando las marcas empezaron a percibir una buena cámara frontal como un plausible argumento de venta y, por tanto, a invertir en su desarrollo. La avalancha de *selfies* no se explica, entonces, por un deseo atávico de retratarse a uno mismo que la tecnología hubiera hecho súbitamente realizable con facilidad. Además de la tecnología faltaba algo más: la motivación. Y esta vino de la mano del surgimiento y expansión de las redes sociales .

Desde este punto de vista, no parece razonable seguir considerando el como una forma (actualizada) de auto-retrato. Debe situarse, más bien, como un sub-género de las imágenes compartidas en redes sociales (Cuenca, 2014). Al fin y al cabo, en el *selfie* casi siempre lo más relevante no es la persona misma, sino lo que la rodea; mientras que en un retrato, por definición, nada debe superar en importancia a la persona representada. Es especialmente sintomática la existencia de modelos como el LG G6, dotado de una cámara frontal con lente de gran angular pensada justamente para poder capturar am-

plios panoramas tras el rostro que aparezca en primer plano. El *selfie* debe retratar a su autor, sí, pero sobre todo debe mostrarlo inmerso en una situación que se identifique como fuente de prestigio: disfrutando de un bello paisaje, junto a alguien famoso, degustando una comida exótica, ejercitándose en el gimnasio... El rostro del autor y el brazo que sujeta la cámara no funcionan sino como un sello de autenticidad para probar que, en efecto, se asistió a ese concierto o se visitó esa playa. El autor no es el centro de la imagen, sino apenas una marca de agua que permite explotar en beneficio propio, a través de las redes sociales, el potencial de seducción que aquella alberga. En este sentido, el *selfie* no representa nada distinto del contenido habitual de las redes sociales: constituye un medio para coleccionar el exotismo o la intensidad y vincularlos a la exhibición seductora del yo; vincularlos, eso sí, del modo más inmediato posible. Como explica Martín Prada:

La *ego-foto* sería, en definitiva, más imagen 'para' que imagen 'de'; no tanto representación del individuo sino proyección de éste en la esfera de las interacciones sociales en red, siendo, de hecho, su definición apenas separable de su condición de imagen compartida en las redes sociales. (2018, p. 87)

Es aquí donde el *selfie* revela buena parte

de su peculiaridad en la era de lo que podemos llamar la "mirada-flujo". En un momento en que las redes sociales se conciben como un dispositivo extendido para captar y canalizar la mirada de los usuarios, el *selfie* resalta de entre otros posibles materiales gráficos subidos a la Red. La presencia del propio autor de la fotografía en el acto de tomarla (esto es, su condición performativa o meta-fotográfica) parece dotar a la imagen de una especial viveza o autenticidad. Como sabe, por experiencia propia, el usuario de cualquier red social, un *selfie* recibirá de entrada una mayor atención que cualquier otro tipo de imagen y no cabe sino pensar que esto se debe a su naturaleza de "imagen gestual" (Frosh, 2015). Ahora bien, pese a lo que pueda parecer, es importante recalcar que el *selfie* no es un mero documento de una identidad cerrada y preexistente, sino que se trata de un gesto –o "imagen gestual"– a través del cual se construye identidad apelando a la aprobación de los demás. Para arrojar algo de luz sobre esta capacidad constructiva del propio *selfie* nos remitiremos aquí a las reflexiones de Philip Auslander sobre la performatividad de las mediaciones documentales. Aunque el estímulo para estas reflexiones de Auslander se encuentra en las contradicciones que rodean la documentación de las acciones artísticas, veremos cómo sus conclusiones son plenamente aplicables a nuestro objeto de estudio.

Conviene recordar, en primer lugar, que Auslander parte de la bien conocida distinción establecida por el filósofo del lenguaje J.L. Austin entre actos performativos y constativos. Mientras los segundos producen un enunciado que *dice algo* sobre el mundo, los primeros producen una acción (tal como una promesa, una amenaza o un juramento): “pronunciar [un enunciado performativo] no es describir lo que estoy haciendo o lo que debería decirse al pronunciar esto que estoy haciendo ni declarar que lo estoy haciendo: es hacerlo” (Austin, 2003, p. 93). Pues bien, las acciones artísticas o *performances* se han documentado desde su misma aparición a finales de los 50 (primero, sobre todo, a través de fotografía, y luego también a través del vídeo), y tales materiales gráficos se han concebido precisamente como actos constativos, es decir, como documentos que describen la *performance* y testifican que ocurrió. Pero Auslander se distancia de esta concepción tradicional y propone pensar los documentos como performativos. En otras palabras, afirma que: “el acto de documentar un evento como *performance* es lo que lo constituye como tal” (Auslander, 2006, p. 5). De modo que la documentación no solo genera imágenes/enunciados que describen una *performance* autónoma y testifican que sucedió, sino que constituye un evento cualquiera en *performance* y a quien lo realiza en artista. A la postre, afirma Auslander, y pese a la insistencia en la presencia de público a la hora de definir

una acción como *performance*, lo cierto es que resulta sencillo hallar piezas definitorias de la historia del arte de acción que se ejecutaron sin un público delante. Menos prescindible es, por el contrario, la acción de documentar la *performance*, porque es esto mismo lo que acaba haciendo posible que el público (el público final en el museo o galería, esto es, el público del documento y no de la acción) identifique un evento determinado como *performance*: “Es esta documentación –y nada más– lo que permite al público interpretar y evaluar sus acciones como *performance* (...). No es la presencia inicial de la audiencia lo que hace que un evento sea una obra de *performance*: es su encuadre como mediante el acto performativo de documentarla en cuanto tal” (Auslander, 2006, pp. 6-7).

Pues bien, estas reflexiones sobre la performatividad de las mediaciones documentales de la *performance* resultan especialmente fructíferas aplicadas al *selfie*. Contribuyen a desecar un acercamiento excesivamente ingenuo a su modo de funcionamiento. En efecto, el *selfie* se presenta como documento de algo relevante para la identidad del retratado: por ejemplo, una acción sintomática de un rasgo de carácter o un lugar visitado que revela ciertos intereses. Sin embargo, de igual modo que la fotografía de una *performance* no es propiamente un registro suyo, sino aquello en virtud de lo cual una acción cualquier se constituye en *performance*, así

también el *selfie* no es mero testimonio de un rasgo identitario, sino aquello que lo construye a la vista de los demás. En el primer caso, el artista confía en que su acción sea reconocida como *performance* por un público de espectadores y críticos; en el segundo, el autor del *selfie* confía en que su gesto sea interpretado como síntoma de su identidad exitosa por sus contactos en una red social. La imagen es en ambos casos una mediación puesta en juego para suscitar la aprobación de una comunidad, y es justamente su eficacia, su capacidad para lograr esa aprobación lo que aquí denominamos, con Auslander, performatividad. Esta eficacia tiene sus propios mecanismos y es independiente de la supuesta condición documental de la imagen (es decir, en última instancia, de su contenido factual), algo que, como veremos, no deja de conducir a una irreductible ambivalencia, más patente cuanto más desnudo es el gesto mismo de producir o compartir la imagen.

ESTUDIOS DE CASO: EL SELFIE DESDE EL ARTE DE ACCIÓN

Tras esta presentación de las coordenadas teóricas a partir de las cuales se puede pensar hoy el fenómeno del *selfie*, conviene ahora acercarse a una serie de casos concretos en los que el gesto mismo de producir o compartir un *selfie* se toma como centro de una propuesta ar-

tística. Aun siendo conscientes de que son muy numerosos los trabajos que se ocupen del *selfie* en el arte contemporáneo, y que, por tanto, cualquier selección puede pecar de cierta arbitrariedad, aquí se han tratado de seleccionar piezas que se ocupen del fenómeno de un modo especialmente literal, sin tratar de enjuiciarlo de un modo obvio y dejando al espectador la responsabilidad última de su interpretación.

Hello Selfie

Artista digital y de *performance* y escritora residente en Los Angeles, Kate Durbin es autora de varios libros de ficción y poesía, como *E! Entertainment*, *ABRA* y *The Ravenous Audience*. El trabajo de Durbin se centra principalmente en la cultura popular, el género y la experimentación con los medios digitales y con nuevas plataformas como NewHive o Tumblr o con su app *Abra*, que permite jugar con el lenguaje creando poemas de manera aleatoria. En su pieza *Hello Selfie* (ejecutada por vez primera en Los Ángeles en 2014) la artista, junto a otras mujeres, se viste con ropa interior deportiva blanca y una serie de pegatinas de Hello Kitty. Llevando en la mano un teléfono móvil y posando con exageradas miradas que responden al estereotipo del narcisismo femenino, se sacan *selfies* durante una hora en el espacio público. Durante ese periodo no deben interactuar con el público de

ninguna otra manera que no sea a través de los *selfies* que van subiendo a las redes sociales en tiempo real (Durbin, 2018).

La obra se convierte en una exploración lúdica de la cultura *selfie* y una intervención en el espacio urbano. En Miami, la acción tuvo lugar en el contexto de la Pulse Art Fair, donde fue tomada en un primer momento como una interrupción algo extraña del evento artístico y no como parte del mismo. Teniendo en cuenta que las mujeres se han presentado tradicionalmente como musas para artistas masculinos, a la artista le atrae la idea de un grupo de mujeres interpelándose a sí mismas en carne y hueso en el mismo espacio artístico donde normalmente las mujeres sólo figuran como obras en una pared siendo vendidas por un montón de dinero (López García, 2017). La *performance* termina con un paseo hasta el océano para desaparecer y perder los móviles en el mar. Kate Durbin dejaba en su acción el margen suficiente para cualquier posible interpretación del fenómeno, aunque el público parecía dispuesto a lecturas más tajantes de lo esperado:

Buena parte de la gente del mundo del arte que lo vio pensó que se trataba de una crítica a la cultura del *selfie*, lo que creo que es interesante porque nosotras estábamos simplemente, quiero decir,

no simplemente, pero sacábamos *selfies* por espacio de una hora. No estábamos diciendo nada, así que no había nada que inclinara a la interpretación de que se trataba de una crítica, aunque tampoco nada que hiciera pensar tampoco en una celebración. (Barukh, 2016)

Para la artista el *selfie* es un gesto ambivalente, ya que puede ser un método muy empoderante para mucha gente en los márgenes, pero también puede ser una prisión narcisista (López García, 2017).

Excellences & Perfections

La artista Amalia Ulman, nacida en Argentina en 1989, creció en Gijón hasta que en 2009 se mudó a Londres para estudiar en el Central Saint Martins. Desde 2014 reside en Los Ángeles. Su trabajo artístico explora la clase, el género y la sexualidad, y habitualmente lo hace mediante la inmersión en las redes sociales. Ejemplo de ello son su ensayo (2012) en el que analizaba las redes sociales Fotocumbia y Folog, así como *Excellences & Perfections* (2014). *Excellences & Perfections* es una *performance* de cuatro meses de duración que se desarrolla en su propia cuenta de Instagram (Ulman, 2014). Mediante sus publicaciones, Ulman crea un personaje de ficción mediante tres personalidades

diferentes: *cute girl* (chica bonita), *sugar baby* (joven mantenida por su amante) y *life goddess* (diosa de la vida).

La idea era llevar la ficción a una plataforma que ha sido diseñada para conductas, interacciones y contenidos supuestamente “auténticos”. La intención era probar lo fácilmente que puede ser manipulada una audiencia a través del uso de arquetipos y personajes *mainstream* que ya han visto antes. (Gavin, 2015, p. 92)

Las fotos que publicaba en su perfil estaban tomadas en su mayor parte en bares y hoteles de Los Angeles y publicadas como si fueran parte de su vida diaria. El proyecto terminó el 19 de septiembre de 2014 cuando la artista reveló que todo había sido parte de una obra de arte, en lugar del registro de su vida real. Para entonces la artista había acumulado 88.908 seguidores (aunque más adelante no tardaría en pasar la frontera de los 100.000).

La pieza *Excellences & Perfections* obtuvo críticas muy negativas durante todo el proceso, ya que provocó que muchos críticos afirmaran que la artista estaba abandonando su carrera. Cuando la artista dio por finalizada la , publicó un mensaje en Instagram desvelando la obra de arte junto con una imagen blanca de una rosa titulada “el final”. Entonces la artista empezó a

recibir críticas positivas del trabajo. Así, en 2016, *Excellences & Perfections* fue seleccionada para participar en la exposición colectiva *Performing for the Camera* en la Tate Modern (18 de febrero - 12 de junio de 2016). La exposición, que examinaba la relación entre la fotografía y la *performance*, reunió más de 500 obras que abarcaban 150 años desde la invención de la fotografía en el siglo XIX hasta la autoformación de la cultura actual. Asimismo, la obra *Excellences & Perfections* fue parte de la exposición en Whitechapel Gallery en Londres. Ulman ha sido considerada como la primera artista cuyo trabajo está basado en las redes sociales en tener presencia en las mejores galerías institucionales.

Naked selfies

Milo Moiré (Suiza, 1983) es artista conceptual y conocida por sus *performances* con el cuerpo desnudo. Algunas de sus obras son *PlopEgg*, en la que hace *action painting* con la vagina y *The Script System No. 2* (2014), en la cual trató de ingresar en Art Basel desnuda con los nombres de las prendas escritas sobre su cuerpo. No le dejaron entrar, forzándola a vestirse.

La pieza *Mirror Box* tuvo mucha repercusión. Consistía en que la artista viajaba por diferentes ciudades de Europa e invitaba al público (mayores de 18 años) a tocar y acariciar sus pechos

o sus genitales, cubiertos por una caja forrada de espejos, durante 30 segundos. En Londres fue arrestada y se le impuso una multa de 750 libras, más 85 por costes y un recargo de 75 por víctima (Sisley, 2016). La *performance* está inspirada en *Touch and Tap Cinema* de Valie Export realizada entre 1968 y 1971: *performance* realizada en la calle en la que la artista llevaba una caja en el pecho y a través de una cortina invitaba a la gente a tocarle el pecho.

Pero aquí nos interesa su pieza *Naked Selfies*, una serie de *performances* que tematizan y caricaturizan el fenómeno de masas de los *selfies* en las redes sociales. Equipada con una cámara de trípode y autodisparador, la artista completamente desnuda invitó a los transeúntes a sacarse un *selfie* con ella en París (Place du Trocadéro), Berlín (Alexanderplatz), Düsseldorf (Rheinuferpromenade y NRW-Forum durante la exposición) y Basilea (Barfüsserplatz durante Art Basel). En sus declaraciones sobre la pieza, Moiré afirma que su desnudez va más allá de la provocación o el simbolismo: busca ofrecer una caricatura de la auto-presentación exhibicionista en redes sociales, al tiempo que ofrece a las personas que interactúan con la pieza la (enésima) posibilidad de presentarse a sí mismos ante el público virtual:

A través de esta interacción física, corporal, entre la gente que quiere un *selfie* y yo misma como avatar que se auto-ex-

hibe, quiero establecer un punto de contacto entre la revelación real y digital de la intimidad. (...) Quienes se sacaron un "naked *selfie*" conmigo realmente reveló algo sobre sí mismos, se presentaron a sí mismos y al mundo con una declaración. ¡Muéstralo todo y serás! (Moiré, 2015)

El domingo 5 de julio de 2015, Milo Moiré fue arrestada en París cuando llevó a cabo su *performance* en la Place du Trocadéro, frente a la Torre Eiffel. Tras su puesta en libertad, Moiré anunció: "Pudieron llevar mi cuerpo cautivo, pero mi espíritu permaneció libre. La libertad es el mayor bien en nuestra sociedad. Continuaré y llevaré a cabo mis *performances* en otros países" (Moiré, 2015).

REFLEXIONES FINALES

Quizá sea la proliferación del *selfie* lo que lo convierta en una forma de la auto-imagen especialmente ambivalente. Puede ser visto a un tiempo como un síntoma de narcisismo o como práctica empoderante, como una trivial forma automatizada de la exhibición o como una escenificación del yo con potencial crítico. Esta insoslayable ambivalencia se acentúa aún más cuando el gesto del *selfie* en sí mismo es reivindicado como una acción artística. Lo que "hace" el *selfie*, en cuanto imagen gestual, son en ese caso varias tareas a un tiempo, y no necesaria-

mente alineadas: de un lado, la efectividad del selfie como factor de construcción identitaria en la esfera de las redes sociales *online*; del otro, su esperada eficacia como productor del valor de lo nuevo (Groys, 2005) en el campo del arte contemporáneo. Ambas lógicas se cruzan inevitablemente en los tres casos presentados, y parece imposible tomar la auto-imagen y separarla de una de estas dos formas de performatividad.

Sin embargo, sería ingenuo suponerles a ambas lógicas la misma capacidad de movilización. A la luz de las reacciones que despertaron los trabajos presentados, cabe concluir que el *selfie* cataliza con mayor energía la lógica de la construcción identitaria, y que sustraerlo a esa lógica y hacerlo ingresar en la esfera del arte exige un esfuerzo de resultado incierto. En el caso de Kate Durban, su intervención en la Pulse Art Fair fue vista antes como una interrupción trivial que como una propuesta artística. Ulman cosechó numerosas críticas por parte de quienes pensaron que había abandonado su carrera narcisista por puro narcisismo. Milo Moiré, por su parte, llegó a ser detenida por escándalo público. Las reacciones, resulta obvio, habrían sido muy distintas si estos trabajos se hubiesen podido identificar al primer vistazo como arte de acción. La presencia central del *selfie*, en cambio, dificultó este reconocimiento y empujó la acción hacia una interpretación bien

distinta.

Cabría pensar que cualquier artista interesado en trabajar en torno al *selfie* siempre tendrá el recurso de declarar que no está usando este recurso igual que el gran público, puesto que lo que hace con él es ficción artística y no realidad identitaria. Como Ulman, bastaría con colgar el cartel de The End para dar por cerrada la ficción y cosechar los (buenos o malos) resultados en el campo del arte. Esta interpretación olvida que en las condiciones actuales de construcción identitaria la frontera entre la realidad y la ficción es cuanto menos permeable. Si la identidad es, a la postre, aquello que te otorgan los demás, en el campo de las redes sociales esta interacción se desarrolla con independencia de los hechos *offline*. Lo que importa es la aprobación que susciten en otros los contenidos que subas a una red social y no su contenido fáctico. Esos contenidos a menudo están tan estilizados y diseñados para suscitar la aprobación que tienen muchos elementos de una ficción estética. Podríamos decir que en la actual esfera de las redes sociales *online* todos somos artistas de nuestra propia vida. Distinguirse en ese ecosistema como un “artista de verdad” no deja de ser una empresa ardua e incierta.

BIBLIOGRAFÍA

Auslander, P. (2006). *The Performativity of Performance Documentation*. PAJ: A Journal of Performance and Art, 84, 1-10.

Austin, J. L. (2003). Lecture I in How to Do Things with Words. En P. Auslander (Ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies (I)*. Londres y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

Barukh, S. (2016, 24 de febrero). Hello, *Selfie!* Kate Durbin on Selfie Culture and the Girl Gaze. Recuperado de <https://femmagazine.com/hello-selfie-kate-durbin-on-selfie-culture-and-the-girl-gaze/>

Cuenca, J. (2014). A un brazo de distancia, o por qué un selfie no es un autorretrato. *Input*, 2, 28-30.

Durbin, K. (2018). Hello Selfie. Recuperado de <https://www.katedurbin.la/hello-selfie/>

Frosh, P. (2015). *Selfies*. The gestural image: The *selfie*, photography theory, and kinesthetic sociability. *International Journal of Communication*, 9, p. 22.

Gavin, F. (2015). Amalia Ulmane [entrevista]. *Kaleidoscope*, 23, 92-96.

Google Trends. (2018). Selfie. Recuperado de <https://trends.google.es/trends/explore?date=all&q=selfie>

Greenslade, G. (2017). *From Selfie to Self-Expression*. Londres, Reino Unido: Saatchi Gallery.

Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo*. Valencia, España: Pre-textos.

Hill, S. (2013). From J-Phone to Lumia 1020: A complete history of the camera phone. Recuperado de <https://www.digitaltrends.com/mobile/camera-phone-history/#10XqPV>

Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. En H. Foster (Ed.), *Vision and Visuality* (pp. 3-23). Seattle: Bay Press.

Jay, M. (2011). *Essays from the Edge: Parerga and Paralipomena*. Charlottesville, Estados Unidos: University of Virginia Press.

LópezGarcía, T. (2017, 11 de diciembre).

Kate Durbin: “Estoy muy interesada en cómo parece que las Kardashian controlan sus propias imágenes” [entrevista]. *El Salto*. Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/arte/entrevista-kate-durbin-show-kardashian>

Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid, España: Akal.

Moiré, M. (2015, 15 de noviembre). *Naked Selfies*. Recuperado de <https://milomoire.com/en/nackt-selfies-social-media-selbstentbloessung-karikatur/>

Oxford Dictionaries. (2013). Word of the Year 2013. Recuperado de <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2013>

Sadagopan, S. (2014). *Management Information Systems*. Delhi, India: Phi Learning.

Sisley, D. (2016, 22 junio). Artist arrested for getting strangers to stroke her genitals. Recuperado de <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/31709/1/artist-arrested-for-getting-strangers-to-stroke-her-genitals>

Slater, D. (1999). Marketing mass photography. En J. Evans y S. Hall (Eds.), *Visual Culture: the Reader* (pp. 289-306). Londres, Reino Unido: Sage y The Open University.

Ulman, A. (2014). Excellences & Perfections. Recuperado de <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections>

Woods-Marsden, J. (1998). *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.



Game performance:
un nuevo paradigma para
nuestra corporalidad
performativa

Game performance: un nuevo paradigma para nuestra corporalidad performativa

Julio M. Álvarez-Bautista

UNIVERSIDADE DE VIGO

PALABRAS CLAVE:

performance; videojuegos; jugador/artista; inmersión psicológica/perceptual; híbrido; piezas intangibles/tangibles.

RESUMEN:

El presente artículo se centra en estudiar el avatar de un videojuego como híbrido entre el ser humano y la tecnología; un híbrido generado gracias a los procesos psicológicos y/o perceptuales experimentados por el artista, mientras interactúa con un juego electrónico.

La interacción que planteamos suscita un nuevo cuerpo, espacio y tiempo, presentando el mundo virtual como territorio donde desarrollar intervenciones artísticas; un posicionamiento intelectual que suscita atravesar los fundamentos reiterativos que padece la performance en nuestro presente. Una reincidencia expuesta en los textos de Lesper (2013), Ochoa (2014), Monroy (2014), Goulart (2016) e incluso Tejo Veloso (2017). De esta manera, los argumentos de la performance clásica son reactualizados mediante la ubicación del artista dentro del software, desarticulando ideas pretéritas y/o prejuicios sociales en cuanto a las intervenciones artísticas y los videojuegos.

Por último, nos gustaría informar que los argumentos expuestos no pretenden ser totalitarios ni definitivos.

INTRODUCCIÓN

A principios de los años 90, algunos artistas parecían mostrar un cierto cansancio por las convenciones de la performance, la práctica artística parecía estar cada vez más relacionada con un arte pretérito, un arte tradicional (Diesen, 2004). En parte, el rechazo era motivado por un agotamiento de la performance durante la década pasada (Beke, 2004; Jappe, 2004; Barber, 2004); y, por esta razón, los años 90 han presenciado diferentes visiones ideológicas, tal como una interacción tradicional contra los nuevos avances tecnológicos (Bourriaud, 2013) o la experimentación por medio de la robótica, los microordenadores o, por ejemplo, los videojuegos (Dixon, 2007).

Desde esta segunda perspectiva, la performance parecía estar marcada por nuevos métodos que ampliaban las propiedades de las intervenciones, desde los procesos artísticos hasta el contenido teórico; tanto que la integración de las tecnologías acercaron a los artistas a una amplia diversidad de géneros, según el *software* o *hardware*. Una situación más evidente con el comienzo del nuevo siglo, como podemos observar en el mundo virtual de *Second Life* –2003–, donde algunos artista empleaban el avatar para desarrollar acciones artísticas dentro del juego y, con ello, determinar nuevos géneros de la performance.

Precisando, los usuarios de *Second Life* tienen la posibilidad de crear piezas intangibles y exhibirlas en todos los rincones del mundo virtual, desde galerías de arte hasta supermercados, obteniendo beneficio económico (Serra Navarro, 2013). A diferencia de otros títulos, *Second Life* permite generar negocio entre los jugadores, posibilitando una jerarquización social entre los híbridos y su relación con el entorno virtual; lo que nos lleva a pensar que la libertad creativa es utópica (Serra Navarro, 2013). En este sentido, el avatar parece ser empleado someramente como herramienta de producción por artistas e instituciones, contribuyendo a preguntar: dónde se ubica la intención artística de dichas intervenciones (Serra Navarro, 2017).

Una circunstancia peliaguda que ayuda a seguir pensando el cuerpo virtual, los videojuegos, la interacción¹ e incluso la performance desde perspectivas superficiales y/o prejuicios pretéritos. Por esta razón, parece ser necesario analizar cuidadosamente las propiedades de los juegos interactivos para no caer en la frivolidad conceptual y, de esta manera, no generar unas intervenciones insustanciales que no contribuyen en la evolución de los juegos interactivos o la performance.

Es por ello que este artículo se centra en analizar el cuerpo virtual de un juego

electrónico como un espacio habitable, por medio de los procesos psicológicos y/o perceptuales experimentados por el artista mientras interactúa con un mundo virtual, comprendiendo, de esta manera, la mente desarraigada del cuerpo real para experimentar y generar nuevas posibilidades artísticas.

EL AVATAR DE UN VIDEOJUEGO

Aceptar la mente separada del cuerpo gracias a las posibilidades de un videojuego, significa asociar la presencia del artista en el mundo virtual. Una *abstracción* de la materia que tendrá distintos resultados según el *software* o *hardware*, siendo responsabilidad del artista conocer las propiedades de cada uno de ellos, para influir activamente en el proceso y alcanzar deliberadamente un determinado resultado artístico.

Todo esto nos hace pensar que el artista de performance debe tener en cuenta las propiedades que incorpora, descarta o combina

un juego interactivo, con la voluntad de facilitar la *abstracción* de su propio cuerpo. En referencia a esto, el aspecto que ayuda a extender nuestro sistema nervioso central es, según Brown y Cairns (citados en Armenteros y Fernández, 2011), el nivel de compromiso del sujeto; una actitud motivada en cuanto al conjunto de habilidades y preferencias del individuo. El artista y el juego interactivo deben coexistir en armonía, para ensamblarse emocionalmente y no elaborar un enlace insuficiente. Una atractiva reciprocidad ocasionará, como resultado, una actitud de máximo interés; un camino hacia las emociones y decisiones del artista.

Por lo tanto, los procesos mentales actúan de manera dispar en cada usuario, porque las personas reciben y asimilan un suceso de una manera específica, siendo necesario seleccionar un tipo de juego en relación a los rasgos que caracterizan a cada sujeto, con el propósito de producir un compromiso intenso y sumergir finalmente su mente en el avatar. Pero... ¿qué es un avatar?

¹ Según Laura Gemini (citada en Abuín González, 2006), las nuevas tecnologías han dado paso a nuevas formas de relacionarnos los seres humanos, como la interacción artista-público, artista-máquina o, por ejemplo, artista-máquina-público, por lo que nuestra contemporaneidad vislumbra distintos tipos de performances. Lo que quiere decir que la performance parece ser un territorio dividido por distintos senderos, donde las nuevas generaciones estarán involucradas en los prejuicios de sus progenitores que encorsetan las características y definiciones de la propia práctica; en este orden de ideas, algunos descendientes se verán obligados a trabajar como fuerza de resistencia contra las autoridades y sus modos de entender el conocimiento. Una opinión personal unida, en mayor o menor medida, a los planteamientos de Prensky (2001), el cual afirma que los nativos digitales –aquellas personas que han nacido y crecido utilizando la lengua digital– piensan y procesan la información de modo distinto a los inmigrantes digitales. En este sentido, planteamos que existe una discontinuidad entre el analog performer y el digital performer; un paréntesis que motiva una reconsideración de métodos y argumentos, siendo preciso analizar críticamente tanto la metodología contemporánea como los propios contenidos de la misma, para llegar a un consenso entre los progenitores y sus descendientes, fragmentando, una vez más, los límites del arte.

Un avatar no sólo es una representación subordinada a las propiedades y limitaciones del juego, también es, según Klevjer (2006) una prolongación del artista, un reflejo de la mente del individuo que interactúa con los demás híbridos, animales o cosas. Una representación que absorbe nuestra mente para situarnos en el centro del acontecimiento, atravesando la pantalla.

Por lo tanto, el avatar refleja una imagen de nosotros mismos en el entorno intangible (Klevjer, 2006), pero no permanece limitada como una inocente mímesis, sino que forma un espejo de la naturaleza más profunda del ser humano. En este sentido, el avatar exterioriza nuestros pensamientos, mostrando las impresiones, reflexiones y declaraciones camufladas del artista, siendo el avatar un depósito de nuestra naturaleza más honda. El avatar desnuda lo oculto.

A este respecto, los juegos electrónicos retratan y, sobre todo, autorretratan al usuario, convirtiéndose, de este modo, en un canal por medio del cual el artista puede desarrollar distintas intervenciones, desde la acción más sutil hasta la ruptura del supra-sistema. Desde esta segunda óptica, el artista interviene para dar a conocer el simulacro, desnudando la representación y mostrando, así, los pilares que sostienen el juego; una actitud que ayuda

a exhibir la fragilidad del contenido virtual. Un acto reivindicativo contra los sistemas de poder que definen un videojuego como pieza cerrada, enlatada y lista para su venta, simplificando las acciones del jugador e incluso las posibilidades que proporciona un juego. De esta manera, el artista de performance *habita* distintos juegos interactivos, así como distintos cuerpos virtuales, para modificar el contenido y romper los estereotipos que estigmatizan al mismo.

E, igualmente, el artista rompe los clichés que manifiesta la imagen; es decir, la imagen devuelve unos patrones relacionados con los principios del diseñador y la mente del usuario. Por tanto, transformar el juego ayuda a quebrantar los sistemas de poder de ambos mundos, añadiendo nuevas capas de significación. Una vez hecho esto, el videojuego no presenta aquellos ideales, porque nuestras acciones influyen activamente en la obra, somos parte trascendental del resultado; un resultado que nunca será el mismo –por mucho que repitamos las mismas decisiones creativas– y desaparece en la mente del artista –al reiniciar el *hardware*, el estado original del juego vuelve a su origen; no obstante, la mente del sujeto ya no es la misma–.

Desde esta segunda anotación, la mente del artista contiene un recuerdo de lo ocurrido, siendo las intervenciones del mundo real una

extensión de las acciones desarrolladas en el mundo virtual. En otras palabras, el artista continúa transformando y cuestionando los sistemas que dominan su propia individualidad y, al mismo tiempo, de su entorno. El artista nos muestra el simulacro que representa y presenta el mundo real².

CONCLUSIÓN

Es evidente que un artículo científico no puede dar a conocer todas las posibilidades que proporciona un videojuego y, a pesar de concretar el asunto, el contenido siempre será insuficiente; pero, un artículo puede mostrar otras visiones del mundo y, con ello, suscitar nuevos proyectos. Por esta razón, no consideramos estas conclusiones definitivas ni totalitarias, todo depende del punto de vista, los métodos empleados y el análisis de los datos.

Tal como se ha visto, los artistas de los años 90 experimentaron con juegos interactivos para desarrollar sus intervenciones. Una metodología más evidente con el comienzo del siglo XXI, como pudimos observar en el mundo virtual de *Second Life*. Desde este prisma, *Second Life* nos permite ilustrar la curiosidad que despertaban los mundos virtuales en los artistas de la performance, sin embargo la

selección de este título parece apuntar otros intereses, ayudando a seguir observando los cuerpos virtuales desde ideas pretéritas. Por ello, hemos centrado nuestro estudio en analizar el avatar de un juego electrónico y, de esta manera, ubicar al artista dentro del *software*, para atravesar los fundamentos reiterativos que padece la performance y los videojuegos en nuestro presente.

Según las fuentes revisadas, el avatar absorbe nuestra mente para situarnos en el espacio virtual. En este sentido, el personaje no sólo traduce nuestros movimientos en los dispositivos de interacción –por ejemplo, gafas de Realidad Virtual o teclado del ordenador–, también muestra los pensamientos más ocultos del sujeto. El avatar es un espacio, un territorio donde nuestra mente se aloja para desarrollar intervenciones artísticas dentro del mundo virtual y, de esta manera, infringir las normas o ideas que limitan los juegos interactivos, la performance o incluso nuestra mente.

Desde este último apunte, el artista fragmenta los estereotipos que muestra la imagen, ayudando a liberar el mundo virtual de los prejuicios sociales y, al mismo tiempo, transforma la mente del artista instaurada en el avatar. Una vez finalizada la acción, el juego vuelve a su estado original, sin embargo

² En este orden de ideas, los videojuegos introducen al ser humano en una ilusión y un uso adecuado de la misma hará que el artista revele los pilares que sostienen un juego electrónico. Una situación que prepara al sujeto para enfrentarse, más tarde, a nuestra prisión como especie biológica: el mundo real. Gracias a la tecnología, el individuo se libera de los sistemas de poder que controlan su mente, lo que quiere decir que el mundo real es un entorno fabricado por las autoridades, desde un poder social pasando por un poder económico hasta un poder moral. Lo que nos lleva a preguntarnos: ¿qué es real?

la mente del individuo mantiene el recuerdo. El artista ya no es el mismo y tampoco sus intervenciones, porque continúa cuestionando la representación y presentación del mundo real, nos muestra el simulacro.

Para ello, el artista debe lograr un vínculo con el avatar, debe comprometerse activamente con la tecnología; y, en este orden de ideas, parece evidente que el sujeto debe seleccionar un título según sus habilidades y preferencias, porque experimentará distintos grados de inmersión psicológica y/o perceptual según el *software* y/o *hardware*. En otras palabras, existe un variado catálogo en el que cada opción nos proporciona distintas posibilidades en el mundo virtual. El artista debe ser consciente de ello, es necesario que conozca las debilidades y potencias de cada título y, de esta manera, genere una intervención significativa.

Cabe agregar que no todos los videojuegos forman parte del capitalismo y muestran una representación desde la violencia, sexismo, racismo, homofobia... No debemos limitar el enorme mundo de los juegos interactivos desde la visión de los sistemas de poder, una perspectiva superficial instaurada en lo más profundo de nuestra visión del mundo, gracias a los argumentos expuestos por parte de los medios de comunicación.

También, debemos fragmentar aquellas imágenes instauradas en nuestra mente que asocian los dispositivos de interacción como instrumento paralizador de nuestras articulaciones y sensaciones. Como bien saben, la interacción con una videoconsola no se limita exclusivamente a los movimientos de los dedos de una mano, también trabaja cualquier otra parte de nuestro cuerpo, desde el parpadeo de los ojos pasando por la danza de todas nuestras articulaciones hasta la respiración como método de interacción, véase *Flower*, *Just Dance*, *Dance Dance Revolution*, *Flappy Bird* en la app *Snapchat*, *Tilt Brush* o, por ejemplo, *Mario Kart DS* –en este último título, el jugador sopla el hardware para inflar globos en el mundo virtual–.

Por tanto, los videojuegos están estigmatizados desde diversos frentes y las nuevas generaciones de artistas deberán nombrar y diferenciar todas las propuestas relacionadas con la tecnología, con el propósito de valorar las contribuciones que proporciona cada una en el campo artístico.

Para finalizar, el presente artículo es una respuesta contra las autoridades que plantean al avatar de un videojuego como una marioneta, un objeto separado del individuo, un juguete de niños. Una idea que motiva a pensar la posición del jugador como observador y el avatar como observado, jerarquizando la posición de los cuerpos; en este sentido, el avatar es dominado

por el hombre o la mujer, el avatar es esclavo de las decisiones del usuario y, por ende, no influye en la mente del sujeto. El individuo se encuentra separada del videojuego, no se afectan mutuamente y es por ello que el juego no produce ninguna experiencia en el jugador. El videojuego es exclusivamente un juguete de niños, tanto que no merece la pena seguir debatiendo sobre el asunto.

AGRADECIMIENTOS

Nunca hubiera sido posible desarrollar el presente artículo sin el apoyo de mi director de tesis Carlos Tejo Veloso –profesor titular de la Universidad de Vigo– y mi codirector de tesis Antonio J. Fernández Leiva –profesor titular de la Universidad de Málaga– y, por otro lado, agradezco el apoyo incondicional de mis padres: María Rosario de los Ángeles Bautista Montero y Juan Manuel Álvarez Castro, y mi querida hermana Rocío Alba Álvarez Bautista. Gracias.

REFERENCIAS

- Abuín González, A. (2006). *Escenarios del caos: Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia, España: Tirant lo Blanch.
- Armenteros M. y Fernández M. (2011). Inmersión, presencia y flow. *Contratexto*, (19), pp. 165-177. doi: 10.26439/contratexto2011.n019.190
- Barber, B. (2004). Tres estilos de performance canadiense en la década de los 90. En R. Martel. (Ed.), *Arte Acción 2: 1978-1998* (pp. 152-181). Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.
- Beke, L. (2004). La performance húngara: Antes y después de Tibor Hajas. En R. Martel. (Ed.), *Arte Acción 2: 1978-1998* (pp. 78-89). Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.
- Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional* (3ª ed.). Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Diesen, V. (2004). De la acción artística a las interacciones artísticas: Distintos aspectos del Arte Acción escandinavo. En R. Martel. (Ed.), *Arte Acción 2: 1978-1998* (pp. 90-109). Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge/Londres, Estados Unidos/ Reino Unido: MIT Press.
- Goulart, J. R. (2016). *A artista (ainda) está presente? Performance e aura, reproductibilidades e performance em Marina Abramović* (Tesis de maestría). Centro de Artes por la Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil.
- Jappe, E. (2004). Arte Acción en Alemania y países circundantes. En R. Martel. (Ed.), *Arte Acción 2: 1978-1998* (pp. 134-151). Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.
- Klevjer, R. (2006). *What Is the Avatar? Fiction and Embodiment in Avatar-Based Singleplayer Computer Games* (Tesis doctoral). Facultad de Ciencias Sociales por la Universidad de Bergen, Noruega.

Lesper, A. (22 de septiembre de 2013). *Contra el performance* [Mensaje en un blog]. Recuperado el 20 de noviembre de 2018, de <http://esferapublica.org/nfblog/contra-el-performance/>

Monroy, C. (11 de octubre de 2014). *Sobre la mala leche: De lo light al reformance* [Mensaje en un blog]. Recuperado el 04 de marzo de 2019, de <https://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-mala-leche-de-lo-light-al-reformance/>

Ochoa, U. (08 de septiembre de 2014). *La incesante repetición del gesto (los 10 gestos y elementos formales más utilizados en el Arte de Acción)* [Mensaje en un blog]. Recuperado el 06 de marzo de 2019, de <http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion/>

Prensky, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants Part 1. *On the Horizon*, 9(5), pp. 1-6. doi: 10.1108/10748120110424816

Serra Navarro, D. (2013). Metaverso y artista. *BRAC - Barcelona Research Art Creation*, 1(2), pp. 130-152. doi: 10.4471/brac.2013.06

Serra Navarro, D. (2017). Acción y significación en entorno virtual. En M. P. Rigau y C. Tejo Veloso. (Dir.), *I Congreso de Arte de Acción. Fugas e Interferencias* (pp. 61-71). Pontevedra, España: Universidad de Vigo.

Tejo Veloso, C. (2017). La política del cuerpo en el espacio urbano: Tres casos de estudio en torno a otro Arte de Acción. En Vallauré, J. (Ed.), *Lo que sucede: Reflexiones críticas en torno al Arte de Acción* (pp. 37- 53). Madrid, España: Entreascuas.



Obstacle - El poder
de la inacción activa

Obstacle - El poder de la inacción activa

Miguel Angel Melgares

UNIVERSIDAD DE GRANADA

PALABRAS CLAVE:

performance; público; acción; inacción; políticas del movimientos; empatía

RESUMEN:

En este estudio se analizan ciertas propuestas artísticas que han encontrado en la *inacción, la inmovilidad o la pasividad* una estrategia discursiva desde la que se abordan ciertas poéticas temporales y del movimiento dentro del campo de la creación performática. Partiendo del estudio del caso en la obra *Obstacle* (Julian Hetzel, 2015), exploramos diferentes propuestas de creación performática donde la pasividad, la parálisis o un colapso deliberado vienen funcionando como estrategias creativas que tratan de cuestionar las nociones de progreso, crecimiento y aceleración. En este sentido, comprobaremos como a través de la pasividad física de una acción se puede generar tanto una relación de empatía entre el performer y el espectador, como desarrollar herramientas que activen el pensamiento crítico del público. A esta estrategia la hemos querido denominar como *inacción activa*.

INTRODUCCIÓN

En el año 2014 el brote epidémico del virus del Ébola irrumpía en África occidental generando una crisis médica internacional. Partiendo desde Guinea, la agresividad del virus hizo que se expandiese rápidamente por el continente, cruzando las fronteras entre los países limítrofes, y llegando incluso a surgir casos aislados en el mundo occidental. El pánico colectivo se extendió con la misma velocidad que la epidemia, motivados por la facilidad del contagio y la letalidad del brote. Los medios de comunicación ofrecían imágenes espeluznantes, donde personas tiradas en la calle morían agónicamente ante la inacción de unos vecinos y familiares paralizados por el miedo. Mientras que en Liberia, Guinea o Sierra Leona la balanza que sopesa la frágil relación entre el *miedo* al contagio y la capacidad de *empatía* se presentaba en toda su crudeza, desde Europa observamos con estupor el horror desde el confort de nuestros hogares. En su ensayo *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag reflexiona precisamente sobre los mecanismos de asimilación de las imágenes de dolor ajeno, así como la desafección social que genera el bombardeo mediático de imágenes de horror; una sociedad donde la violencia se ha convertido en un producto de consumo. Como ella expone: "Ser espectador de calamidades que tienen lugar en otro país

es una experiencia intrínseca de la modernidad, la ofrenda acumulativa de más de siglo y medio de actividad de esos turistas especializados y profesionales llamados periodistas.

Las guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar" (Sontag, 2003, p. 12).

¿Qué sucedería si nos encontramos ese horror a la puerta de nuestras casas? ¿Cómo reaccionaríamos ante una situación de riesgo?

A finales de ese mismo año, durante el desarrollo de la investigación del proyecto escénico *Sculpting Fear*, desarrollado en colaboración con el creador alemán Julian Hetzel¹, una cuestión reaparecía en nuestras sesiones de trabajo, ¿cómo podíamos insertar en el espacio de representación escénico el sentimiento de miedo? Pronto nos percatamos que la caja escénica posee la extraña capacidad para neutralizar cualquier intento de presentar la «realidad», por lo que podríamos *representar* el miedo pero no generarlo, y por consiguiente, si queríamos explorar la capacidad de afectación que el miedo genera, habría que buscar estrategias alternativas fuera del confort de la caja escénica. Si queríamos producir miedo, era precisamente el espacio público el lugar a explorar. Con ese propósito planteamos una

intervención performática paralela a la producción escénica en las calles de las ciudades donde se representaba la obra. Bajo el título de *Obstacle - Sculpting Fear*, se plantean una serie de intervenciones urbanas cuyo objetivo es generar una ruptura con el flujo acelerado de la vida en la ciudad, tomando como estrategia un contra-modelo temporal a través de la paralización. Es decir, *Obstacle* se basa en una propuesta muy simple: personas que yacen en la calle. La imagen de una persona tirada en el suelo sin causa aparente, sin ningún rastro de violencia o daño físico, obliga al público (los transeúntes) a posicionarse frente a un obstáculo en el flujo de la circulación urbana. En este sentido observamos como la retirada del espacio de representación cultural, es decir, un contexto artístico determinado y codificado, desencadena un conflicto moral y ético que fuerza la intervención ciudadana. La tesitura del ciudadano ante esta propuesta transita entre echar un vistazo, ayudar o mirar hacia otro lado.

Los dioses se cansaron; se cansaron las águilas; la herida se cerró de cansancio²

Al inicio del ensayo *La sociedad del Cansancio*, el profesor Buyng-Chul Han (2012) reflexiona sobre el mito de Prometeo para con nuestra sociedad contemporánea. Han (2012, p. 31)

actualiza al mito griego para hablarnos de una sociedad contemporánea dominada por los mecanismos de auto-explotación impuestos por los modelos de producción neoliberales, llegando a afirmar que “el sujeto de rendimiento está libre de un dominio externo que lo obligue a trabajar o incluso lo explote. Es dueño y soberano de sí mismo. De esta manera, no está sometido a nadie, mejor dicho, sólo a sí mismo. En este sentido, se diferencia del sujeto de obediencia. La supresión de un dominio externo no conduce hacia la libertad; más bien hace que libertad y coacción coincidan”.

En este contexto, los niveles de auto-exigencia auto-impuestos por las posibilidades que brinda el libre capital, generaría individuos tan oprimidos por el sistema como lo estaría Prometeo por sus propias cadenas.

El proceso de comodificación temporal impuesto por la economía post-industrial es consecuencia directa del incremento en los ritmos de producción y la velocidad con la que se ejecutan las transacciones mercantiles. Según la visión de Paul Virilio (1988), la movilidad, la actividad y la aceleración del capital se convierten no solo en una tendencia de mercado, sino también en un privilegio social. Aquello que se mueve más rápido tiende a ser la fuerza dominante. La actividad ha

¹ Desde el año 2013 trabajo con Hetzel, desarrollando una estrecha colaboración artística y asumiendo generalmente el rol de dramaturgo en sus propuestas escénicas.

² Esta frase, que es recogida por Buyng-Chul Han, aparece originalmente en el micro-ensayo *Prometeo* de Franz Kafka. Escrito entre 1917 y 1923, aparece por primera vez publicado dentro de una compilación de textos del autor en alemán, *Beim Bau der Chinesischen Mauer* en 1931, traducido al español como *La Muralla China: cuentos, relatos y otros escritos*.

dejado de ser una posibilidad individual para convertirse en una obligación social. Según la hipótesis que plantea Han, el cansancio que produce el estado acelerado y la constante auto-explotación serían precisamente la enfermedad que define nuestra sociedad contemporánea, llegando a plantear que: “toda época tiene sus enfermedades emblemáticas. [...] El comienzo del siglo XXI, desde punto de vista patológico, no es ni bacterial ni viral, sino neuronal. Las enfermedades neuronales como la depresión, el trastorno por déficit de atención por hiperactividad (TDAH), el trastorno límite de la personalidad (TPL) o el síndrome de desgaste ocupacional (SDO) definen el panorama patológico de comienzos de este siglo. Estas enfermedades no son infecciones, son infartos ocasionados no por la negatividad de otro inmunológico, sino por un exceso de positividad” (Han, 2012, p.11).

Es precisamente en este contexto de sociedad post-inmunológica, donde Julian Hetzel propone con la obra *Obstacle* un modelo temporal disruptivo con la que generar una brecha en el flujo de la circulación ciudadana, tratando de generar una interferencia física y emocional en el espacio público de la ciudad.

Everything is under control

Con la intención de crear una fricción

ética en la normalización y estándares del comportamiento urbano, la intervención pública que propone Hetzel presenta la pasividad y el colapso deliberado como posibles modos de resistencia contra dicha aceleración social y capital. Del mismo modo que la bruma difumina la visión, o el ruido perturba la comunicación, el colapso deliberado de un individuo genera un obstáculo interpersonal.

Durante la residencia artística que desarrollamos a finales de 2014 en South East Dance, Brighton (Reino Unido)³, empezamos a experimentar con imágenes que funcionasen como obstáculos con los que crear interferencias en el espacio público. De hecho, los rigurosos protocolos de emergencia que se establecen en el Reino Unido para la evacuación de edificios nos sirvieron como fuente de inspiración. La evacuación ha de ser siempre rápida y eficiente. Todo ha de estar bajo control. En este contexto normativo, yacer en el suelo sin causa aparente no pertenece al catálogo de comportamientos socialmente aceptables. Empezamos realizando pequeñas pruebas para entender como afectaría el obstáculo que supone un cuerpo colapsado en el suelo. Nuestro primer ensayo fue en un pasillo del edificio donde nos encontrábamos. El trabajo como dramaturgo a veces implica ejecutar pruebas de este tipo, ya que en ese momen-

³ Dicho periodo de residencia estaba organizado dentro un proyecto piloto, *Audience Ambassadors*, en el que se invitaban a grupo de público no familiarizado con la creación escénica a seguir todo el proceso de creación de una obra, en este caso el performance *Sculpting Fear* y la intervención pública *Obstacle*. Este enlace recoge parte de los encuentros desarrollados dentro del programa: <https://southeastdance.org.uk/blog/audience-ambassadors-1-julian-hetzel/>

to del proceso todavía no contábamos con la participación de los performers. De modo que me tumbé en el suelo boca abajo simulando haber sufrido un colapso. Le pedimos a la coordinadora de la residencia que nos asistiese, comunicando de forma serena a las personas que se encontrasen con la escena una simple frase: «No se preocupen, está bien. Todo está bajo control»⁴. Una de las primeras personas que nos encontró, se acercó hacia mi gritando, me cogió por los hombros y me zarandeó energicamente. La coordinadora le repetía la frase «no se preocupen, está bien. Todo está bajo control», pero esa persona no entendía la pasividad de la otra persona, por que que gritaba: «No! No está bien!». La propuesta resultó ser una evidente provocación hacia la seguridad y el orden público, donde los códigos preestablecidos de lo que se considera un comportamiento apropiado se estaban desafiando. Los sistemas de valores se entrelazan, ya que realidad y ficción se contaminan mutuamente, y en ese momento entendimos que la energía que puede llegar a irradiar un cuerpo estático, pasivo y colapsado es infinitamente superior a la de un cuerpo en movimiento.

A partir de ese momento trabajamos para crear las condiciones necesarias para poder

desarrollar la acción en el espacio público bajo unas medidas básicas de seguridad. Necesitaríamos hacer pruebas y ensayos para entender que tipo de impacto ejercía en la ciudadanía la propuesta performática. Contando con la colaboración de nuestros performers⁵ desarrollamos una serie de ejercicios en el espacio público donde analizamos la distancia entre un cuerpo colapsado y los edificios, así como el número de individuos que permanecían en el suelo y la distancia entre los mismos, e incluso utilizamos diferentes indumentarias para analizar como los viandantes reaccionaban ante la misma situación⁶. Finalmente se decidió que la intervención debía ejecutarse como una acción colectiva, en la que los participantes-performers debían permanecer con los ojos abiertos, pudiendo comunicarse con los transeúntes cuando estos se acercasen y les preguntasen por su estado. Igualmente, se comprobó que era necesaria la participación de una persona externa al grupo de performers que asegurase la marcha de la acción y la coordinación con las autoridades locales.

Los transeúntes que se encuentran con la intervención de Hetzel⁷ se enfrentarán a un grupo de personas, que puede variar de 5

⁴ Texto original: «Don't worry, it is all right. Everything is under control».

⁵ El elenco de performers que compuso *Sculpting Fear - Obstacle* fue Michelle Rizzo, Eva Susova, Tomislav Feller y Miri Lee.

⁶ Llegamos a la conclusión que los códigos de interpretación y reacción de la misma escena variaban notoriamente dependiendo del género, edad y distancia entre el sujeto y la pared.

⁷ El proyecto ha sido presentado en diferentes circuitos internacionales del arte contemporáneo, destacando además del ya mencionado contexto de South East Dance, en Brighton (UK), festivales internacionales como Spring Utrecht (NL), Residentz Schauspiel Leipzig (DE) o ha participado dentro del programa de acciones urbanas desarrollado en pabellón holandés en la última Praag Quatriennale (CZ).

a 15 individuos, cuyos cuerpos inmóviles se organizan componiendo diferentes formaciones. Junto al grupo de performers que trabajan regularmente en la intervención, también son invitados a participar un grupo de personas locales. Con este propósito se diseña un taller –impartido generalmente por Hetzel y Susova– donde se explora y ensaya con la fisicalidad de los cuerpos colapsados, la composición de las formaciones, así como la resistencia y los tiempos de la acción. Los cuerpos repartidos por el suelo generan imágenes que duran entre 10 y 15 minutos, para reincorporarse, desplazarse hasta el siguiente punto y volver a componer una nueva imagen. Estas acciones se repetirán durante una serie determinada de días que usualmente coinciden con la presentación de *Sculpting Fear*, generando un diálogo entre lo que pasa dentro del espacio escénico y lo que ocurre en la ciudad. Los lugares de la ciudad donde usualmente se realizan las acciones son áreas comerciales, distritos financieros y en general lugares de consumo urbano y zonas caracterizadas por un gran flujo humano.

Las imágenes de cuerpos esparcidos por la calle poseen una fuerte potencia visual. La propuesta mezcla las mediatizadas imágenes de los horrores humanos que consumimos a través de nuestras pantallas; nos confronta con nuestra sensibilidad y capacidad empática

ante los problemas ajenos; y al mismo tiempo son un desafío al exponernos a los miedos sociales ante aquello que desconocemos. No hay ninguna cámara oculta. No se trata tan sólo de observar la reacción de la gente, más bien se trata de entender como una propuesta tan simple como la de tirarse al suelo sin causa aparente puede generar un conflicto social de tal dimensión. Por ejemplo, durante las acciones desarrolladas en la Quatrienal de Praga (PQ 2015) la policía local irrumpió en el performance en un soliviantado estado de emergencia –sirenas incluidas–, dispuesto a solventar el eventual problema cívico que estaba sucediendo. Nuestra presencia en una calle comercial del centro de Praga evidentemente activó toda la atención ciudadana, donde más y más personas empezaron a congregarse alrededor del espectáculo, generando un acalorado debate sobre el uso del espacio público por parte de los artistas. A pesar de tener todos los permisos para realizar las acciones, y desarrollarse en el contexto de uno de los festivales de arte más importantes e influyentes de Europa, a los agentes del orden no les interesaba el empaque artístico de la propuesta, tan solo que quitásemos el obstáculo de sus aceras, amenazando con usar la fuerza física contra los performers si no se levantaban del suelo inmediatamente.

Curiosamente fueron los propios ciudadanos los que trataron de mediar entre la

correcta función del espacio público y las tensiones de que generan ciertas propuestas artísticas, defendiendo la libertad creativa de la propuesta. Finalmente el grupo se levantó, se desplazó y continuaron con la acción en el siguiente punto del recorrido. El siguiente día de la intervención, la policía acompañó a la tribu, para que se evitasen los incidentes de la primera jornada.

If you lie down, you can't fall anymore⁸

Podríamos decir que la intervención *Obstacle* cumple sus propósitos, aunque no por ello está exenta de polémica y controversia. La propuesta desencadena gran variedad de micro-conflictos urbanos. Los cuerpos de los performers desplomados en el suelo generan una imagen con la que no estamos familiarizados, hasta cierto punto apocalíptica y sin lugar a dudas incómoda. Si la pretensión de Hetzel al cambiar el espacio de representación cultural por espacio público era la generar cierta emergencia en la ciudadanía, objetivo cumplido⁹. Ahora bien, hemos de puntualizar que la propuesta funciona en dos niveles básicos que en cierto modo entran en conflicto. Por un lado están las personas que son conscientes la propuesta y observaban la intervención desde una perspectiva artística. Por otro lado están las personas que se encuentran con las personas esparcidas por la calle sin entender a que

situación se están enfrentando. Dentro de este segundo grupo podríamos subdividir otras dos categorías, las personas que visualizan la acción grupal y pueden dilucidar que se trata de algún tipo de acción colectiva voluntaria, y aquellas que piensan que algo grave está sucedido. Las reacciones de la ciudadanía abarca un amplísimo catálogo de posibilidades. Hay personas que acuden a socorrer a las víctimas; otras que tocan la espalda de los performers para transmitirles su empatía; personas que llaman a la policía porque no entienden que está sucediendo; otras que cuando se les explica que «No se preocupen, está bien. Todo está bajo control», que tan solo se trata de una propuesta artística, respiran aliviados y sonríen. Otras por el contrario se sienten traicionadas y enfurecen. Hay personas que increpan a los coordinadores y autoridades sobre el mal gusto de la propuesta, llegando a dar patadas a los performers para que se levanten del suelo. Los propietarios de los locales comerciales y terrazas generalmente no quieren que sus clientes tengan esa imagen tan desconcertante, por lo que amenazan con denunciar a los organizadores si el grupo no detiene la acción. Otros viandantes, especialmente grupos de turistas, preguntan que qué está pasando, entienden la excepcionalidad de la propuesta y tratan de inmortalizarlo con sus smartphones.

Para las personas que son conscientes de

⁸ Esta frase está tomada de las reflexiones hechas por la dramaturga Nienke Scholts sobre *Obstacle*. Sus reflexiones forman parte del programa discursivo *Between Realities* desarrollados para el pabellón holandés de la PQ15, y recogidas en: <http://www.betweenrealities.nl/sculpting-fear-observations-reactions>

⁹ Cabría discutir si el objetivo es loable o no y que tipo de contradicciones conlleva dicha propuesta.

la propuesta o para los viandantes que logran construir un marco cultural donde posicionar la intervención, el performance es percibido de un modo radicalmente diferente, en el que podríamos diferenciar dos niveles: uno desde la proximidad y otro desde la distancia. En el primer nivel, la plasticidad de los cuerpos esparcidos por el suelo hace posible ver los cuerpos como esculturas vivientes moldeadas en posturas cuidadosamente construidas. La dirección de las extremidades, el ángulo del cuello, la posición de la palma de las manos e incluso la forma como el pelo cae sobre el suelo no son azarosos. Los cuerpos construyen imágenes que, sin saber a cierta cierta los motivos de su colapso, evocan un espectro emocional que recorre desde la agresión al cansancio, pasando por la guerra o el terrorismo, la extenuación o la pérdida. Acercarse a uno de los performers y mirarle a los ojos, contemplar su pasividad absoluta y la vulnerabilidad de su cuerpo genera un sentimiento de compasión y empatía. En un segundo nivel, la distancia que se crea al ser consciente de

marco artístico de la propuesta, te permite ser testigo de las reacciones de los transeúntes, de las tensiones que se generan, de la incertidumbre, de la amabilidad, de la hostilidad, de como otras personas se enfrentan ante lo desconocido, a esa pasividad incómoda. Llegamos a entender como la inacción de los performers se acaba transformando en la activación del público.

Y los cuerpos fueron enjaulados junto al resto de las bestias

Tomando como punto de partida la estrategia performática de *inacción* física propuesta en nuestro caso de estudio, podríamos establecer en diálogo con multitud de artistas que han encontrado en la pasividad de sus acciones una herramienta con la que cuestionar el *status quo* de cierto orden social, político o económico¹⁰. Valgan como ejemplos las archiconocidas y hoy ya clásicas acciones de Yoko Ono *Cut Piece* (1964) o el performance de Marina Abramović *Rhythm 0* (1974). En las dos

¹⁰ Kristine Stiles (1998, p. 228) defiende que el paulatino reemplazo del objeto artístico inanimado por el cuerpo del artista, fue una consecuencia directa de la profunda amenaza a la condición ontológica de la vida misma. Según su visión, fueron diferentes acontecimientos sociales y políticos a partir de la Segunda Guerra Mundial, entre los que podríamos destacar las consecuencias del Holocausto judío, las repercusiones de la explosión atómica de Hiroshima y Nagasaki o la cruenta retransmisión en directo de la Guerra de Vietnam, los que generaron esta conciencia física de los artistas del performance en los años 60 y 70.

¹¹ La selección de objetos se hizo en relación a su capacidad para generar placer como para causar dolor físico: un látigo, un libro, pan, un cuchillo, unos zapatos, un hacha, vino, unas tijeras, un peine, uvas, un martillo, clavos, un trozo de madera, azúcar, agua, un espejo, una pistola, una pluma, un periódico, pintura roja, una manzana, sal, una bala, pintura blanca, un lápiz de labios, un frasco de perfume, una medalla, una cuchara, una flauta, un abrigo, una campana, un sombrero, un bastón, agujas, un pastel, una boa de plumas, una bufanda, una vela, un pañuelo, cadenas, un broche para el pelo, un hueso de cordero, unas flores, un tenedor, un cuchillo de bolsillo, una rama de romero, pintura azul, algodón, alcohol, cerillas, una banda adhesiva, una caja de cuchillas de afeitar, una silla, un escalpelo, una rosa, jabón, hilo, cuerdas de cuero, una pipa, un broche de seguridad, una pluma de ave, vendas, una lanza de metal, una sierra, un folio, un plato, azufre, aceite de oliva, alambre, un vaso, miel, una cámara Polaroid.

acciones la relación neutral entre el objeto/sujeto artístico y el espectador son cuestionados. En ambos casos existe un intercambio de papeles y de personajes, una fluctuación de personalidades donde por un lado el cuerpo de la artista se convierte en objeto artístico pasivo, y por otro, el espectador es transformado en agente activo que ejecuta parte de la obra. En el caso de *Rhythm 0*, presentado en el Studio Morra de Nápoles (Italia), la artista puso a disposición del público un catálogo de 72 objetos¹¹ para que estos los utilizaran de una forma completamente libre. Su cuerpo permanecería completamente pasivo durante las 6 horas de duración de la performance. En la mesa donde se disponían los objetos estaba anunciado:

“Hay 72 objetos en la mesa que puedes usar en mi como desees. Yo soy el objeto. Durante este periodo yo asumo toda la responsabilidad”.

Pese al claro enunciado que reflejaba dicha nota, pensamos que la *responsabilidad* de la acción no recaía únicamente en la artista yugoslava, ya que la pieza funcionaba tan solo en la tensión que generaba entre pasividad de Abramović y la participación del público. Dicho

de otro modo, el público también era responsable de lo que estaba ocurriendo. El catálogo de reacciones humanas de los participantes en el evento fue tan diverso como el arsenal de objetos que dispuso la artista. Abramović llegó a sufrir daños y vejaciones físicas, poniendo incluso su vida en peligro. Pese a que este tipo de propuestas podrían ser clasificadas dentro del catálogo de «experimentos sociológicos», pensamos que sería del todo impreciso. Por un lado, toda experimentación necesita de una base científica que cimiente la metodología de investigación, y evidentemente este no sería el caso. Por otro lado, el propósito de la artista no fue averiguar ni comprobar ninguna hipótesis, sino explorar las posibilidades creativas de una acción desde la pasividad y la vulnerabilidad de su propio cuerpo¹².

El uso de la pasividad física como herramienta discursiva, es igualmente explorado por numerosos artistas que se desenvuelven en el panorama del arte contemporáneo internacional, como podrían ser los casos del artista sudamericano Brett Bailey o del español Santiago Sierra. Sus propuestas transitan un territorio híbrido en las que a través de la inmovilidad de sus performers¹³, exploran las políticas del movimiento y la denuncia social.

¹² Las fuentes que documentan esta acción son innumerables. Valga como ejemplo las reflexiones realizadas por la propia artista recogidas en este documento: <https://www.youtube.com/watch?v=kijKz3JzoD4>

¹³ Mientras que en las propuestas de Ono o Abramović observamos como las retóricas sobre la objetificación del cuerpo pasan por ser acciones individuales ejecutadas por las propias artistas, el desarrollo de las artes vivas se ha abierto a un amplio espectro de posibilidades y estrategias performáticas, donde el cuerpo del artista ha dejado de ser un elemento central en la propuesta performática. Por el contrario, en numerosas ocasiones este espacio está siendo ocupado por otros cuerpos, generalmente escogidos por sus peculiaridades identitarias, políticas o físicas.

El caso que plantea Bailey en su obra *Exhibit B* (2010)¹⁴, nos transporta a los modelos etnográficos con los que la población subsahariana fue cosificada en el mundo occidental, desde la mitad del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial. En *Exhibit B*, Bailey cuestiona las relaciones de poder poscolonial, utilizando como estrategia performática un modelo de diorama donde sus performers posan estáticos como inquietantes esculturas vivientes. Los denominados como zoológicos humanos fueron espectáculos de masas con los que se trataban de evidenciar y justificar la dominación colonialista¹⁵. Al ser considerados como 'salvajes', los cuerpos de estos humanos fueron enjaulados y expuestos junto al resto de las bestias exóticas que llegaban desde todos los rincones del mundo. Los visitantes de *Exhibit B* son invitados a descubrir 12 *tableaux vivants*, imágenes estáticas, donde se confronta al público con los estereotipos evolutivos del *hombre negro*, desde su exotismo africanista hasta su situación contemporánea como refugiados en busca de asilo político. Frente a la absoluta inmovilidad de los performers, el público es quien debe moverse de instalación a instalación en silencio, confrontándonos a través de la empatía con las atrocidades deshumanas cometidas en nombre de la civilización occidental.

Otro caso paradigmático de politización artística, donde se aborda frontalmente la pasividad física de los performers, serían algunos de los controvertidos trabajos de Santiago Sierra. Su obra es firmemente crítica con los mecanismos de explotación laboral que impone la economía de mercado. A diferencia de las propuestas de Bailey, el trabajo de Sierra generalmente funciona ajeno al espacio de representación. La gravedad de su performatividad radica precisamente en la presencia de la acción en sí misma. Son bien conocidas las propuestas basadas en la remuneración salarial por acciones fútiles: reduciendo el arte a una función de alienación capitalista en la que el valor se determina en relación con el tiempo de trabajo. En otras ocasiones, la crueldad laboral hacía sus performers se convierte en el eje central de su producción artística. En pos de una dura crítica anticapitalista, Sierra utiliza la violencia pasiva contra sus performers -en muchas ocasiones personas que ocupan estratos marginales de la población-, para evidenciar los privilegios sociales y culturales propios de las clases dominantes. Valga como ejemplo paradigmático de estas acciones el performance desarrollado por Sierra en Ciudad de Guatemala: *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (1999). La información que el propio ar-

¹⁴ Parte de estas reflexiones están recogidas en la web de Bailey, director artístico de la compañía Third World Bunfight. Para profundizar en los planteamientos de Exhibit B, recomendamos la lectura de este documento: <http://thirdworldbunfight.co.za/wp-content/uploads/2015/04/EXHIBIT-B-PROGRAMME-TEXT-FOR-WEBSITE1.pdf>

¹⁵ En el apogeo de la clasificación racial, la antropología se encargó de medir la capacidad craneal de los 'nativos' para contrastar -en aras del progreso científico- la superioridad intelectual de los caucásicos. Sus hallazgos 'demostrarían' que los 'primitivos' eran de un orden evolutivo inferior, y por consiguiente la colonización de sus tierras, la destrucción sus culturas y su explotación como servidumbre estaban justificadas.

tista recoge en su website¹⁶ detalla el proceso de la acción:

“En la última planta de un edificio de oficinas semi-ocupado, en la zona industrial de la ciudad de Guatemala, se elaboraron e instalaron ocho cajas de cartón residual, separadas y equidistantes entre sí. Junto a estas cajas se dispusieron ocho sillas y se realizó una oferta pública de empleo en la que se solicitaron personas dispuestas a permanecer sentadas en el interior de las cajas cuatro horas, pagándose por el trabajo 100 quetzales, unos \$9. Habiéndose obtenido una considerable respuesta por parte de los trabajadores, se les introdujo en las cajas a las doce del mediodía y salieron de ellas a las tres de la tarde, acordándose una hora el tiempo previsto debido al fuerte calor. El público no pudo ver el momento en que los trabajadores fueron introducidos en las cajas”.

Las propuestas de Sierra consisten en una traslación directa de injusticias e inequidades sociales en arte. No trata de resolver

ni dar alternativas a la situación, sino que se apropia de dicha injusticia y la expone sin filtros ante el público. Esta estrategia creativa entra en conflicto con el espectador, generando incomodidad al contemplar el desarrollo de la acción, generando la necesidad de posicionarse éticamente ante la situación que se está presentando. Con ello podemos comprobar una vez más la estrecha relación que se está generando entre la pasividad, la inacción o la vulnerabilidad física de los performers, y la activación crítica y política del público.

Deber - hacer - algo

En el artículo *Antagonism and Relational Aesthetics*, Claire Bishop (2004) hace un ácido análisis al concepto de estética relacional planteada por Nicolas Bourriaud¹⁷. Bishop describe las fórmulas *relacionales* desarrolladas en el Palais de Tokyo¹⁸ a modo de «laboratorio» participativo definido más como una estrategia de comisariado artístico que como un tipo de arte comprometido socio-políticamente con el público. Bishop (2004, p. 65) se pregunta que “si el arte relacional produce re-

¹⁶ Información recogida en: http://santiago-sierra.com/994_1024.php

¹⁷ Bourriaud defiende que el arte relacional comprende una serie de prácticas artísticas que toman como punto de partida las relaciones humanas y el contexto social en su conjunto, donde las obras de arte generan ecosistemas en los que el público participa en una actividad compartida. Estos artistas tratan de encontrar mecanismos con los que poder construir espacios y modos alternativos de sociabilidad, distanciados de las lógicas mercantiles, y donde poder generar otra suerte de relacionalidad afectiva y productiva con el público: “El arte es un estado de encuentro” (Bourriaud 2008, p.17).

¹⁸ Centro de arte parisino donde precisamente Nicolas Bourriaud fue co-director junto a Jérôme Sans desde 1999 hasta 2006, y que está considerado el epicentro del *arte relacional*.

laciones humanas, la siguiente pregunta lógica sería ¿qué tipo de relaciones se están produciendo, para quién y por qué?¹⁹. Con el propósito de responder estas y otras muchas preguntas, Bishop desarrolló un exhaustivo trabajo de investigación en *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012)²⁰. Bishop traza una compleja genealogía del arte participativo y las estrategias en la integración de los espectadores. Haciendo un claro esfuerzo por dar un ángulo diferente al estudio de la historia del arte del siglo XX. En lugar de construir un discurso desde los planteamientos de la modernidad pictórica, como sería el caso de la narrativa estética de Greenberg, o acercarse a los postulados entorno al ready-made²¹, Bishop propone algo insólito al tratar de organizar discursivamente los derroteros del arte social y participativo desde el análisis del performance y el teatro. Como la propia Bishop (2016, p. 15) indica, “el teatro y el performance son cruciales para muchos de estos estudios de caso, dado que el compromiso participativo tiende a expresarse con mayor fuerza en un encuentro vivo entre actores personificados en contextos particulares”.

Uno de los asuntos centrales que se cuestiona en las discusiones sobre arte y teatro participativo, es precisamente la dicotomía

entre los patrones de actividad y pasividad con los que se definen a los espectadores. El su ensayo *El espectador emancipado*, Jacques Rancière (2010) nutre e ilustra este dilema primigenio en la práctica escénica, guiándonos a través de las paradojas que se construyen en torno a la naturaleza del espectador. Rancière defiende la idea de un espectador emancipado de la responsabilidad de su propia participación, cuestionando con ello la relación binaria entre actividad y pasividad del público. Su ensayo parte de una premisa básica que denomina como la «paradoja del espectador», en la que afirma que “no hay teatro sin espectador” (Rancière, 2010, p.10). Al formular esta relación de dependencia, Rancière es plenamente consciente de los fantasmas que sobrevuelan la condición negativa del teatro. Desde la caverna platónica se ha gestado una imagen obtusa del espectador asociada al mal endémico de lo teatral, y según el autor (Rancière, 2010, p.10) serían dos las razones fundamentales sobre las que se construye dicha condición negativa:

“En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En

¹⁹ Texto original: “if relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?”.

²⁰ Originariamente publicado en inglés, su trabajo fue traducido al castellano en 2016 como *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría*.

²¹ En este sentido, Bishop hace mención directa al trabajo de Krauss, Bois, Buchloh y Foster (2004), recogido en *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson.

segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y el poder de actuar”.

Según esta reflexión, la fórmula binaria del espectador activo/pasivo siempre conlleva una contradicción. O bien despreciamos el espectador²² dada su naturaleza inactiva, mientras valoramos la actividad de los performers ya que hacen algo, o por el contrario nos ceñimos al argumento opuesto, la inferioridad recae en quién actúa, ya que no sería capaz de distanciarse de su propia acción para poder observar y construir un pensamiento crítico del mundo²³. Ante esta situación, Rancière

(2010, p. 11) afirma que lo que necesitamos es “un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan el lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos”. Para crear mecanismos con los que construir estas nuevas políticas del espectador, no nos sorprende que Rancière recurra a los postulados propuestos en el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud, como dos visiones antagónicas de la creación escénicas que tratan de disolver el espacio de representación teatral a través de sus distancias. Mientras que en la práctica épica de Brecht descubríamos que la solución a la pasividad del espectador pasa por la toma de distancia y consciencia del espectador²⁴, para Artaud esta consciencia se construye recorri-

²² Las reflexiones de Debord (2010, pp. 32-33) son tajantes al relacionar la esencia del espectáculo con la visión, y esta con el empobrecimiento del ser en cuanto observante. Es decir, si el espectador usa la visión como vehículo de contemplación, ver conllevaría la externalización de su propia esencia: “La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas”.

²³ Esta reflexión entorno a la emancipación de los espectadores adquiere un fuerte cariz socio-económico cuando, como propone Bishop (2016, p.66), la relación entre pasividad y actividad en el arte participativo, está integrada discursivamente como herramienta de segregación social: “Esta idea puede ser extendida al argumento de que la alta cultura, como se le encuentra en las galerías de arte de arte, es producida por parte de las clases gobernantes; en contraste, ‘la gente’ (los marginados, los excluidos) sólo pueden ser emancipados por la inclusión directa en la producción de una obra de arte. Este argumento –que también su yace en las agendas de financiamiento de arte influenciadas por la política de la inclusión social– asume que los pobres solo pueden involucrarse físicamente, mientras que las clases medias tienen el ocio para pensar y reflexionar críticamente”.

²⁴ El concepto de lo ‘épico’ en la escena brechtiana no hace referencia a la gesta heroica, sino que debería entenderse desde la perspectiva de la división de géneros aristotélica, es decir donde se citan lo épico (narrativo), lo lírico (poesía) y lo dramático (acción). Con esta preferencia por lo épico, Brecht trata de alejarse conceptual y formalmente del simulacro dramático. En este camino, Brecht contraponen un teatro estético e ilusionista a un teatro militante centrado en el proletariado y la clase trabajadora. *Verfremdungseffekt* está considerado como la génesis del teatro épico propuesto por Brecht. Este concepto ha sido traducido al castellano del alemán como «efecto de alienación» o «efecto de distanciamiento».

endo el camino inverso, es decir, a partir de la pérdida de toda distancia entre el espectador y el espacio teatral. Cualquiera que sea la posición del creador escénico, una constante aparece siempre presente, y es la de que el espectador *debe hacer algo* (Rancière, 2010, p.18) si queremos que se supere la pasividad intrínseca a su naturaleza, forzando de este modo los procesos de participación. Como nos recordaba Jacques Derrida (1969, p.7) “el teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación”. En la deriva expansionista del teatro del siglo XX, tanto Brecht como Artaud encontraron en la ruptura del espacio de representación naturalista la estrategia que les permitiera traer *la calle*²⁵ a la escena, y de ese modo poder recuperar el valor social que el espacio escénico había perdido.

Este «deber-hacer-algo» por parte del espectador acaba nutriendo cierta sospecha en la visión de Rancière. Tanto la búsqueda forzada en los mecanismos de activación del espectador, como en la condición intrínsecamente negativa con la que se condena su pasividad, llevan a Rancière (2010. p.18) a proponer una reflexión sobre que significa ser activo, sobre cual es la distancia entre pasividad y actividad, y más importante aun, sobre como llegar a emanciparse de esa responsabilidad.

ALGUNOS APUNTES FINALES

En la introducción del ensayo *Agotar la danza: Performance y políticas del movimiento*, Andre Lepecky (2008) expone los derroteros estéticos de la danza y el performance contemporáneos. En este proceso, Lepecky trata de deconstruir la ontología de la danza tradicional occidental, cuya modernidad estética ha estado supeditada a la presentación de cuerpos en movimiento. La superación del proyecto modernista conlleva un interés por fórmulas coreográficas donde la subordinación al movimiento, al progreso, a lo que se denomina cómo el “espectáculo cinético de la modernidad” (Lepecky, 2008, p.34), sean sistemáticamente cuestionados. La posibilidad de lo inmóvil, la desaceleración del tiempo y en general la ética de lo lento irrumpen como estrategias donde tanto los artistas del performance como los coreógrafos tratan de cuestionar la imposición del flujo activo de sus cuerpos. En palabras del propio Lepecky (2008, p.34):

“Lo inmóvil *actúa* porque interroga a las economías del tiempo, porque revela la posibilidad de la propia acción en el seno de los regímenes dominantes del capital, subjetividad, trabajo y movilidad”

A lo largo de este estudio hemos tratado

²⁵ Mientras que Brecht encontró el testigo presencial de un accidente de tráfico el referente para construir los personajes de su *Teatro Épico*, Artaud encontró en la redada policial su fuente de inspiración para su *Teatro de la Crueldad*.

de analizar y justificar ciertas propuestas performáticas donde se hace un uso explícito de una pasividad construida. La inacción de los performers es usada como una herramienta discursiva que cuestiona los modelos y ritmos económicos impuestos por el capitalismo. Hemos comprobado como la inacción física, una simple acción de resistencia al movimiento, es utilizada como una estrategia performática con la capacidad de generar un impacto directo en el público, ya que constituye no sólo un acto denuncia o resistencia pasiva, sino una llamada a la reflexión y a la toma de una postura crítica.

Como observamos en nuestro caso de estudio *Obstacle*, Julian Hetzel defiende la *inacción activa* como una herramienta performática con la logra modificar los ritmos tanto del espacio público como las personas que lo transitan. A través su propuesta, Hetzel logra generar una interferencia entre el arte y la ciudad donde se nutren mutuamente, estimulando un diálogo público. Es por ello que podríamos concluir con la idea de que *Obstacle* se define a partir de la capacidad discursiva del arte de la inacción y su potencial para generar fricciones empáticas en el público. Con este propósito se han tratado de disociar los roles estipulados del performer-activo y del público-pasivo, presentando diferentes modelos donde estos binomios quedan de algún modo obsoletos. En

esta línea argumental, y a modo de conclusión, defenderemos que bien sea voluntaria o involuntariamente, la inacción de los performers se traduce en la activación del público, ya que el vacío que genera esa inacción, solo puede ser ocupado por el posicionamiento ético del público.

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, A. (2005). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Edhasa.

Bayley, B. (2015). Third World Bunfight. Recuperado de <http://thirdworldbunfight.co.za/exhibit-b/>

Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine*, (110), 51-79.

Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría*. Ciudad de México, México: Taller de Ediciones Económicas.

Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

Byung-Chul, H. (2012). *La Sociedad del Cansancio*. Barcelona, España: Herder.

Debord, G. (2010). *Society of the Spectacle*. Detroit, Estados Unidos: Black and Red.

Derrida, J. (1969). El Teatro de la Crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y Valores* (32-34), pp. 5-31.

Lepecky, A. (2008). *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Madrid y Barcelona, España: Universidad de Alcalá, Mercat de les Flors, Centro Coreográfico Galego.

Rancièrre, J. (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra, España: Ellago.

Sierra, S. (1999). 8 personas remunerades para permanecer en el interior de cajas de cartón. Recuperado de http://santiago-sierra.com/994_1024.php

Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of Others*. Londres, Inglaterra: Penguin Books.

Stiles, K. (1998). Uncorrupted Joy: International Art Actions. En P. Schimmel. (Ed.), *Out of Actions: between performance and the object, 1949-1979*. Londres, Inglaterra: Thames and Hudson.

Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Von Hantelmann, D. (2010) *How to Do Things with Art*. Zurich, Suiza: JRP Ringier.



Tempo suspenso: a
vertente performativa
do ritmo nas artes
vivas e visuais

Tempo suspenso: a vertente performativa do ritmo nas artes vivas e visuais

María Rodríguez Piñeiro (a.k.a. María Roja)

UNIVERSIDADE DE VIGO

PALABRAS CLAVE:

corpo; tempo; espera; experiencia; interseccionalidade; resistencia; performance

RESUMEN:

Ao abeiro das particularidades procedementais da arte de acción, e dentro dun determinado segmento da creación contemporánea occidental, a concepción do tempo mudou ata deixar de ser este un mero obxecto de representación ou condición contextual *sine qua non* para converterse en material artístico por si mesmo, capaz de manter a obra nunha constante fase de realización á par que define o seu contido significativo. Dito acontecer vincúlase a uns modos de facer determinados, nados en disciplinas artísticas tradicionalmente consideradas distintas mais coincidentes na radicalidade, propia dunha estética do performativo, coa que afirman o aquí e agora, nunha procura de realidade que resulta eficiente nun plano formal e, sobre todo, na dimensión relacional que se produce co público espectador.

INTRODUCCIÓN

As particularidades dun tratamento temporal baseado en pautas rítmicas pausadas e na narración suspensa, propio da arte de acción, agochan posibilidades aproveitables desde o punto de vista do labor artístico. Así pois, podemos observar, nun segmento concreto da creación da nosa contemporaneidade, abrangendo aproximadamente desde os anos 70 ata os nosos días, en Occidente, que a ollada se volve cara o asunto apuntado con resultados específicos palpables. Así, a concepción do tempo parece mudar ata deixar de ser este un mero obxecto de representación ou unha condición contextual *sine qua non* para converterse en material artístico *per se*.

Paralelamente, esta suposición implica unha necesaria reflexión sobre dito feito, tratando de pescudar se estamos antes meros exercicios formais, quizais con certa tinguidura de moda, ou se polo contrario a súa validez estética se apoia nunha aposta fonda a nivel comunicativo. Así pois, o *modus operandi* destes modos de traballo en relación ao encontro que se produce co público presente constitúe unha dimensión relacional que cómpre ser examinada. O punto de concordancia entre tódolos traballos que, a modo de exemplo do descrito, serán obxecto de atención neste artigo, se ben non coinciden na súa estrita adscrición disciplinar á *performance*,

estando algúns deles ligados en orixe ás artes escénicas ou visuais (teatro posdramático, danza, cine, videoarte, ...), concordan porén na preocupación por unha espazo-temporalidade tradicionalmente ligada ao mundo da arte de acción, coincidindo na radicalidade coa que afirman o “agora”, nunha procura de realidade.

A CONCEPCIÓN TEMPORAL DESDE O PRISMA ACTUAL

Con motivo da exposición das súas *Secret Strikes*¹, Alicia Framis (citada en Solans, 2008) dicía: “Me siento mejor haciendo algo que no haciendo nada: ese gran vacío se produce cuando no tengo nada que hacer, o cuando es domingo” (p. 64). Esta sorte de mal dominical do que fala a artista pasa por recoñecerse como unha doenza común na sociedade contemporánea occidental. Enfrontarse co baleiro, desprovisto de funcionalidade, semella comportar unha elevada dose de angustia nos corpos. Caiamos na conta de que, non por acaso, do latín *ab horrere*, sentir horror ante a vida, vén o termo aburrimiento, tabú nos nosos días. Deste feito dá conta rendible toda a industria do ocio que nos arrodea. Os contidos que se despregan diante dos ollos da clientela son de índole extremadamente fugaz e fragmentaria, destinados a meirande parte das veces a engrosar a tendencia á acumulación, síntoma dun impaciente desexo de memoria

¹ Nas pezas que conforman esta serie (realizada entre os anos 2003 e 2006), protagonizados por centros de arte, empresas, corporacións bancarias ou rúas, a steadycam percorre nun travelling continuo o espazo, poboado de persoas inmobilizadas nun momento concreto da súa

e atenuante do carácter inaprensible de toda experiencia, no que acaba por ser un proceso ilusorio de “vivir máis”. O pasatempo ofrecido, así pois, porfía na neutralización dun excedente de tempo considerado superfluo ou molesto. O modo de consumo do chamado tempo libre que se oferta, garda un paralelismo evidente e pouco inocente co modo de consumo obrigado do que chamamos tempo de traballo; ámbolos dous ciméntanse no mesmo concepto: o da velocidade. A física define esta como a distancia percorrida nun tempo determinado. A súa propia descrición dá conta dunha rivalidade moi particular entre os conceptos de espazo e de tempo, así pois. Nesta inimidade, o tempo cobra o protagonismo, revalorizándose a medida que é capaz de dominar distancias maiores. Este sucinto coqueteo co mundo da ciencia sérvenos para presentar a problemática existente arredor da aceleración da propia realidade á que Buci-Gluksmann (2006) se refire así:

La compresión del tiempo es el correlato de un tiempo ultrarrápido y flexible y de una conciencia efímera y frágil de la relación con el mundo, en una sociedad aparentemente sin duelo y sin protección, en la que se celebra por doquier el presente y las apariencias para hacer desaparecer las realidades. Ya que, a partir de ahora, el tiempo es una variable esencial de la producción capitalista –siempre más y

más rápido- y la sociedad está dominada por lo que Nicole Aubert llama el “culto de la urgencia”, en una “sociedad enferma de tiempo”. (p. 48)

O fenómeno ao que aluden estas palabras constitúe a premisa sobre a que se basea un tempo globalizado rendido ao capital no que a instantaneidade borra a realidade das distancias. De tal xeito, información e imaxes desprázanse a velocidades antes descoñecidas por canles de navegación polas que semella que o sólido non pode achar o seu camiño. Así mesmo, a *web* permite unha sorte de visión a distancia dende a intimidade dunha habitación que posibilita a asistencia en directo ao que se produce noutro extremo do globo terráqueo nese mesmo instante. Ese tempo universal denominado real tradúcese no acceso de xeito inmediato a calquera hora do planeta con teclear uns números, manipular un mando a distancia ou pulsar un rato de ordenador; pero o mesmo adxectivo tamén se aplica ao tempo que un corpo inviste en descalzarse ou levantar a cabeza ao escoitar algo que chama a súa atención. En definitiva, este aumento da velocidade por enriba do que o espazo pode soportar, deixa á intemperie unha inoportuna realidade: os corpos tardan. En relación directa con isto, Paul Virilio apunta na súa teoría cara un problema central, o da proscrición do corpo nunha cultura ofuscada coa aceleración, ou o

que é o mesmo, a perda da relación coa nosa realidade física en favor dun universo retínico mediatizado. A cuestión a abordar sería a de reatopar o contacto (Virilio, 1999). No seu ensaio *Estética da desaparición*, este autor compara o fenómeno da picnolepsia² co efecto da tecnoloxía sobre as nosas consciencias. Xa que a velocidade obriga a unha redefinición constante das coordenadas espazo- temporais, esta acaba por xerar un efecto de extravío que sume constantemente en estados perceptivos alterados, en ausencias momentáneas, traslas que o reencontro co mundo permite aprehender o ordinario como algo extraordinario. Virilio considera que estes trastornos cognitivos poden ser liberadores, ao brindarnos a oportunidade de rachar coa inercia tecnolóxica e vencer a anestesia sensorial orixinada pola mesma.

Resulta doado vincular tal preocupación co interese de certas prácticas artísticas en tentar liberar unha sorte de “tempo público” a través da creación de relacións humanas significativas na estreita franxa comprendida entre o tempo de produción e o do consumo. Neste senso, a atención de certo sector do eido creativo volve a súa ollada cara o intervalo, cara aquilo que, seguindo a definición dada por Byung-Chul Han en *El aroma del tiempo*, se estende entre dúas situacións ou acontecementos, un tempo de transición no que os corpos non se atopan nunha situación definida. O reporte que trae

consigo dita práctica é o de devolver ao público espectador a incerteza e a indeterminación propias da apertura ao extraordinario presente no cotián, capacitándoo de novo para afrontar eses tempos mortos. Faise necesario entón reinstaurar a demora, con tódalas súas virtudes contemplativas, capaz de promover unha atención, e por tanto, un efecto, duradeiros aos acontecementos e as informacións, ás súas singularidades e detalles. Así, a demora, rexeitando un presente reducido a picos de actualidade é quen de restaurar a duración (Han, 2015). Debemos aquí recuperar a Henri Bergson, o primeiro que, co seu concepto de *durée*, se distanciou das consideracións da ciencia que entendían o tempo como algo homoxéneo e reversible segundo o que o presente se interpretaba como conservación do pasado e anticipación do futuro, ao relacionar o factor temporal coa vivencia real e a experiencia tanxible do mesmo. Así, ofrecía o seguinte exemplo (citado en Chacón Fuertes, 1988):

Si quiero prepararme un vaso de agua azucarada, me veo obligado a esperar que el azúcar se disuelva. Este pequeño hecho está lleno de enseñanzas. El tiempo que tengo que esperar no es el matemático que se aplicaría del mismo modo a lo largo de la historia entera del mundo material, incluso en el caso de que ésta se hubiera desplegado de un solo golpe en el espacio. Coincide con mi

² O síntoma da picnolepsia é a perda temporal da conexión coa realidade.

impaciencia, es decir, con una cierta porción de mi propia duración, que no es prolongable ni reducible a voluntad. No es algo pensado, sino vivido. (p. 66)

O que estaría acontecendo neste caso sería a coincidencia entre dous ritmos distintos de duración: o do azucre disolvéndose e o da conciencia agardando. Neste encontro imaxinado, no que cobra sentido referirse á suspensión do tempo, non se pode variar a velocidade do decurso dos acontecementos sen alterar con iso o real. De tal xeito, a ás veces incómoda duración da conciencia é a que nos permite entrar en relación coa duración do mundo e co seu ritmo propio, lento. O certo é, e con isto retomamos as reflexións de Virilio vertidas anteriormente mentres aludimos ás conclusións bergsonianas, que a demora nun tempo suspenso liberado de tensión narrativa, como acto libre de resistencia fronte á velocidade imposta e asumida polos corpos actuais, alberga un amplo potencial expresivo.

A VERTENTE PERFORMATIVA DO RITMO NAS ARTES VIVAS E VISUAIS

Incitadas pola problemática que acabamos de referir, tentaremos de seguido albiscar a contestación formal dada á mesma por parte de certos traballos artísticos que se concertan

arredor da suspensión temporal. Dentro das numerosas posibilidades, a que aquí imos apuntar é aquela que emprega a capacidade transformadora do tempo de tal maneira que mantén a obra nunha constante fase de realización, acabando esta última, á vez, por definir o contido significativo do traballo en cuestión. Para tal acometida, debemos primeiro fixarnos no modo de uso dun material tan esvaradío como é este que nos ocupa, o tempo. En relación ao amentado antes, falamos dese empeño en, no canto de inxerir pasiva e ininterrompidamente estímulos que maten o tempo, exercer o esforzo da mirada que faga este palpable. Estamos a falar dunha esixencia á mirada próxima á da observación pictórica, cunha maneira de mirar que toma tempo para ver. As preocupacións articúlase arredor dunha afirmación radical, propiamente constitutiva da arte de acción, do tempo real como situación vivida conxuntamente. Apóstase por apartarse do engaiolamento narrativo fiado de continuo a través de sucesos imprevisibles, coas súas posibles dislocacións temporais e rupturas internas, ao servizo estas do decorrer áxil da acción ficticia, evitando as esperas do público en zonas aparentemente ordinarias. Dese rexeitamento da ilusión, acaba derivando un concepto de “tempo compartido”, no que o tempo de realización do artefacto artístico ofertado non pode xa dissociarse do tempo do público. Devén, en última instancia, o protagonismo do

auto-cuestionamento e da auto-experiencia dos e das participantes. Devén de novo, o asunto do contacto. O teatro bautizado como posdramático, debedor de tódalas disquisicións que estamos a dispoñer, non escapa destes modos de facer:

[...] una percepción del tiempo desviada de lo habitual provoca precisamente su percepción explícita: el tiempo asciende desde la condición inexpresiva de acompañante de la actuación al rango de tema. [...] Al volverse central la intención de utilizar la especificidad del teatro como modo de presentación para hacer del tiempo como tal [...], objeto de una experiencia estético- teatral, se transforma por primera vez el tiempo efectivamente mensurable del acontecimiento teatral en objeto de elaboración y reflexión artística; esto es, se hace consciente, se intensifica su percepción y se organiza estéticamente. Presencia y actuación de los actores, presencia y rol del público, duración y disposición del tiempo de la realización escénica, el puro hecho de la congregación como un espacio-tiempo común. (Lehmann, 2013, p. 319)

A recorrida liña de tempo na que se desenvolve unha trama narrativa vese así, nestes presupostos formais, substituída por unha experiencia ao ritmo propio dos corpos. “¿Cuánto tiempo tardan en prepararse unos

tallarines chinos?” inquire a berros Angélica Lidell na súa peza escénica *Ping Pang Qiu* (2012). De seguido, comeza a danzar xunto aos seus tres compañeiros de escena (catro, se contamos ao can) nun contaxio conxunto de alegría festiva. Aí, onde parece non acontecer nada, está a resposta: a antedita cea avíase no que dura unha peza de baile. Esta tradución en palabras do anaco de obra referido, exemplifica unha experiencia temporal que se desvía do habitual para provocar a súa percepción expresa, de modo que o tempo supera a súa inexpresiva condición substancial a fin de acadar o status de temática. E faino reafirmando o seu dobre potencial como axente e material; como tal, non resulta técnica nin ideoloxicamente inocuo: é quen de posibilitar que unha obra artística, independentemente da súa natureza, poida ser acción ou realizarse activamente, xerando o seu significado en virtude dun proceso que lle é esencial. Ao cabo, a experiencia deste tipo de pezas convérteas nun acontecemento que depende do exercicio receptivo do individuo espectador e do tempo que este pase con elas. Esta consciencia da índole performativa do elemento temporal imbúe o traballo dunha camada de artistas de procedencia disciplinar diversa; a modo de exemplo, nas liñas seguintes deterémonos nos traballos de catro creadoras que, amosando estratexias dispaes, apuntan todas, porén, cara o noso obxecto de estudo.

O tempo do esforzo: Angélica Lidell

Tornemos ao traballo da autora, directora teatral e actriz Angélica Lidell. Na súa peza do ano 2009 titulada *La casa de la fuerza*³, unha acelerada incontinencia verbal a modo de vómito vocal ininterrompido, alterna coa presentación de accións sen sostén narrativo que actúan de freo. Ámbalas dúas estratexias equilibran ritmicamente unha peza concibida para sete actrices, un forzudo, un violonchelista, unha ATS e unha orquestra de mariachis, cunha duración de cinco horas e media, incluíndo os intermedios. Seguindo esa pauta temporal, os distintos aconteceres escénicos sucédense sen transicións impostadas, sen apoiarse noutra cousa que non sexa o interese polo aquí e o agora. Así, no segundo acto, as tres actrices presentes sofren un desgaste físico palpable, en relación ao estado emocional que representan, atarefadas en colocar a pulso os dez sofás que configurarán a escenografía da escena seguinte e que, rematada esta, volverán retirar do mesmo xeito; o esforzo volve protagonizar a escena na que, logo de baleirar vinte sacos e depositar os 1.500 quilos de carbón contidos neles, volven trasladar este a padas. O tempo investido nestes movementos físicos, o tempo real necesario, inútil a nivel significativo dende a perspectiva crítica dun teatro de corte clásico, é conscientemente empregado por Lidell co fin

de lograr unha comunión entre a arte e a vida na que as actrices máis as espectadoras e os espectadores se atopen. Sobre este persoal modo de traballo escénico coa dimensión temporal, Lidell destaca a viveza deses instantes aquí citados, nos que se confesa deixar levar pola sensación do momento, insistindo na falta de identidade dos mesmos nas distintas funcións, descartando calquera concesión á técnica ou ás restricións dunha medida imposta, en favor da afinidade á escoita que en cada ocasión fai do público⁴.

O tempo da parada: La Ribot

A imaxe dunha sardiña morta tirada na rúa inspiraría á coreógrafa e bailarina La Ribot para compoñer, no ano 1993, *Muriéndose la sirena*. Deitada no chan cubrindo a parte inferior do seu corpo espido cunha saba e o cabelo cunha perruca loura, permanecía inmóbil. A súa quietude, interrompida ocasionalmente por lenes convulsións e estertores, estaba acompañada pola gravación da estridente sonoridade dun camión do lixo. Esta sería a primeira das súas *Pezas distinguidas*, un proxecto de creación desenvolvido ao longo de dez anos que comprende trinta e catro composicións escénicas, organizadas en tres series diferentes, coas mesmas premisas dramaturxicas: unha duración entre trinta

³ Lidell resume así a peza no programa de man da mesma: "La casa de la fuerza es la casa de la soledad. Ese lugar donde se compensa el agotamiento espiritual con el agotamiento físico. Es un sitio jodido, muy jodido. Es el sitio donde no somos amados, y hacemos ejercicios de no-sentimientos para compensar el exceso de sentimientos. Es el sitio de la humillación y de la frustración".

⁴ Consideracións compartidas por Angélica Lidell coa que escribe ao preguntarlle ao respecto nunha charla aberta celebrada na cidade de Bos Aires no ano 2011.

segundos e sete minutos, a nudez corporal e a partida do silencio. Ribot (2002) afronta a creación das *Pezas distinguidas* dende unha desvinculación da idea de fluxo asociada á danza para adoptar unha nova concepción do movemento que culminará no significado que lle outorga ao termo still, reflectido da seguinte maneira nunha nota tomada dos seus cadernos:

Me interesa hablar de presentación, más que de representación. La quietud puede ser en "Still distinguished" un medio para hablar de presentación, en el sentido de estar, de ser presencia corporal y de contemplar en un tiempo no teatral, entendiéndolo "teatral" como algo que empieza y termina. Con "estático" intento dar un tiempo aproximado que se puede romper, cambiar, variar, según la necesidad de cada uno. No impongo una duración exacta sino que doy una aproximación, un tiempo posible en el que se debe decidir mientras se vive, se hace, se observa, se cambia...

Ahora el espacio es del público y mío, sin jerarquías. Mis objetos, sus bolsos o abrigos; sus comentarios y mi sonido; a veces mi quietud y su movimiento, otras mi movimiento y su quietud. Todo y todos esparcidos por el suelo, en una superficie infinita, que vamos moviendo tranquilamente, sin dirección concreta,

sin orden definido.

El público ahora trabaja su espacio y tiene un tiempo relativo para usarlo. Un tiempo que se va entendiendo y haciendo por cada uno de nosotros individualmente. (p. 126)

Ao fío destas palabras, a inmovilidade revélase como unha estratexia coreográfica susceptible de permitir á danza afastarse do imperativo representacional para adoptar unha economía de presenza diferente. No seu modo de traballo, a quietude afliase a un desmantelamento da temporalidade lineal habitual na representación, a favor dun "sendo" protagonizado pola artista e o público. Readaptándose ante tales consideracións, se nun primeiro momento as *Pezas distinguidas* se recreaban na idea de brevidade, estas acabarían por alongarse ata ocupar practicamente todas os sete minutos dispoñibles. Segundo afirma Castro Flórez (2002), o paradoxo de La Ribot reside en que, xerando imaxes corporais en movemento, é quen de sedimentar xestos e poses que son auténtica quietude. Na súa penúltima *peza distinguida*, creada no 2000 baixo o título *S Liquide*, La Ribot recuperaba a imaxe da serea coa que comezara o seu proxecto. Cuberta desta vez polo papel metálico empregado para cubrir os cadáveres, ao longo dos sete minutos utilizables, esforzábbase na contención da súa respiración a fin de evitar calquera son que

puidese rexistrar o micrófono situado debaixo do seu estómago desvelando a súa condición de “parada”, no canto de inanimada, pois:

[...] aunque su cuerpo desnudo funciona a veces como una imagen, esa imagen tiembla siempre sutilmente, revela siempre su naturaleza fisiológica a través de sus pequeñas tensiones, sus latidos, dudas, desequilibrios, estremecimientos, contracciones, dilataciones... los inagotables elementos cinéticos de las pequeñas danzas y actos inmóviles de La Ribot. (Lepecki, 2009, pp. 148-149)

Esta micropercepción, nutrida do silencio, dos sons que habitan e conforman dito silencio, presentes nunha acción na que a súa quietude nos leva enganosamente a pensar que nada acontece, estaba estimulada pola renovada aposta da artista polo silencio e a inmovilidade como estratexias coas que subliñar o espesor de tempo nuns eventos dancísticos de corte non representacional.

O tempo da espera: Amaia Urra

Me interesaba saber cuál era el movimiento de la espera, qué es lo que haces o sobre todo en qué piensas, la espera es algo inactivo, es decir, en el que no haces, pero al mismo

tiempo es muy activo, tu mente se va a otros sitios, es un momento de tránsito, como cuando vas en el ascensor o en el metro, de un sitio a otro (Urta, citada en Sánchez, 2006, p. 396).

Estas declaracións da artista plástica e performer Amaia Urta refírense aos intereses que animan a súa peza *El eclipse de A* (2002). O título alude ao filme de Michelangelo Antonioni *L'eclisse*, continente dunha escena que motiva a núcleo da obra de Urta. Nela, Monica Vitti camiña sen rumbo ata a chegada de Alain Delon, a quen lle di que o leva agardando dez minutos. En realidade, o tempo fílmico desa espera non chega a superar o minuto de duración. Na primeira parte da súa peza, Urta procura construír o tempo absorbido pola elipse temporal da película. Para iso, preséntase a si mesma sentada diante dun televisor, ocupándose nunha serie de accións anódinas ata que se completa o tempo real indicado no diálogo. O tempo é medido en escena, onde unha e outra vez fai uso das funcións básicas dun vídeo magnetoscopio doméstico, repetindo a escena do camiñar ata que realmente transcorren os dez minutos. Este feito produce unha sensación de tempo dilatado en exceso que, á vez que converte as palabras da actriz italiana nun acontecemento fidedigno, consegue tamén que o público se manteña á espera de que algo aconteza. Á fin, en *El eclipse de A*, Amaia Urta interrógase sobre a percepción

e a representación do tempo, centrando o seu interese na maneira en que o tempo se articula e se transforma habitualmente dentro dun relato fílmico e en como este pode relacionarse co cotián e cun suceso inscrito nun ritmo propio dunha estética performativa.

Os “non tempos” do cotián: Chantal Akerman

Segundo mantén Óscar Cornago (2005), unha grande parte dos e das directoras máis renovadoras das últimas décadas desenvolveron unha poética cinematográfica que en certo modo podería ser cualificada de teatral, escénica ou performativa, nun “ejercicio crítico de autoconsciencia que define el fenómeno moderno del arte, el arte como gesto de resistencia material y *performativo* a los modos tradicionales de representación” (p. 228). No cine tradicional, a actividade do público espectador é moldeada sobre a presunción de que algo sucederá na pantalla: a irrupción periódica de sucesos significativos conduce a trama cara adiante, articulando os elementos dramáticos nun desenvolvemento que permanentemente renova o seu interese. Os filmes de Akerman revélanse en contra desta fórmula, fixando a súa atención nos intervalos, nesa sorte de tempos mortos que poderíamos bautizar como “non tempos”⁵, se nos axustamos á lóxica de Augé (2000).

Durante os 200 minutos da súa peza do ano 1975 titulada *Jeanne Dielman, 23, Quai de Commerce, 1080, Bruxelles*, asistimos ao paso das horas na casa de Jeanne, ama de casa viúva a cargo dun fillo, atarefada entre os labores domésticos e o exercicio da prostitución, cumprindo diariamente cunha pauta temporal inmutable. A cámara amósanos as accións completas a tempo real: vémolaa axeitar o fogar, pelar as patacas, lavar os pratos, preparar a comida, recibir aos clientes... As situacións non evolucionan, simplemente relévanse, exhibindo unha textura aséptica que as homoxeneiza e as iguala, independentemente do seu contido. Os quefaceres da protagonista repítense día tras día sen condensar, sen ser suxeridos de maneira abstracta: tódalas accións volven ocorrer á vista da ou do espectador. No terceiro día de convivencia con Jeanne, a habitual orde imperante en cada unha das actividades cotiás que conforman a súa mecánica vital vaise silenciosamente desbaratando, ata que, logo de xacer cun dos seus clientes, mata a este e, quedando soa, séntase e permanece coa mirada perdida ata que o filme decide rematar, sete minutos despois. A inesperada irrupción deste desenlace non pode máis que revelar unha causalidade absurda na sucesión dos feitos triviais previos, froito da radical desdramatización aplicada por Akerman a unha estrutura, de por si, de perfecto cariz dramático. Estamos ante unha redefinición

⁵ “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 2000, p. 83).

da noción de relato clásico. Noutras ocasións, a cineasta opta por un abasto de situacións que rexeita o engarzamento das imaxes dentro dunha historia. É o caso de traballos como *Hotel Monterey* (1972), constituído pola descrición fragmentaria do espazo referido no título, co seu ir e vir de clientela, comezando de noite no vestíbulo ata chegar ao último andar ao amencer, subindo en ascensor. De igual maneira, en *La Chambre* (1972), unha lenta panorámica circular describe, reiteradamente e sen deterse, cambiando ás veces de sentido, o espazo dunha habitación; na cama xace a propia Chantal Akerman, primeiramente sentada inmóbil, comendo logo unha mazá, cando a cámara volve tropezar con ela. En calquera dos casos, atopámonos con filmes cunha progresión non dada xa pola expectativa ante un xiro dos acontecementos senón pola súa capacidade para predicir as repeticións. No canto da sorpresa, é a anticipación a que sostén a trama: intuír un xesto, saber que sucederá e comprobar que tivo lugar. Coincidimos con Oubiña (2005) ao afirmar que Akerman practica unha dramaturxia do previsible. Este autor afirma que a pregunta é se hai un obxecto narrable, cuestión á que el mesmo responde:

[...] la preocupación de Akerman radica en cómo interrogar a lo "infraordinario", cómo describirlo, cómo hacerlo hablar. O, para decirlo con Duchamp: una obra que se instala

en un borde "Infrafino", casi resistiéndose a la existencia, casi a punto de renunciar al arte. (p.19)

Isto non quere dicir que no cine de Akerman non ocorra nada nin haxa nada que ver, de feito, dáse moita información. En *Hotel Monterey*, por exemplo, a conversa duns homes reflíctese no espello, unha lámpada alumea as baldosas do chan e parte do teito, alguén mira á cámara de esguello, unha muller mastiga algo, as portas do ascensor ábrense e péchanse deixando pasar á xente, un botón luminoso indica os pisos, unhas pezas están pousadas de mala maneira sobre unha cadeira, a luz cólase polas persianas caendo sobre a bañeira, outra muller apóiase nun moble, un descascado descolora a parede, non sae ninguén do ascensor, un 302 metálico singulariza unha porta, a cámara avanza, retrocede... Este exceso de atención a todo detalle visible, carente de deriva dende o coñecido ao excepcional, imposibilita a dilucidación do substancial da imaxe. Di a directora (citada en Oubiña, 2005):

Cuando se observa una imagen, un segundo basta para obtener la información: "eso es un pasillo". Pero luego de un rato, uno se olvida de que es un pasillo y sólo ve que es rojo, amarillo, líneas. Y entonces regresa como pasillo. (p. 20)

Nas súas películas, tanto as persoas como

as cousas manifestan unha imperturbable resistencia a abandonar a súa singularidade concreta e inscribirse nunha estrutura que as resignifique a nivel simbólico; e fano sendo os únicos protagonistas de planos que duran ata sentir que o tempo pasa por eles.

Y no porque hayamos visto algo, no tenemos que tomarnos tiempo para seguir viendo, al contrario, por supuesto. Todos hemos visto una mujer en una cocina y, de tanto verla, la olvidamos, olvidamos mirarla. Cuando se muestra algo que todos han visto ya, tal vez en ese momento se lo ve por primera vez. Una mujer de espaldas que pela papas. Delphine, mi madre, la vuestra, usted misma. Una mujer, sí. Pero un pasillo, durante unos minutos...

¿O un árbol? (Akerman, 2005, pp. 35-36)

Así pois, os filmes desta artista tentan facer visible na duración do plano aquilo que a rutina cotiá, suxeita ás presións, invisibiliza. No estatismo case pictórico das súas imaxes, o cambio lento, ao seu tempo, o devir, nunca deixa de ser perceptible.

CONCLUSIÓN

Ao abeiro dos desvelos que guían este artigo, os exemplos mencionados permítennos illar formal e conceptualmente un tratamento temporal cuxa importancia no eido artístico pretendemos salientar. Á vez, dan conta de que as estratexias creativas recorridas poden ser múltiples, heteroxéneas e ligadas a formatos non coincidentes. A distancia formal, porén, non constitúe un obstáculo para un logro común: o uso performativo do ritmo como material creativo susceptible de significar a nivel sensible e conceptual, asento da eficacia estética e comunicativa das obras que conforman. A cuestión da recepción tórnase primordial: nun momento no que as políticas culturais imperantes acostuman ao público espectador a identificar os tempos “lentos” faltos de estímulo constante co aburrimiento, os exercicios aquí aludidos renegan de exercicios de contemplación pasiva e de meras lecturas intelectuais nunha tentativa de comunicación, cun ofrecemento experiencial no que se dá un convite a compartir un tempo que é só o natural dos corpos. As dificultades deste proceso receptivo recordan sen miramentos que a arte é unha práctica, non só para as propias creadoras e creadores, senón para todos e todas.

BIBLIOGRAFÍA

Akerman, Ch. (2005). La heladera está vacía. Podemos llenarla. En AAVV. (2005). *Chantal Akerman: una autobiografía* (pp. 25-74). Buenos Aires, Argentina: MALBA.

Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa. Buci-Glucksmann, Ch. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid, España: Arena Libros.

Castro Flórez, F. (2002). Still life. Una aproximación (excéntrica) a *La Ribot*. En *La Ribot* (pp. 6-13). Madrid, España: Galería Soledad Lorenzo.

Chacón Fuertes, P. (1988). *Bergson*. Madrid, España: Cincel.

Cornago Bernal, Ó. (2005). *Resistir en la era de los medios: Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid, España: Iberoamericana.

Han, B.-C. (2015). *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona, España: Herder.

Lehmann, H. T. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia, España: CENDEAC.

Lepecki, A. (2009). *Agotar La Danza: Performance y política del movimiento*. Madrid, España: Universidad de Alcalá de Henares.

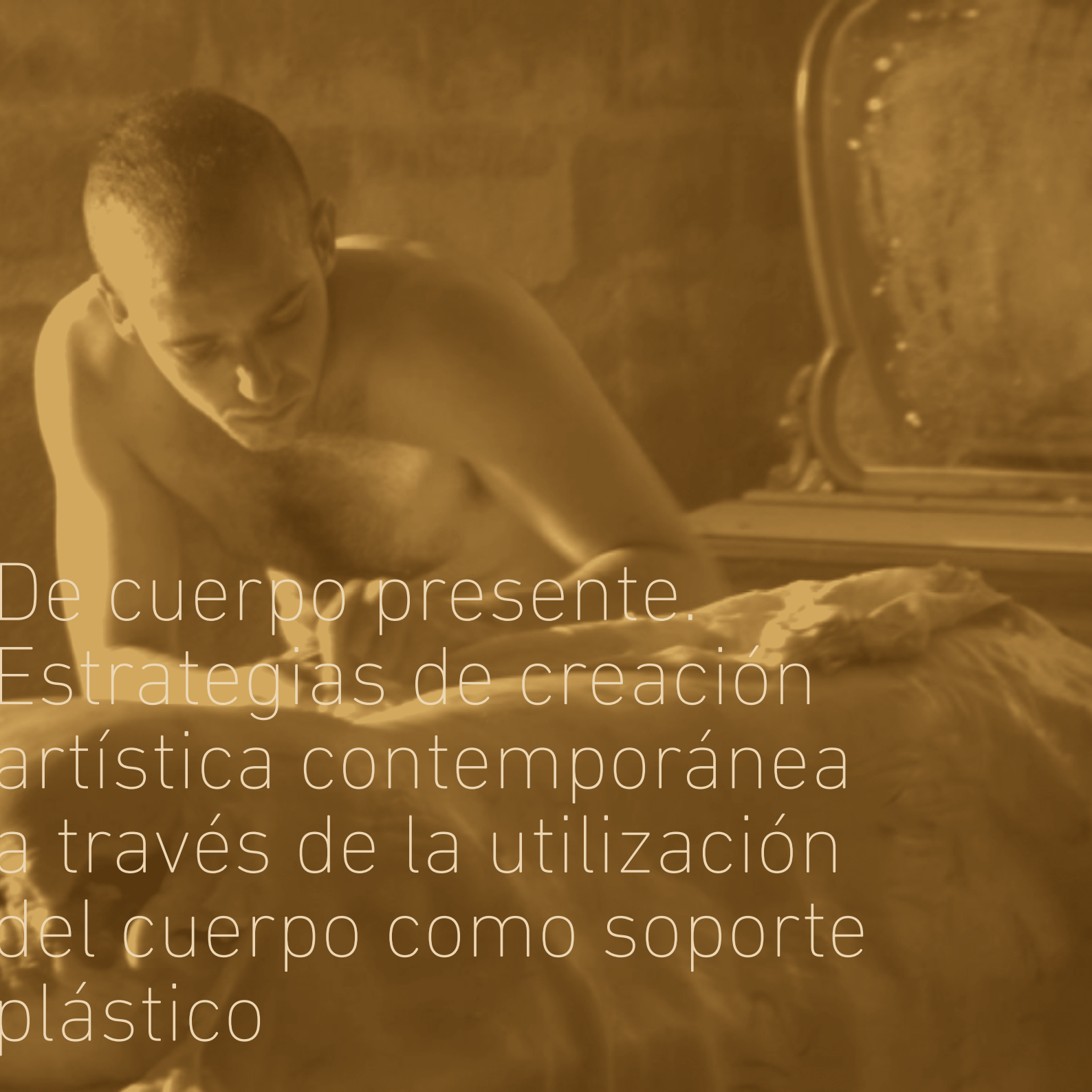
Oubiña, D. (2005). Ínfima bitácora. El cine infrafino de Chantal Akerman. En AAVV. (2005). *Chantal Akerman: una autobiografía* (pp. 15-24). Buenos Aires, Argentina: MALBA.

Ribot, M. (2002). La Ribot: Still Distinguished. *Monografías. Revista de arte e arquitectura*, (1), 125-159.

Sánchez, J. A. (Dir.). (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Solans, P. (2008). La acción como reacción. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, (244), 49-67.

Virilio, P. (1999). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid, España: Cátedra.

A photograph of a man in a room, possibly a bathroom, looking down at something on a surface. The image is heavily filtered with a warm, golden-brown color. The man is shirtless and has short hair. He is leaning forward, looking intently at an object on a table or counter. In the background, there is a window with a decorative frame. The overall mood is contemplative and artistic.

De cuerpo presente.
Estrategias de creación
artística contemporánea
a través de la utilización
del cuerpo como soporte
plástico

De cuerpo presente. Estrategias de creación artística contemporánea a través de la utilización del cuerpo como soporte plástico

David Vila Moscardó

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

PALABRAS CLAVE:

performance; creación contemporánea; videoperformance; cuerpo; arte; acción.

RESUMEN:

El presente artículo pretende analizar las estrategias contemporáneas de utilización del cuerpo como soporte plástico abordando para ello un caso particular: la *"Trilogía de la Bestia"*; una serie de tres obras performativas (*"Entre tú y yo"* (2010) *"Tu corazón y el mío"* (2015), y *"Habitar el Bestiario"* (2018)), conectadas mediante un eje conceptual.

En el texto se describen las acciones, los elementos que en ellas intervienen, y de qué manera se realiza la documentación visual que será transformada en piezas artísticas.

De este modo se establecerán los criterios de la utilización de la performance como disciplina que complementa el trabajo artístico en la obra personal, abordando de manera visual estos trabajos y sus resultados.

INTRODUCCIÓN

La utilización del cuerpo en el arte es una constante que se viene desarrollando desde sus orígenes. No obstante, su utilización como soporte plástico ha sido una aportación que ha revolucionado la manera de desarrollar el discurso artístico, y, sobre todo, la manera de enfrentar al espectador con la obra.

Como indica Tracey Warr en el prólogo de la edición *El Cuerpo del Artista*:

“A menudo el cuerpo se ritualiza con el objetivo de contextualizar y establecer con una mayor precisión su significado”.

Desde los Action painting realizados por Pollock, en los que el cuerpo del artista y su acción es considerada parte esencial de la obra de arte, pasando por la utilización del cuerpo como pincel de Yves Klein, los encierros en la galería de Joseph Beuys, las acciones ritualizadas de Herman Nitsch, el cuerpo como soporte de Günter Brus, las provocaciones sentimentales de Ana Mendieta, los límites corporales o las relaciones interpersonales de Marina Abramovich y Ulay, las modificaciones del propio cuerpo de Orlan, el cuerpo como tragedia de Franko-B, la relación con los objetos de Esther Ferrer, o hasta la simple presencia del artista en *“The Artist is Present”* de Abramovic...¹,

la performance forma parte de nuestra realidad actual gracias al reconocimiento de que el propio cuerpo es capaz de transmitir de una manera contundente. A través de estrategias claramente diferenciadas según el artista que las realiza, este modo de crear ha suscitado mucha controversia en el pensamiento artístico desde sus inicios y aún en nuestros días.

Generar obras de arte basadas en la experiencia, sin una mercancía tangible, cuestiona los fundamentos del arte, o, mejor dicho, del mercado del arte.

Actualmente la creación vive una etapa en la que el producto artístico/mercancía, se convierte en material susceptible de ser moneda de cambio para la especulación económica. Lejos de estas premisas se encuentra el arte de acción. Una manifestación fuera de estas cuestiones, que generan pensamiento, discurso, narración y por tanto arte. Lo que ocurre es que la naturaleza de estas obras la separan de estos circuitos económicos, y, por tanto, no son de profundo interés para los poderosos en este ámbito.

Sin embargo, la creatividad y el compromiso de los artistas permite que se puedan seguir desarrollando estas enriquecidas obras, en las que el compromiso con el proceso de comunicación está latente de manera directa.

¹ Solo por citar algunas propuestas performativas de especial relevancia en la historia del arte. Desde la aparición de la performance han sido innumerables las propuestas que los artistas han desarrollado a través de la utilización de sus cuerpos.

El presente estudio pretende abordar el proceso de trabajo de una línea de investigación plástica, realizando el estudio de un caso particular, la *Trilogía de la Bestia*.

A través del análisis de la serie de piezas que componen el conjunto, se revisa el proceso de trabajo para componer un discurso artístico personal a través de la performance, mediante tres piezas independientes que forman un mismo discurso seccionado o abordado desde tres premisas (“*Entre nosotros*” – “*Tu corazón y el mío*” – “*Habitar el Bestiario*”)

La experiencia personal en el ámbito de la performance establece unos parámetros particulares que marcan el desarrollo de cada una de las performances, pero manteniendo el carácter de ritual / catártico en la acción de manera constante.

Esta ritualización de la acción dota a las piezas de carácter único e irrepetible, ya que el momento y el lugar de realización son elementos determinantes en las mismas, y por sus características, no existe la posibilidad de repetición.²

Es por tanto que la performance se convierte en un método de expresión artística efímero y único, solo que, atendiendo a la propia realización de la acción y a su documentación, los autores pueden perpetuarla. A través de

la producción de material susceptible de ser convertido en objeto artístico (documentación visual reconvertida en video o fotografías habitualmente), se permite retomar la pieza con posterioridad a su realización, y abordarla de manera diferente, muchas veces mezclándola con la instalación, a la hora de montarlas en salas expositivas.

En este estudio se propone el análisis de la “*Trilogía de la Bestia*” haciendo una disección pormenorizada de las diferentes obras que la componen, los elementos que en ellas intervienen, la manera de documentarlas durante su realización, la adecuación del material documental para reconvertirlo en material artístico, y la manera de ofrecerlas al público en sucesivas ocasiones.

Por tanto, ahora damos paso a abordar las piezas tanto conceptualmente, como formalmente, para poder desgranar estas cuestiones fundamentales de la performance desde la perspectiva personal en la que han sido gestadas, creadas, y ofrecidas al espectador.

LA TRILOGÍA DE LA BESTIA

La “*Trilogía de la Bestia*” son tres piezas performativas enmarcadas en un eje conceptual de trabajo dentro del desarrollo de una poética

² Este carácter único de la acción es constante en el ámbito de la performance, ya que, una vez realizada, se cierra el círculo ritual que la contiene. Existen diferentes maneras de entender la performance, y cada artista propone la naturaleza de las mismas, es por ello que estas cuestiones pueden verse alteradas según la intencionalidad del autor, o el carácter implícito en cada propuesta.

artística personal. Los fundamentos que la conforman abordan cuestiones que tiene que ver con el individuo, la búsqueda de identidad, y el desarrollo personal desde diferentes perspectivas. Todo ello haciendo un especial estudio hacia las diferentes relaciones que se establecen entre los seres humanos: la relación con uno mismo; la relación con otros seres; y la relación con el entorno.

Esta trilogía, realizada en un periodo de tiempo que comprende 8 años (la primera obra es de 2010 y la última de 2018) se ha ido desarrollando a medida que la obra personal ha ido madurando y concretando sus pretensiones.

Conceptualmente siguen la misma línea, aunque paradójicamente, la temporalidad no se corresponde con la línea discursiva, ya que la primera pieza (*"Entre tú y yo"* 2010) correspondería a la última pieza dentro del discurso completo de la trilogía, y la última (*"Habitar el Bestiario"* 2018) correspondería al inicio del planteamiento conceptual que las enmarcan.

A través de estas tres obras se realiza un estudio de situación del individuo, su posición con respecto al espacio que habita, las inquietudes hacia el reconocimiento de su propia identidad, y la manera de relacionarse con otros seres para la formación de su propio paradigma personal. Cada una de las piezas tiene un carácter único, pero, junto con las

otras, genera unas conexiones conceptuales que consiguen ampliar el discurso del conjunto, y por ello, se catalogan como trilogía.

Lo importante de estas piezas es por supuesto la acción, pero en cada una de las ocasiones, se ha cuidado de manera diferente la documentación para poder ofrecerla al público en distintas ocasiones. La obra performativa se presenta junto con el resto de obra personal, principalmente abordada a través de estrategias dentro del ámbito de la escultura, partiendo siempre del elemento cuerpo como material de estudio y representación.

Veamos ahora de manera individualizadas estas obras y los elementos que la conforman. Establecemos unos parámetros de análisis que repetiremos en las tres piezas, para desgranar sus peculiaridades y la manera de abordarlas, especificando: 1 - Concepto abordado. 2 - Elementos que intervienen. 3 - Desarrollo de la acción. 4- Contexto de realización. 5- Documentación.

Finalmente ejemplificaremos la disposición de las obras en un contexto de montaje expositivo, de manera que podremos ver como conclusión, que estas obras artísticas gozan a su vez de un carácter efímero en su realización, y de otro de carácter objetual, a través de la conversión de los distintos elementos de documentación en piezas artísticas.

2.1 – Entre tú y yo.

- Una cuchilla.

2.1.1- Concepto Abordado:

Las premisas conceptuales en las que está creada tratan de sintetizar el desarrollo de las relaciones humanas, desde una perspectiva simplificada que se centra en el concepto de empatía. Entre las relaciones humanas existen importantes procesos clave para su desarrollo, que marcarán el carácter de dicha relación.

El individuo en su soledad, es capaz de concebir un mundo personal, que, de manera natural, es completado con las relaciones con otros seres. Es en este proceso de intercambio cuando realmente se logra integrar la identidad personal, avalada por la corresponsabilidad con el otro. Bajo estas premisas se establecen los parámetros de creación de esta pieza.

2.1.2- Elementos que intervienen:

- El cuerpo desnudo del performer.
- El cuerpo desnudo de otro ser (un cerdo del mismo peso que el performer) que se utiliza como elemento metafórico de un “otro yo” “deshumanizado” y extraído de cualquier convención social preestablecida.
- Una mesa de operaciones cubierta por una tela blanca.

2.1.3- Desarrollo de la acción:

En la mesa de operaciones se encuentran desnudos y tumbados los dos seres que van a propiciar el ritual. En un proceso de intercambio previo, comparten espacio y tiempo.

La acción inicia con la puesta en pie del performer, que dará algunas vueltas a la mesa para prepararse para la acción, en un momento de reflexión íntima y que da paso al ritual.

El artista coge una cuchilla, y en un proceso conceptual de acercamiento a través de la investigación y el conocimiento, va despojando al ser que reposa en el escenario, en un acto de acercamiento romántico y macabro a la vez.

Poco a poco ese órgano que nos recubre y nos confiere nuestra apariencia va desprendiéndose de los músculos, del cuerpo. En un acto mágico, poco a poco se va desprendiendo toda esa piel.

Cuando se concluye el proceso, con la separación total de la misma, el performer vuelve a la mesa donde se había iniciado todo, retomando la posición inicial de la acción (pero con las posiciones intercambiadas), y se coloca encima “sobre su propia piel” esa “piel del otro” que acaba de extraer, de reconocer, en un proceso íntimo de acercamiento hacia “el otro ser”.

2.1.4– Contexto de realización:

La obra *"Entre tú y yo"* fue realizada en 2010.

Esta pieza está desarrollada en el contexto de la realización de un taller de videoperformance, que supuso el motivo perfecto para llevarla a cabo.



Figura 1. *"Entre tú y yo"*. David Vila, 2010 (Fotografía de Bárbara Camacho).

Esta imagen se convierte en material visual susceptible de ser expuesto con posterioridad a la propia acción a través de la fotografía.

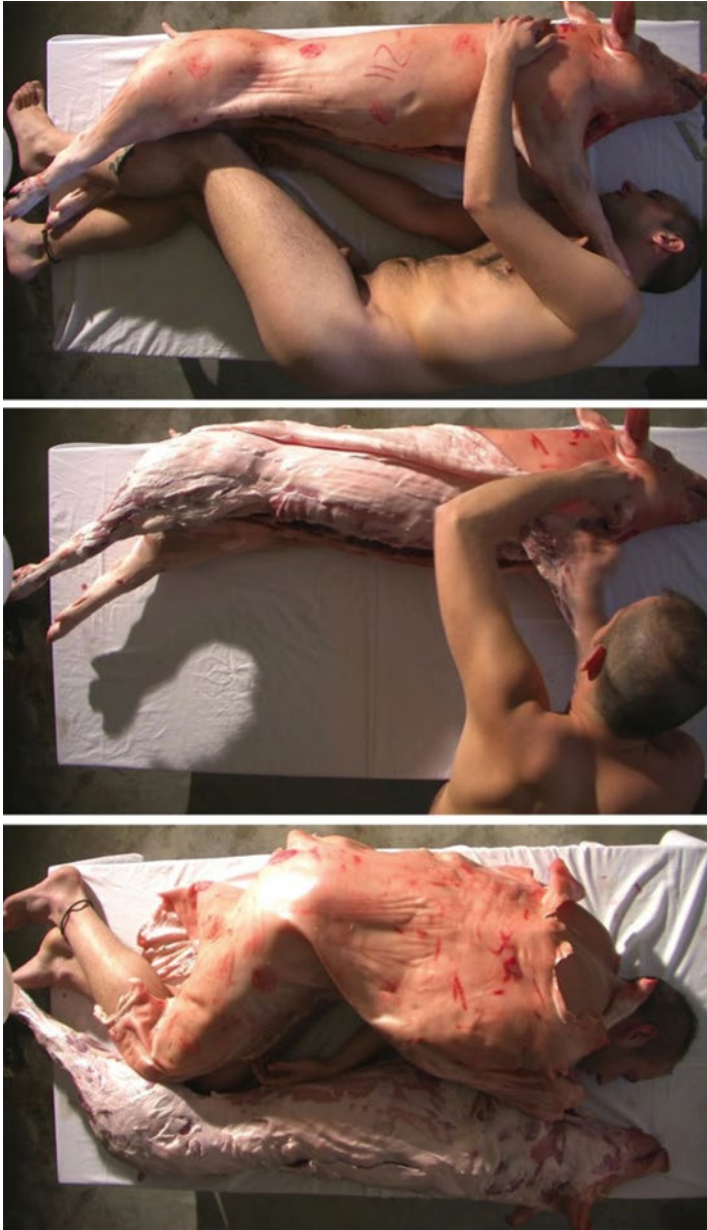


Figura 2. "Entre tú y yo" Videoperformance. David Vila, 2010.
El video está realizado mediante una aceleración de la grabación de la vista cenital del proceso, que reduce de 1h (tiempo real de la acción) a 10 minutos (duración de la videoperformance).

Es por ello que se trata de la única pieza de la serie que no ha sido realizada con público, la acción fue diseñada y realizada para extraer del acto la documentación precisa para convertirla en una pieza de videoperformance.

2.1.5– Documentación:

Se realiza durante el acto ritual documentación visual de diferentes tipos: Por un lado, la grabación integral de la acción desde tres puntos de vista diferentes: Cenital, frontal y lateral. Esto permite obtener una documentación completa de la acción y poder conjugar una versión de la misma a través del video.

Por otro lado, se realiza también una sesión de fotografías del transcurso de la acción, dichas fotografías se convierten en objetos artísticos susceptibles de ser mostrados al público en contextos diferentes al de la gestación de la pieza.

2.2 – Tu corazón y el mío

2.2.1- Concepto abordado:

El principal concepto que se aborda en esta pieza es el conocimiento personal de las

pulsiones más íntimas, utilizando el corazón como material tanto de trabajo como reflexión.

El corazón, ese órgano que bombea la sangre hasta el último rincón de nuestro cuerpo, y que, a la vez, está íntimamente relacionado con nuestras emociones más viscerales. El estudio de este órgano durante la acción permite una metáfora del acercamiento a la comprensión de su funcionamiento. Se trata literalmente de un baño de corazones en el que después de reconocer todos y cada uno de ellos, todos ellos orgánicos, aparece el contrapunto, un metacorazón, corazón orgánico y metálico a la vez.

2.2.2- Elementos que intervienen:

- El cuerpo desnudo del performer.
- Una bañera.
- 80 kg de corazones de cerdo (se corresponde con el peso del performer).
- Un corazón metálico (reproducción en bronce de un corazón de cerdo).
- Dos toallas blancas.
- Una cuchilla.
- La proyección de los tres puntos de vista, a tiempo real, de la pieza *"Entre tú y yo"*.
- La piel del cerdo que queda de la pieza *"Entre tú y yo"*.

2.2.3- Desarrollo de la acción:

En una enorme sala de la Fundación Frax se sitúa el espacio de la acción. La sala vacía, un cañón de proyección en una de sus paredes, una pantalla de gran formato en su pared enfrentada, y una tercera pantalla en la parte superior de la puerta de acceso a la sala.

En el centro de la sala, un cuadrado plástico negro marca una posición en el suelo, y en ella, una bañera blanca con 80kg de corazones de cerdo en su interior. Frente a la bañera, en la pared, una piel.

La acción arranca con el inicio de los videos en sus diferentes espacios. Una acción vista desde tres puntos de vista, proyectándose de manera simultánea. Aparece el performer en la sala, y se acerca al espacio donde está previsto va a tener lugar el ritual. Después de reconocer el espacio a golpe de vista, invita al músico que espera en la sala a empezar el concierto. Una improvisación de violín en vivo pondrá sonido a la acción.

El performer se sumerge en un baño de vísceras, de sangre. La acción se desarrolla con las manos ensangrentadas, y la cuchilla que entra en juego. Al mismo tiempo que transcurre la proyección de *"Entre tú y yo"*, se investigan los corazones en los que se está sumergido. Cortando, observando, sesgando, interviniendo.

Poco a poco los corazones que llenaban la bañera, van saliendo de ella y llenando el espacio negro marcado en el suelo, convirtiéndolo en una alfombra de vida, de sangre.

Al compás de las proyecciones se acerca el final de la pieza, cuando la bañera está vacía de corazones orgánicos, el performer se pone en pie, ensimismado, ensangrentado. Lleva en la mano el último corazón que abandonará la bañera, para ofrecerlo al público y cambiarlo de lugar, pues este último corazón será una obra escultórica que coronará la exposición que se está inaugurando a través de este acto.

Con el corazón dorado en la mano, el performer se limpia de sangre con las toallas blancas, y desplaza la pieza a su lugar definitivo, (invitando a los espectadores a que lo acompañen) una urna situada en la sala de exposiciones.

Con ello la obra concluye.

2.2.4– Contexto de realización:

La obra *“Tu corazón y el mío”* fue realizada en 2015.

Esta pieza está concebida para ser realizada en la Fundación Frax, concretamente en la Sala Pedro Delso, una gran sala que ofrece un

espacio único para su realización.

La acción se desarrolla coincidiendo con la inauguración de la exposición *“Metamorfosis”*, esta marca la apertura de puertas de esta individual. La muestra quedará identificada por el ritual que la acontece.

2.2.5– Documentación:

Durante la acción se realiza documentación de distintos tipos: Por un lado, una sesión de fotografías realizada por una persona designada a tal efecto. En uno de los rincones de la sala, permanece estática una cámara de video que graba todo el proceso.

Paralelamente a esto, el público realiza videos desde sus propios dispositivos móviles, este material será utilizado posteriormente para la realización de un video-documental de la misma.

2.3 – Habitar el Bestiario

2.3.1– Concepto abordado:

La obra *“Habitar el Bestiario”* propone conceptualmente la creación de un espacio privado –convirtiéndolo en público– ante la mirada de los espectadores.



A través de los elementos que intervienen, se trasporta al performer a un lugar en el que pueda volver a su origen animal, para poder despojarse de los estigmas sociales que le vienen pre-establecidos, y generar así un renacimiento deshumanizado que permita abordar su identidad desde la pureza de un ser que no depende de clichés ni estructuras preestablecidas.

2.3.2– Elementos que intervienen:

- El cuerpo del performer.
- 20 palés (estructuras de madera re-utilizadas).
- Bala de paja.
- Cesta con manzanas.
- Copa.
- Botellero de pie, con una botella de cava en su interior.
- Máquina atornilladora, tornillos, y piezas metálicas de unión.

2.3.3– Desarrollo de la acción:

La acción se desarrolla en un patio interior con acceso desde la sala de exposiciones. En un rincón del patio, se encuentran los elementos almacenados, fuera de la vista de los espectadores.

Figura 3. "Tu corazón y el mío". David Vila, 2015 (Fotografía de Natalia Ferro). Esta imagen se convertirá posteriormente en fotografía que será expuesta en la sala de exposiciones.

Entra el público, el performer se encuentra en el patio vestido con un mono de trabajo de operario. Comienza la acción, y el performer empieza a repartir en el espacio los palés, de manera ordenada, en el centro del patio. Una vez ha concluido el reparto de los elementos, comienza la construcción. Ayudándose de una máquina atornilladora y de los elementos metálicos de unión, comienza a levantar una a una las estructuras de madera, uniéndolas entre ellas, formando un recinto en el centro del espacio.

Una vez construido el espacio, el performer introduce en el recinto una bala de paja, que reparte en su interior, confirmando al espacio de su carácter de espacio habitable (quizás y por costumbre, sería el espacio ideal habitado por un animal). Una vez dispuesta la paja, se disponen en su interior los elementos que restan: la cesta con manzanas, el botellero de cava y la copa.

Situados todos los elementos, el performer se despoja de sus vestimentas y se introduce desnudo en su nuevo espacio íntimo, ofrecido al público. Con todo dispuesto, se da pie a que comience la música ofrecida por una violonchelista que actuará en directo. Al compás de la música, se descorcha el cava, se llena la copa, y el performer recorre el espacio comiendo una de las manzanas y bebiendo del

caldo de burbujas.

Una vez se ha terminado la manzana, se invita al público a brindar por el ritual, y se alzan las copas, dando fin a la acción.

2.3.4– Contexto de realización:

Esta acción se realizó en abril de 2018. Está concebida para ser realizada durante el acto de inauguración de la exposición “*Solstici*”. En la sala aneja, junto con otras obras plásticas, están expuestas sus dos performances predecesoras en formato instalativo.

Esta acción, aun siendo la última realizada a nivel temporal, supone el inicio del eje conceptual de la trilogía.

2.3.5– Documentación:

Durante la acción se realiza documentación de distintos tipos: Por un lado, una sesión de fotografías realizada por una persona designada a tal efecto.

Por otro lado, situada estratégicamente, se encuentra una cámara fija que graba un plano general del espacio donde transcurre la acción. De este video, se realizará un montaje del



Figura 4. "Habitar el Bestiario". David Vila, 2018. (Fotografía de Bárbara Camacho)

proceso que permitirá acelerar el proceso para poder visualizarlo en pocos segundos. Con la realización de esta pieza, se concluye el trabajo sobre la *"Trilogía de la Bestia"*.

3- RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Hemos comentado la importancia de la documentación de las piezas para su futura exposición ante el público. Con respecto a esto, la documentación de cada una de ellas será cuidada de manera independiente para conferir

a cada obra el carácter que lleva implícito en el momento de su realización.

Tanto la documentación visual, como los elementos que quedan después de la realización de las piezas, son los que configuran las nuevas obras con su carácter original performativo, pero a la vez, con objetos artísticos que la acompañan, configurando nuevas alternativas dentro del mundo de la instalación.

Es por ello que ejemplificamos a continuación un modo de exponer este trabajo



Figura 5. *"Solstici"*. David Vila, 2018.

Vista de un fragmento de la sala de exposiciones durante el proyecto. Son mostradas al público las piezas *"Entre tú y yo"* a través del videoperformance y la piel resultante de la acción, y *"Tu corazón y el mío"*, a través de una fotografía de la acción y el toallero con las toallas ensangrentadas fruto del proceso de la obra.

La *"Trilogía de la Bestia"* se completa en este montaje a través de la obra *"Habitar el Bestiario"*, que se realiza en vivo en la inauguración de la muestra.

al público, y para ello ofrecemos una imagen del espacio expositivo de un fragmento de la muestra *"Solstici"*, en la que fueron expuestas tanto *"Entre tú y yo"* como *"Tu corazón y el mío"*, a la vez que se producía *"Habitar el Bestiario"* durante el acto de inauguración.

La creación artística contemporánea da cabida al arte de acción, pudiendo realizarse procesos "románticos" de realización de performance en los que el espectador pueda sentirse integrado en el propio proceso de creación.

Tanto la performance en sí, como su documentación, o los objetos que ella genera, pueden ser puestos en valor como obras artísticas, y poder ser traducidos en montajes expositivos actuales.

Seguir apostando por estos mecanismos de creación permite que el arte esté vivo, y que llegue al espectador de manera fulminante, dotándolo de un componente ritual que implica a todos los elementos del proceso de comunicación y les confiere un especial carácter mágico.

La importancia de mantener en valor este tipo de propuestas permite que los lenguajes artísticos más directos sigan formando parte del panorama actual, y seguir enriqueciendo los

lenguajes accesibles por los creadores, siendo esto de vital importancia para la evolución de las estrategias creativas.

La performance ha sido y es una arriesgada disciplina abierta a nuevos planteamientos tanto conceptuales, como estéticos.

Partir del propio cuerpo la posiciona como una estrategia de creación que implica de manera directa tanto al artista como al espectador, convirtiendo el proceso de comunicación en un proceso de relevante importancia dentro de un mundo de intercambio fascinante, el mundo del arte.

BIBLIOGRAFÍA

Abramovic, M. (2010). *The Artist is present*. New York, Estados Unidos: Museum of Modern Art.

Vila, D. (2018). *Solstici*. Xàtiva, España: Regiduría de Cultura.

Vila, D. (2015). *Metamorfosis*. El Albir, España: Fundación Frax.

Viso, O. (2008). *Unseen Mendieta*. Nueva York, Estados Unidos: Prestel.

VVAA. (2006). *El cuerpo del Artista*. Londres, Reino Unido: Phaidon.

AJ-58



Visualizar, sonificar
y tangibilizar. Tres
acciones para
revelar el espacio
hertziano de la ciudad
informativa actual

Visualizar, sonificar y tangibilizar. Tres acciones para revelar el espacio hertziano de la ciudad informacional actual.

David Trujillo Ruiz

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

PALABRAS CLAVE:

espacio hertziano, comunicación inalámbrica, visualizar, sonificar y tangibilizar.

RESUMEN:

El presente artículo tiene como objetivo fundamental el describir y conceptualizar el espacio hertziano de la nueva ciudad informacional, y presentarlo como site para el arte. Un espacio oculto que engloba lo etéreo de las telecomunicaciones inalámbricas (datos, imágenes, videos, sonidos y texto) que viajan a través de las ondas radioeléctricas (también llamadas hertzianas) por todas partes, encontrándose a nuestro alrededor, atravesando paredes, personas y objetos, imperceptibles e invisibles.

Además, expondremos y describiremos las tres acciones artísticas principales para revelarlo y traducirlo. Donde los creadores se aproximan a dicho espacio y lo hacen perceptible, entendible y palpable, a través de la visualización, la sonificación y la tangibilización. Evidenciando los nodos, redes, puntos de acceso, las intensidades de las señales, sus contornos, límites, fuerzas y peligros.

INTRODUCCIÓN

Los avances informáticos, comunicacionales y tecnológicos en los últimos años, están produciendo un cambio importante en nuestra sociedad del que no somos del todo conscientes. Como consecuencia de esta revolución tecnocientífica, está apareciendo, de manera gradual, una nueva realidad informacional a nuestro alrededor, de la que sabemos muy poco sobre su funcionamiento, dimensiones, características y peligros, pero que ya la hemos asumido como nuestra.

Todo comenzó con la asimilación de la informática por los sistemas de comunicación (conocida como telemática) desde la segunda mitad del siglo XX, con invenciones como el módem¹ o con la aparición de Internet, lo que produjo una nueva forma de relacionarse y comunicarse entre las personas, nuevos modelos de producción y consumo, nuevas estructuras económicas y de poder.

Pero lo que realmente está cambiando y cambiará nuestro mundo es el desarrollo cualitativo que supone en la telemática, los avances que se están produciendo en el ámbito de lo inalámbrico, es decir, las implicaciones de conectividad que trae consigo dicho binomio, puesto que supone el acceso a Internet desde

cualquier lugar y hora, como eje principal. Estamos pues, generando información en cualquier sitio, y a tiempo real, la estamos lanzando a la red.

Todo ello se está produciendo, en gran medida, por el abaratamiento de los costes de producción de los dispositivos móviles de comunicación, como los teléfonos inteligentes, tablets, portátiles, wereables², etc., que ligado al surgimiento de distintas tecnologías inalámbricas vía radio (Wi-Fi, Bluetooth, RDIF, GPS, entre otras), y que junto con la creación masiva de infraestructuras de redes inalámbricas en las ciudades (más baratas que el cableado), han facilitado a las personas, el estar conectadas (online) permanentemente, y como consecuencia de ello, brindar la capacidad de producción y recepción de contenidos, datos e información en movimiento.

Toda esa información (datos, imágenes, videos, sonidos y texto) generada por las personas con dichos dispositivos móviles, al igual que las señales de telefonía móvil, radio y televisión, viajan a través de ondas radioeléctricas (también llamadas hertzianas³) por el espacio. Esas ondas, así como las tecnologías (procesos de conectividad), se encuentran a nuestro alrededor, por todas partes, atravesando paredes, personas y objetos, imperceptibles e

¹ Dispositivo que convierte las señales digitales en analógicas (modulación) y viceversa (demodulación), permitiendo la comunicación y conexión entre ordenadores a través de la línea telefónica o cable.

² Dispositivos o ropa, que se incorporan en alguna parte de nuestro cuerpo, e interactúan con el usuario o con otros dispositivos como teléfonos inteligentes. Entre los más comunes tenemos, los relojes inteligentes, las Google glass, algunas zapatillas nike, etc.

³ Toman el nombre del descubridor de las ondas electromagnéticas y la comunicación sin cable, Heinrich Rudolf Hertz.

invisibles, a la espera de que sean reveladas y traducidas por los usuarios mediante los dispositivos. Las ondas de radio están agrupadas en lo que se domina espectro radioeléctrico, que es la franja del espectro electromagnético dedicada a las telecomunicaciones.

Este nuevo espacio nos interesa especialmente porque ha pasado, de ser sólo una preocupación de científicos, ingenieros de telecomunicaciones, organismos reguladores (UIT)⁴ y empresas de telefonía móvil y otras afines, a inquietar y afectar directamente a toda la población (Figura 1). Y es que, en un día cualquiera, una persona consciente e inconscientemente utiliza, o puede llegar a utilizar multitud de sistemas basados en las tecnologías inalámbricas. Y se hacen más patentes cuando no funcionan o las necesitamos, como al buscar un punto libre de acceso Wi-Fi para no consumir datos móviles, cuando hay que actualizar los canales de la TDT, al no poder acceder a nuestra habitación de hotel, o al salir de una tienda de ropa con algún artículo sin desactivar y suena la alarma, entre otras muchas. Y esto es sólo el principio, como vaticinan los teóricos del Internet de las cosas (IoT⁵), pues se prevén en 2020, más de 50.000 millones de dispositivos conectados.



Figura 1. Yahoo! & Times Square Alliance Free WiFi, Nueva York. Adam Pantozzi. 2009.

⁴ La UIT (Unión Internacional de Telecomunicaciones) es el organismo especializado de las Naciones Unidas para las tecnologías de la información y la comunicación. Y atribuyen el espectro radioeléctrico y las órbitas de satélite a escala mundial. Además, elaboran normas técnicas que garantizan la interconexión continua de las redes y tecnologías. <https://www.itu.int/en/Pages/default.aspx>

⁵ Internet de las cosas (IoT, por sus siglas en inglés) es un concepto que se refiere a la interconexión digital de objetos cotidianos con internet y con otros objetos.

EL ESPACIO HERTZIANO ACTUAL

El espectro electromagnético, siempre ha existido a nuestro alrededor desde la formación del universo, ya que todos los objetos emiten energía (radiación) en forma de ondas (llamadas electromagnéticas). Pero en la realidad actual, la porción radioeléctrica del espectro toma otro nivel, ya que además de las ondas naturales del cosmos, surgen las ondas artificiales portadoras de información, creadas por el hombre mediante las tecnologías y dispositivos inalámbricos.

Dichas ondas están llegando a nosotros en grandes concentraciones, en distintas frecuencias, longitudes e intervalos. Todas ellas incrustadas en el curso de nuestra vida cotidiana y mezclándose con los espacios físicos, en una superposición de capas invisibles de información, formando parte de las ciudades, igual que el cemento, el hierro, el cristal y demás materiales manipulados o generados por el hombre, conformando un nuevo espacio, el hertziano.

El término espacio hertziano, fue acuñado por Anthony Dunne, y lo utilizó en su libro *Hertzian tales: electronic products, aesthetic experience, and critical design*, para describir de manera amplia, el lugar de interacción entre los dispositivos electrónicos (que emiten campos

electromagnéticos) y las personas. Podríamos decir, que se trata de un espacio híbrido artificialmente construido y en expansión, debido al crecimiento en la implantación de los dispositivos tecnológicos y directamente relacionado con el auge de las redes inalámbricas de telecomunicación. Se trataría pues, de un paisaje híbrido conformado por zonas de sombras o puntos sin conexión, zonas de reflexión de las distintas ondas que transitan y puntos calientes de conexión (*hotspot*), es un espacio que no vemos, en este sentido Dunne (1999) apunta: "mientras el Ciberespacio es una metáfora que espacializa lo que ocurre en los ordenadores distribuidos por el mundo, el espacio de la radio es actual y físico, aunque nuestros sentidos puedan detectar sólo una pequeña parte de él" (p.111).

Precisamente, a partir de esta explosión de los dispositivos tecnológicos y especialmente los inalámbricos, junto al contexto digital, donde los nuevos espacios virtuales y tiempos dislocados y eternos, alteran nuestra comprensión de la realidad, es cuando se están dirigiendo todas las miradas hacia el espectro radioeléctrico, el lugar donde las ondas radioeléctricas viven. Pero no sólo en cuestiones físicas como su funcionamiento, que también, sino en cuestiones sociales (cómo nos relacionamos en él y con él), cuestiones formales, conceptuales y estéticas. Y es que el surgimiento de un nuevo término,

como es el espacio hertziano, refleja este interés por comprender las imbricaciones entre el espacio físico y lo intangible informativo.

Y es eso, justamente, lo interesante de la definición de Dunne, ya que lo entiende, no sólo como un espacio habitado por ondas de diferentes frecuencias y longitudes, que surgen de la relación entre el paisaje natural y artificial, y que fluctúan invisibles a nuestro alrededor, sino que además, la contaminación de los aparatos electrónicos, e incluye las interacciones culturales, usos y experiencias del ciudadano con estas ondas, a través del uso de diversos dispositivos electrónicos en el espacio físico que comparten.

Pero el término, necesita una actualización para poder incluirlo de una manera más amplia y acertada en las ciudades informacionales. Para ello, hemos tenido en cuenta los condicionantes tecnológicos actuales como el acceso a Internet (y al ciberespacio) de forma inalámbrica, aspecto que no estaba implantado cuando surgió el término, y también hemos contemplado las ondas radioeléctricas naturales, porque entendemos que influyen en las comunicaciones y porque comparten el espectro generado artificialmente. Así, para nosotros el nuevo espacio hertziano sería: el lugar intangible de interacción entre las tecnologías inalámbricas, las personas

y el espacio físico, junto con las radiaciones radioeléctricas naturales y las artificiales de los dispositivos eléctricos/electrónicos. Dicho espacio supone, además, el lugar de transmisión de flujos de información a través de las ondas (imagen, audio, vídeo y datos). Este lugar puede funcionar independientemente a la fisonomía de la propia ciudad o de la naturaleza, o junto a ella, donde las ondas suponen una segunda piel imperceptible que bordea el espacio físico.

VISUALIZAR, SONIFICAR Y TANGIBILIZAR EL ESPACIO HERTZIANO.

El arte que es un reflejo de la sociedad del momento, no es ajeno, en ningún caso, a los procesos que allí ocurren. Si el mundo cambia, el arte también, las preocupaciones e intereses giran en torno a la vida y a las formas de relacionarse y comunicarse entre las personas, en el espacio, en el ciberespacio, en el espacio hertziano.

El arte que exponemos aquí, es eminentemente tecnológico y multimedial, está conectado de manera natural con la ciencia, la tecnología y la investigación.

Además de compartir preocupaciones y temáticas, también comparten métodos investigativos y de creación. En este sentido, Alsina (2007) nos habla de este acercamiento

del arte, a la ciencia y a la tecnología, como transdisciplinariedad: "procesos interconectados donde las diferentes formas de conocimiento se contaminan, fusionan, influyen e hibridan unas con las otras proyectando un fértil tapiz irregular donde el arte, como una forma de construcción social de la realidad que conecta con los imaginarios colectivos, se hace resonancia transformándose en desplazamientos más allá de las formas que tradicionalmente lo han organizado y aventurándose hacia paisajes híbridos, nuevos territorios aún por codificar bajo la etiqueta de aquello "nuevo" que configura nuestra experiencia consciente" (p.16).

El material principal son las ondas, tanto las naturales, como las artificiales (portadoras de información) por los dispositivos inalámbricos de comunicación y aquellas producidas por los aparatos eléctricos (contaminación residual). Pero además de las ondas, los artistas utilizan el espacio de interacción (las relaciones que allí ocurren), como núcleo generador de las obras, siempre bajo la influencia de éstas o por su utilización.

En cuanto a las prácticas artísticas, además de todas las tradicionales, aparecen otras debido a la inclusión de los nuevos dispositivos (medios locativos), como los define San Cornelio (2008): Nos referimos de forma general a las tecnologías de la comunicación que implican localización o,

lo que es lo mismo, que proporcionan un vínculo o información relativa a un lugar concreto mediante dispositivos de tipo GPS, teléfonos móviles, PDA, así como ordenadores portátiles o redes inalámbricas" (p.1). Estos nuevos modos de hacer, se podrían reducir a los siguientes:

- Aplicación móvil (App), son aquellas obras basadas en aplicaciones informáticas para ser ejecutadas en dispositivos móviles inteligentes, como *smartphones* y *tablets*. Podríamos decir que es una práctica heredada de la programación pura del *Net. art*, compartiendo algunas características como el libre acceso o la acción participativa del espectador, y añadiéndose otras nuevas como la experiencia geolocalizada o la movilidad.
- Dispositivos y *wereables*: los dispositivos son aquellas piezas que toman forma de aparato u objeto tecnológico, en ocasiones como pieza final; y en otras, como medio para realizar la obra (como elemento indispensable), pueden ser antenas, máquinas con sensores, cámaras modificadas, etc.
- Deriva y narrativa geolocalizada: se trata de recorridos por la ciudad. En cierto sentido se pueden tomar como referencia los paseos relacionados con el *flâneur* y

la deriva, porque muchas obras no tienen un rumbo fijo y van buscando los límites y la topografía del espacio hertziano frente al espacio físico. Sin embargo, en ocasiones, los artistas pueden crear narrativas o historias a través de la ciudad con los *locative media*, y en otras los resultados pueden tener formas de mapas y anotaciones.

- **Smart Mobs:** son movimientos sociales o políticos a través del teléfono móvil o mensajes de texto. *Smart Mobs* se define como una multitud inteligente, es una forma de organización social que nace y se estructura a través de las nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones. La multitud se comporta de forma inteligente o eficiente debido a sus exponencialmente crecientes vínculos de red, lo que permite a las personas conectarse a la información y a otras personas, para realizar una tarea coordinada.

El espacio de interacción, incluido en nuestra definición de espacio hertziano, se relaciona directamente con la aparición de estos medios locativos, y con las nuevas características de la

ciudad informacional, ya que engloba el espacio físico y el invisible informacional radioeléctrico. Y se influyen mutuamente, pues las tecnologías inalámbricas y los dispositivos asociados, están transformando la arquitectura y el urbanismo de nuestras ciudades, y a su vez, la arquitectura y el urbanismo, están influyendo en el propio espacio invisible de interacción de nuestra definición de espacio hertziano.

Y no sólo por la inclusión de antenas y repetidores de redes inalámbricas, que es lo que se ve, sino por todo lo contrario, por lo que no se ve, por lo invisible de los flujos (descritos por Manuel Castells⁶, William J. Mitchell⁷ o José Pérez de Lama⁸), que permean toda la ciudad a través del espectro radioeléctrico. Así pues, nos atraviesan constantemente imágenes, sonidos, videos y datos, junto con las clásicas señales de radio y televisión, conformando una nueva ciudad, la ciudad hertziana, con una nueva arquitectura no sólida, inmaterial y reconfigurable (como postulaban Toyo Ito⁹, Marcos Novak¹⁰, Usman Haque¹¹) a través de las ondas radioeléctricas.

En muchas ocasiones, el espacio funciona como soporte de la actividad artística, en otras, como núcleo conceptual, pero lo que

⁶ Castells, M. (1996). *La sociedad red. volumen 1º. La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid, España: Alianza Editorial.

⁷ Mitchell, W. J. (1995). *City of bits. Space, place and the infobahn*. Cambridge, Massachussets, Estados Unidos: The MIT Press.

⁸ Pérez de Lama, J. (2003). *Geografías de_la_multitud_[conectada]: Entre la espacialidad de los flujos y la ciencia ficción*. Recuperado de http://hackitectura.net/osfavelados/txts/sci_fi_geographies.html Web consultada por última vez el 20/01/17

⁹ Ito, T. (2006). *Arquitectura de límites difusos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

¹⁰ Novak, M. (1993). *Architetture liquide nel ciberspazio*, En BENEDIKT, M. (Ed.), *Cyberspace. Primi passi nella realtà virtuale*. Padova, Italia: Muzzio.

¹¹ Haque, U. (2002). *Hardspace, softspace and the possibilities of open source architecture*, Recuperado de <http://www.haque.co.uk/papers/hardsp-softsp-open-so- arch.PDF>

no cabe duda es que, la relación entre las Tics, y el urbanismo y la arquitectura, está transformando nuestra realidad y como señala Graham (2002): "La aplicación y uso de las TICs dentro de nuestras ciudades o en las relaciones entre ciudades, constituye un nexo crítico que apuntala el desarrollo de nuestras sociedades, asentamientos humanos y la civilización" (p. 33).

3.1. El espacio hertziano como site.

El *site* en el espacio hertziano se extiende entre el lugar de interacción físico (la ciudad informacional) y las propias redes, flujos y tecnologías inalámbricas (invisibles). Incluye las cualidades físicas de la nueva ciudad (ligadas a un edificio, a un restaurante, a una calle o a una plaza) y se amplía hacia características conceptuales, tecnológicas (científicas e informacionales), sociales (ancladas a dicho lugar, como la memoria, las relaciones, las expectativas, etc.) y la propia actividad (digital o electrónica) que allí ocurre.

Además, el lugar (*site*) de la ciudad o de la naturaleza, para un artista funcionaría de tres maneras distintas. Para tal aseveración nos hemos basado en un fragmento de La ciudad resonante de José Igés: "...más que geometría urbana, en la poética de una hora y un lugar concretos, en el trazado urbanístico o en la red de transportes públicos, encontramos que los

artistas han comprendido la ciudad como un incesante emisor de signos, y sus obras han perseguido, mayoritariamente, atrapar esos signos para transgredirlos o trascenderlos, en un contexto así mismo mediático: el de su difusión en espacios públicos de la propia ciudad, en una sala de conciertos o en el medio radio" (Igés, 1997, p.60). La resultante de la relación entre el espacio y el sonido, ha constituido la base de múltiples propuestas artísticas, y nosotros, en base a lo que apunta Igés, aportamos, para este trabajo de investigación, tres perspectivas de uso:

a) como continente de la obra: a modo de espacio expositivo, como lugar de intención. Los artistas crean sus obras en sus estudios y vuelcan su trabajo en ella, o crean situaciones en sus espacios, que son la propia obra, como recorridos, juegos donde la propia ciudad es el tablero y manifestaciones populares localizadas, entre otras prácticas.

b) como un generador de signos, datos, información o situaciones: los artistas recopilan, capturan, roban, rescatan información para realizar sus trabajos que posteriormente presentarán en otros lugares, con distintos formatos artísticos: instalaciones, videoarte, documentales, DVDs, *Net.art* etc. Las prácticas como

veremos son diversas, desde recopilar información (mediciones) de las radiaciones electromagnéticas para alertar de los peligros de dicha contaminación, pasando por la privacidad de los datos que flotan en lo invisible de las redes inalámbricas, hasta las manifestaciones de visualización, sonificación y tangibilización.

c) como generador y continente de la obra: sería una combinación de ambas, así en las ciudades hertzianas, tanto el espacio físico de interacción como las redes inalámbricas aportan, (flujos) datos y contenidos al artista que usa volcándolos en la propia ciudad. Manipulándolos, configurándolos, haciéndolos perceptibles, en muchos casos a tiempo real y en movimiento (territorio¹²), y en otros, retardado.

3.2. Revelar el espacio hertziano.

Una vez expuesto el concepto de espacio hertziano y su utilización como *site specific* en las prácticas artísticas contemporáneas, vamos a exponer tres tipologías que quieren hacer perceptible los datos que flotan en lo invisible de las redes inalámbricas, sus nodos, puntos de acceso, intensidad de señal, etc., junto al espacio de interacción (sus contornos, límites, fuerzas) y las relaciones con el espacio físico,

etc., de cualquier tecnología inalámbrica o aparato electrónico, y tanto las ondas artificiales (creadas por el hombre) o las naturales, dentro de todo el espectro.

Los ejemplos seleccionados en esta investigación se centran en aquellas prácticas, que necesitan de la acción del artista o la de los propios espectadores/usuarios, para crear la obra o sentirla/experimentarla en su máxima expresión.

3.2.1. Visualizar.

Transformar lo invisible del espacio hertziano en perceptible a través de lo visual, es decir, los artistas procesan, capturan y transforman la información inmaterial de este espacio, en obras que se pueden apreciar visualmente.

Un concepto que no es nuevo, pues lo hemos visto a lo largo de la historia, como cuando los artistas e inventores quisieron ver las ondas sonoras como: las placas Chladni, la obra *Mediations*¹³ de Gary Hill, o las obras de Rolf Julius; otra con los experimentos sinestésicos: el Clavecín ocular o Clavilux; o desde el *Net.art* y la creación con datos, donde los artistas procesan, capturan y transforman dicha información inmaterial, en obras que se pueden apreciar visualmente como en *Vectorial Elevation*¹⁴ de

¹² En el sentido que expone Lemos (2008) en una de sus principales reflexiones sobre el territorio informativo, la de producir y acceder a información en movimiento, pues influirá en una gran parte de las prácticas artísticas actuales, ya que muchas obras que reflexionan sobre el espacio hertziano utilizan diversos dispositivos móviles inalámbricos por la capacidad de utilizarlos (a tiempo real y en movimiento) para acceder o producir información, ya sea texto, fotos, sonido o videos.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=V42EyFHNdkw>

¹⁴ http://www.lozano-hemmer.com/vectorial_elevation.php

Rafael Lozano-Hemmer; y finalmente desde la visualización de datos como el trabajo *Nuage vert*¹⁵ de Hehe, práctica más cercana a nuestra conceptualización. Aunque en nuestro caso sería una unión de todas ellas, ya que lo que hacen los artistas que visualizan el espacio hertziano, es capturar, medir, tanto las ondas portadoras de información clásicas (las de radio y televisión), junto a todo lo que ofrece lo digital sin cable, más revelar las estructuras, márgenes y límites de las influencias de las propias tecnologías inalámbricas con respecto al espacio físico (nodos, redes, puntos de acceso, intensidad de señal, etc.).

La primera obra que queremos destacar es *Life: A User's Manual* (2003- 2006)¹⁶ de Michelle Teran. En sus eventos, la artista iba equipada con antenas de radio de 2,4 GHz de su propia fabricación y de televisiones portátiles, para realizar sus paseos performáticos, en busca de señales de las cámaras de seguridad inalámbricas de casas y negocios, siendo el televisor portátil el encargado de revelar (visualizar) las ondas. Teran robaba y mostraba a tiempo real dichas imágenes, para alertar de lo frágiles que son las cámaras de seguridad realizando su cometido, cuestionando lo privado y lo público de las ondas en el espacio hertziano. Otro ejemplo interesante, fue la obra *WiFiKu*¹⁷ (2004) de Julian Bleecker. El artista paseó por

las calles y barrios de la ciudad de Nueva York, explorando las redes invisibles en busca de los nombres de los "HotSpot Wi-Fi" privados y públicos. Bleecker recopilaba los nombres de las redes encontradas, e iba construyendo un mapa visual formando poemas *Haiku*¹⁸.

La elección de realizar los poemas, según Bleecker, fue por su estructura, una sintaxis típicamente enigmática, brevedad y carencia de rima. Y por los temas de los mismos, descripciones de posición, fenómenos naturales, acontecimientos de la vida cotidiana, ajustándose perfectamente a la idea del proyecto, que procuraba dar visibilidad al espacio híbrido y agregar significado a los puntos de acceso a Internet de la ciudad, que se mantienen ocultos. El evento formó parte de la 2004 *Psy.Geo.Conflux*, el segundo certamen de una serie anual dedicada a las investigaciones artísticas y psicogeográficas (el estudio de los efectos del medio geográfico en las emociones y el comportamiento de los individuos). Como ejemplo, incluimos el *Haiku* de los vecinos de 15th y 7th Avenue:

gina network –

piss off, my girlfriend can snowboard

jeepyland, NetHome

¹⁵ <http://hehe.org.free.fr/hehe/NV08/index.html>

¹⁶ <http://www.ubermatic.lftk.org/blog/?p=221>

¹⁷ <http://www.techkwondo.com/projects/wifiku/>

¹⁸ Poema breve de origen japonés. Formado por tres versos de siete y cinco sílabas respectivamente., la poética del Haiku generalmente se basa en el asombro y el arrobamiento que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza.

¹⁹ <https://vimeo.com/20412632>

Por último, en esta categoría, hemos querido incluir el trabajo *Immaterials. Light painting Wifi*⁹, 2011 de Timo Arnall, Jorn Knutsen y Einar Sneve Martinussen. Un proyecto que exploraba el terreno invisible de las redes Wi-Fi en los espacios urbanos, dentro del interés del grupo por la comprensión de la radio y las redes inalámbricas, como uno de los sustratos esenciales para la práctica del diseño contemporáneo.

Para realizar el vídeo (resultado y obra final), tuvieron que caminar a través de los espacios arquitectónicos urbanos con la sonda, un

dispositivo creado por ellos mismos que constaba de una varilla de medición de cuatro metros de altura, con 80 puntos de luz, y revelaban en secciones las intensidades de las redes Wi-Fi (*Figura 2*).

Las mediciones formaban una imagen de la intensidad de la señal Wi-Fi, un gráfico de líneas a través del espacio físico, mientras tomaban fotografías de larga exposición, utilizando una técnica fotográfica llamada pintura de luz para visualizar los estratos de intensidad de la señal Wi-Fi.

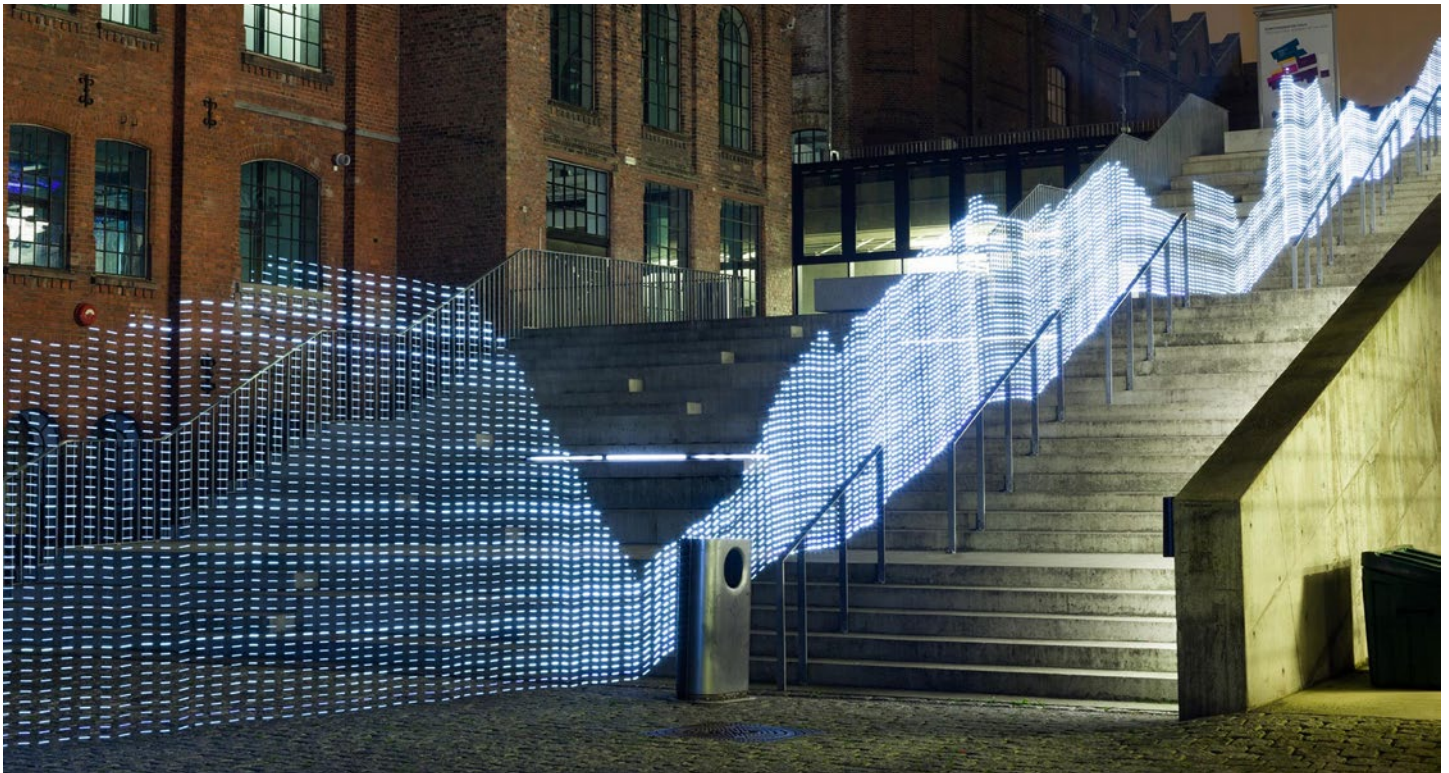


Figura 2. *Immaterials. Light painting Wifi*, Oslo. Timo Arnall, Jorn Knutsen y Einar Sneve Martinussen. 2011.

3.2.2. Sonificar

Transformar lo invisible del espacio hertziano en perceptible a través del sonido, técnicamente se define como el uso de audio sin voz para transmitir información, es decir, hacer perceptible de forma sonora ondas portadoras de datos, campos electromagnéticos y ondas de radio naturales sin modular.

También existen referentes anteriores del proceso de sonificación, sobre todo desde el arte sonoro, como las obras *Music for Solo Performer*²⁰ (1965) de Alvin Lucier o *The Pygmy Gamelan* (1973) de Paul DeMarinis. Además, las obras sonoras que incluimos a continuación, se centran en el sonido para traducir la información invisible del espacio hertziano, y los demás elementos que puedan acompañar a la obra, se utilizan para el discurrir del hecho sonoro, siendo secundarios.

Uno de esos trabajos, fue *Reality Soundtrack*²¹ (2003/2005) de Tao G. Vrhovec Sambolec, unos eventos cuyo objetivo era presentar una situación real en el espacio público dentro de un plano de ficcionalidad. Las personas participantes (25 o más personas), eran portadoras de sonidos mediante pequeños receptores de radio. Todos estos receptores transmitían la misma composición electrónica, que se enviaba desde una estación de radio de corto alcance (móvil) o

incluso desde una estación de radio existente.

Todos los participantes caminaban juntos por distintas zonas de una ciudad siguiendo como referencia un mapa que ofrecía el artista. El resultado audible de la acción era una nube (sonora) en movimiento que viajaba a través de la ciudad. La duración de la intervención era abierta y flexible, recordándonos los parámetros de la deriva situacionista, siendo alrededor de las 2 horas, lo más habitual.

En un sentido parecido en cuanto a la participación de los espectadores y su relación con la ciudad, pero más cercana a la escucha atenta, nos encontramos la obra *Electrical Walks*²² (2004/2013), de Christina Kubisch. Desde finales de la década de los 70, Kubisch ha trabajado con un sistema de inducción electromagnética. Pero es a partir de 2003, cuando comenzó una nueva serie de obras en el espacio público, y trasladó su investigación sobre los campos electromagnéticos a los entornos urbanos en forma de paseos por la ciudad.

El primer evento tuvo lugar en Colonia en 2004, y se han repetido hasta el 2013, por diversas ciudades en todo el mundo como: Moscú, Hong Kong, Nueva York, México, Berlín, Londres, entre otras.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=bIPU2ynqy2Y>

²¹ http://www.realitysoundtrack.org/index_1.htm

²² http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks

Los *Electrical Walks*, fueron paseos donde el público portaba unos auriculares inalámbricos especiales, sensibles a las cualidades acústicas de los campos electromagnéticos. La transmisión del sonido se lograba a través de las bobinas integradas, que respondían a las ondas electromagnéticas del medio ambiente. La gama de estos ruidos (sonidos), su timbre y volumen, variaban de un sitio a otro y de un país a otro. Pero tenían una cosa en común: estaban omnipresentes, incluso cuando uno no quería escucharlos.

Los dispositivos (Figura 3) captaban la contaminación residual de sistemas de iluminación, las señales y datos de los sistemas inalámbricos comunicación, cámaras de vigilancia, teléfonos celulares, ordenadores, cables del tranvía, antenas, sistemas de navegación, cajeros automáticos, Wi-Fi, etc., frecuencias que se ocultaban y eran invisibles, pero que se volvían tangibles a través de dichos auriculares, capturándolos, amplificándolos y convirtiéndolos en audibles. Los sonidos eran mucho más musicales de lo que podrían esperar, habiendo capas complejas de frecuencias altas y bajas, *loops* de secuencias rítmicas y grupos de señales. Algunos sonidos se parecían mucho en todo el mundo, otros eran específicos de una ciudad. Y aunque Kubisch señaló posibles rutas y campos eléctricos especialmente interesantes, el visitante/espectador podía establecer por su



²³ <http://lessnullvoid.cc/content/2014/04/citylisteners-2/>

Figura 3. *Electrical Walks*, Tallinn. Christina Kubisch, 2011.

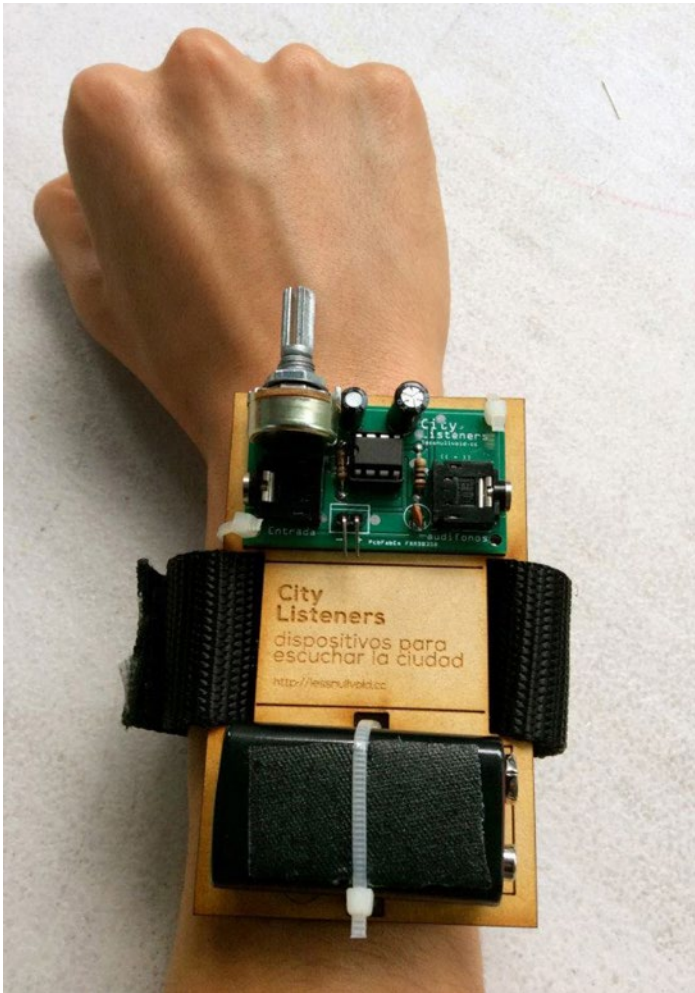


Figura 4. *CityListeners*. Leslie García, 2014.

cuenta o en grupo, la percepción de la realidad cotidiana a través de la escucha de los campos electromagnéticos.

Y por último, en este apartado, queremos destacar el trabajo de Leslie García con su dispositivo (*wearable*) *CityListeners*²⁴ (2014), diseñado para navegar por la ciudad en busca de fuentes de interferencia electromagnética. El circuito estaba diseñado para traducir estas señales a sonido a partir de un pickup electromagnético (como una pastilla de guitarra eléctrica) y un amplificador de audio (*Figura 4*). Estas interferencias se presentaban como parte de un paisaje sonoro intangible debido a la velocidad y la cantidad de fuentes que excedían nuestra actual capacidad para percibirles.

El dispositivo, en un principio, se confeccionó como una herramienta para la deriva, dentro de un espacio saturado de información y de señales invisibles, entendido dentro del contexto del *live act*, pues se trataba de un utensilio de observación de escucha atenta a tiempo real.

3.2.3. Tangibilizar

En esta tipografía, el proceso es similar a las dos anteriores, pero se incluyen todas las variables no visuales o sonoras, como las táctiles, gustativas y odoríferas. Y aunque la visualización y sonificación copan la mayoría

²⁴ <http://www.yugo.at/equilibrio/>

²⁵ En informática, un script, archivo de órdenes, archivo de procesamiento por lotes.

²⁶ Un bot (aféresis de robot) es un programa informático que efectúa automáticamente tareas repetitivas a través de Internet, cuya realización por parte de una persona sería imposible o muy tediosa.

²⁷ <http://boundaryinteractions.org/blog/sticky-data>

de acciones que revelan el espacio hertziano, incluimos dos grandes trabajos para ejemplificar la tangibilización.

Uno de ellos es *Constraint City/ the pain of everyday life*²⁴ (2007) (Figura 5) de Gordan Savicic, un proyecto que consistió en realizar una serie de performances críticas en entornos urbanos, donde exploraba tanto el espacio público dentro de la esfera de las limitaciones cotidianas físicas, como el privado en busca de información que permanece oculta en el espectro.

Para tal propósito, Savicic utilizó un corsé equipado con un servo motor de par de torsión y una videoconsola portátil con capacidad Wi-Fi, de forma que los motores apretaban las correas cuando detectaba una red inalámbrica próxima, así, cuanto mayor era la intensidad de la señal Wi-Fi más apretaba el corsé. Los paseos diarios a casa, al trabajo o hacia lugares de ocio eran recopilados en un mapa del dolor esquizogeográfico sacado de los servidores de *GoogleMaps* con *scripts*²⁵ y *bots*²⁶ automatizados. Al llevar la camisa de fuerza, el artista no sólo escribía, sino que a la vez leía (sentía físicamente) el código de la ciudad. El propio objeto era una mezcla entre dispositivo tecnológico de moda, un artilugio básico que uno mismo podía montar y un juguete sexual.



Figura 5. *Constraint City/ the pain of everyday life*. Gordan Savicic, 2007.

²⁸ Ciencia del tacto, sensación de presencia, tocar y sentir objetos simulados en un entorno digital.

Y en la misma línea, pero menos invasivo y pensado para ser utilizado por el público, nos encontramos con la obra de 2014, *Sticky Data (Urban Immune System Research)*²⁷ del IBI (*Institute Boundary Interactions*), una serie de dispositivos hápticos²⁸, que permitían al usuario sentir las fluctuaciones de los datos inalámbricos al caminar por el espacio de la ciudad. Esto podía crear una desconexión entre la experiencia de lo físico y lo virtual.

Con el fin de entender la ciudad como un organismo de datos superpuesto a lo físico, en el *Institute Boundary Interactions* desarrollaron prototipos que abordaban aspectos de nuestro territorio informacional, mezclado con la experiencia y las relaciones sociales. *Stiky Data* funcionaba junto a una aplicación Android que buscaba datos y los geolocalizaba. La cantidad de datos que se encontraban en una ubicación, eran recogidos por una placa Arduino sobre una conexión *bluetooth*, éstos fueron traducidos y mandados al dispositivo háptico, y a su vez, éste los mandaba a través de electrodos que estaban conectados directamente a la piel del usuario. El usuario experimentaba una sensación de hormigueo que aumentaba y disminuía en intensidad a medida que se movían a través de campos de datos más o menos densos. Cuando el usuario avanzaba, la memoria de los datos se copiaba, para ser recogida, cartografiada y catalogada por el dispositivo.

CONCLUSIONES

Queremos destacar, que aunque nos hemos centrado en exponer aquellas prácticas y acciones que revelan el espacio hertziano, la mayoría de las obras presentadas destacan por una función ideológica y activista, ya que además de visualizar, sonificar y tangibilizar para mostrar al público los procesos, contornos e influencias; nos presentan una realidad oculta, llena de peligros, de luchas de poder, de contaminación y de vulnerabilidad de nuestros datos. Además, nos enseñan, entre otras cosas, cómo luchar contra ello, creando redes alternativas, saboteando las existentes, o protegernos de las ondas que llegan en por todos los lados.

Así pues, esperamos que esta investigación sirva para que los futuros artistas y creadores sigan luchando por comprender este nuevo espacio, y saquen a la luz las implicaciones y peligros que conllevan las nuevas tecnologías y dispositivos, con obras que vuelvan a conectar a los espectadores con un poco de esta complejidad.

Bibliografía:

Castells, M. (1996). *La sociedad red. volumen 1º. La era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Dunne, A. (1999). *Hertzian Tales: Electronic Products, aesthetic experience and critical design*. Cambridge Massachusetts, Estados Unidos: MIT Press.

Graham, S. (2002). "Bridging Urban Digital Divides. Urban Polarisation and Information and Communications Technologies (ICTs)", *Urban Studies*.

Haque, Usman (2002). "Hardspace, softspace and the possibilities of open source architecture", Documento online. <http://www.haque.co.uk/papers/hardsp-softsp-open-so-arch.PDF> Web consultada por última vez el 02/02/18

Igés, José (1997). "La ciudad resonante", *Revista Fisuras de la cultura contemporánea*. Nº 5, Las ciudades inasibles, Madrid.

Ito, T. (2006). *Arquitectura de límites difusos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.


Lemos, Andre (2008). "Medios locativos y territorios informativos. Comunicación móvil y nuevo sentido de los lugares. Una crítica sobre la espacialización en la Cibercultura". *Inclusiva-net #2. Redes digitales y espacio físico*. Medialab Prado, 2008. Documento online. Web consultada por última vez el 18/10/18

Mitchell, W. J. (1995). *City of bits. Space, place and the infobahn*. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos: The MIT Press.

Novak, M. (1993). *Architettura liquida nel ciberspazio*. En BENEDIKT, M. (Ed.), *Cyberspace*. Primi passi nella realtà virtuale. Padova, Italia: Muzzio.

Pérez de Lama, J. (2003). *Geografías de la multitud [conectada]: Entre la espacialidad de los flujos y la ciencia ficción*. Recuperado de http://hackitectura.net/osfavelados/txts/sci_fi_geographies.html

San Cornelio, G. (2008). *Nodo "Locative media y práctica artística: exploraciones sobre el terreno"*. Documento online. <https://artnodes.uoc.edu/articles/10.7238/a.v0i8.768/galley/3363/download/>



La “performance” como
actitud. Relaciones e (inter)
acciones entre mujer
y espacio público en el
periodo de la vanguardia
histórica española a través
del arte

La “performance” como actitud. Relaciones e (inter) acciones entre mujer y espacio público en el periodo de la vanguardia histórica española a través del arte.

Elia Torrecilla

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

PALABRAS CLAVE

Performance; espacio público; mujer; disfraz; dandy; flâneuse; vanguardia histórica española

RESUMEN

Este texto se presenta como una recopilación de ideas, como una especie de “making off” de un escrito más amplio¹ realizado para la publicación *Protoperformance en España (1834-1964)*². En él, se propone un recorrido relacional por un conjunto de citas, pensamientos y acciones que se intercalan con una serie de pasajes que revisan algunas proto-performances realizadas por mujeres. Ellas, vinculadas o no al campo artístico, pertenecen al periodo de entreguerras, y su actitud hacia la vida podría leerse en clave de acción: próximas al *dandysmo* y a la *flânerie*, exploran una autoconstrucción del “yo” como obra de arte para hacer frente a un contexto hostil.

¹ Torrecilla, E. (2018). Una calle propia: *Flâneuses* haciendo ciudad paso a paso desde la performance. En Laboratorio de Creaciones Intermedia. (Ed.), *Protoperformance en España (1834-1964)*. Lucena, España: Weekend Proms.

² Resultado del proyecto de “Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea” concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. HAR2014-58869-P).

INTRODUCCIÓN

El 22 de julio de 1973, la artista Mierle Laderman Ukeles, se encuentra lavando las escaleras de la entrada del museo Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut) rodeada de cubos de agua y demás artículos de limpieza. Más tarde, camina hacia el interior del museo y comienza a limpiar el suelo de las salas, de rodillas, borrando las huellas de los visitantes mientras pasaban y pisaban. Esta acción, que formó parte de la serie "Maintenance Art Performances" (Espectáculos de arte de mantenimiento) duró ocho horas, las correspondientes al horario laboral, invitando a reflexionar, entre otras cuestiones, sobre la pertenencia de la mujer y artista al espacio doméstico, al interior. Dentro de esta misma serie, la artista llevó a cabo una exhaustiva documentación de las diferentes tareas y rutinas del hogar en las que empleaba la mayor parte de su tiempo. De esta manera, logró convertir el trabajo doméstico y su rol de cuidadora de familia y hogar en un acto artístico³.

Un año antes, en 1972, María Dolores de la Fe publica *Happenings para Jacob*, un libro que la humorista dedica "a la olla a presión, sin cuya ayuda este libro no se hubiera cocido". En uno de los relatos, titulado "La tangente", comenta que fue Juan Hidalgo el que le descubrió el arte del "happening" y contrasta la actividad de ambos

en relación al espacio donde desempeñan sus funciones: Juan Hidalgo es a la calle lo que María Dolores de la Fe a la cocina. A partir de que Hidalgo le hablara de la existencia del "happening", ella comenzó a ver "happenings" por todas partes, hasta en las recetas de cocina, en sus ingredientes, que le hablan y cobran vida propia. Una vorágine creativa que se ve interrumpida cuando alguien llega del colegio con prisa para comer. Entonces la autora se ve obligada a "transformar cruelmente un «happening» en una bandeja vulgar que pasa al comedor".

En la década de 1940, y también en la cocina encontraba su inspiración Concha Méndez, quien hacía poesía mientras cocinaba, más concretamente, era al cortar cebolla cuando "se le ocurría un poema, y luego seguía cortando y se le volvía a ocurrir; en total hizo catorce poemas" (Miguel Molina en Prieto, 2015). La casa y la cocina como laboratorio creativo o estrategias creativas para la "autoperformance": estos tres pasajes muestran cómo el espacio se encuentra dividido por el exterior y el interior, por lo público y lo privado, y cada uno de ellos tiene su propia audiencia: el espacio exterior y público ha sido destinado principalmente a los hombres, encargados de representar las nuevas formas de experiencia pública; el doméstico y privado ha sido asignado a las mujeres: una representación de la distribución sexuada del espacio.

³ Más información sobre la acción disponible en: <https://timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum-64d274a0a19c>

NOTA: Realizar un paseo por esa línea "entre", por ese espacio donde no es ni dentro ni fuera y que responde a un tiempo otro. Un paseo "outsider" entre lo visible y lo invisible. Sumergirse en esas grietas y huecos urbanos, traspasar la barrera, permanecer en el umbral donde todo es ambiguo.

LA PRIMER GRIETA: EL REFLEJO

NOTA: Pasear y fijarse en el reflejo que ofrecen los ventanales de los escaparates. Desde fuera, uno puede ver su cuerpo en movimiento, inmerso en el conjunto urbano, y entremezclado con la mercancía del interior del establecimiento. Detenerse y disfrutar de esa ambigüedad que en un determinado momento exige un cierto esfuerzo mental y visual para diferenciar lo que se encuentra dentro y fuera, cerca y lejos. Una composición reflejada en un cristal que separa dos espacios, el exterior del interior, y que protege la mirada de la mercancía. Un vidrio que es un elemento mediador entre dos espacios que separa y amalgama.

Tras terminar una clase y en el trayecto que une el Laboratorio de Creaciones Intermedia y el Conservatorio de la UPV, Miguel Molina me habla de los paseos por Madrid de Maruja Mallo y Rosa Chacel, especialmente uno en el que reaccionaron a la prohibición de la entrada

de las mujeres a las tabernas, acercándose descaradamente a las cristalerías: una proto-performance, o performance antes de la performance que es una acción como reacción.

(...) Íbamos al Museo del Prado y a las conferencias de Eugenio d'Ors, a las verbenas y a los barrios bajos de Madrid. Nos paseábamos para ver aquellos personajes tan pintorescos que pasaban a nuestro lado iluminados por los faroles de la calle.

Estaba prohibido que las mujeres entraran a las tabernas; y nosotras, para protestar, nos pegábamos a los ventanales a mirar lo que pasaba dentro. Los domingos por la tarde íbamos a la estación del Norte, a ver a la gente que va y que llega, a los viajeros con sus despedidas y los trenes. (En Ulacia Altoaguirre, 1990, pp. 227-228)

Un pasaje que me hace divagar y pensar en *El hombre de la multitud* de Allan Poe (1840). Este cuento es descrito por Walter Benjamin como una especie de radiografía de una historia detectivesca, ya que en él aparecen el perseguidor, la multitud y un desconocido que endereza su itinerario por Londres: ese desconocido es el *flâneur*. Desde el interior de un café londinense, "el hombre de la multitud"

contemplaba el espectáculo en que se había convertido la ciudad moderna, desde un espacio privilegiado, que le permitía obtener una visión manteniendo cierta distancia con lo observado.

Entonces imagino a Allan Poe, inmerso en la ensoñación urbana, sentado en el café, cuando de pronto, se asoma Maruja Mallo, como queriendo traspasar el ventanal. Una visión doble de un hombre que mira a una mujer que (lo) mira. Un cruce de miradas que bien podría ser la desencadenante de una grieta en ese cristal divisorio.

LA MUJER DE LA VIDA MODERNA

Baudelaire, considerado el primer paseante de la modernidad y el primero en darse cuenta que la sociedad del momento estaba entrando en un período de cambios, se inspira en el cuento *El hombre de la multitud* de Allan Poe para adoptar la actitud del *flâneur*, refiriéndose a él como el artista-poeta de la moderna metrópolis. *El pintor de la vida moderna* (1863) es una obra que recoge la esencia del *flâneur* como figura paradigmática de la experiencia urbana del París del s. XIX un personaje que se transforma en una especie de caleidoscopio, en un espejo que absorbe la vida en todas sus sutilezas. En esta obra, Baudelaire habla del *dandy* y del *flâneur* como dos personajes que, si bien no deben

confundirse, ambos hacen de su vida un teatro y de su “yo” una obra de arte. Tanto el *flâneur* como el *dandy* buscan ser tipos singulares y distinguirse en el entorno de indiferencia en que se ha convertido la ciudad, una distinción que conlleva una visibilidad en cuanto al modo de vestirse, lo que no está reñido con el pasar desapercibido del *flâneur*: el incógnito que busca, alude más a un encubrimiento de su capacidad analítica. Ambos son seres virtuosos que hacen de su cuerpo, de su comportamiento, de sus sentimientos y pasiones, y de toda su existencia una obra de arte” (Foucault, 1991, pp. 197-207). De hecho, para Borriaud (1999) “el *dandy* inaugura la idea concreta de la vida como obra de arte” y es quizá por ello que tiene algo de infantil en su conducta hacia la sociedad y la cultura, próximo a cierta actitud de rebeldía en la constante búsqueda de la novedad (en Torrecilla, 2018).

Contemplo la fotografía en que Maruja Mallo aparece en la Isla de Pascua (Chile) cubierta por exuberantes algas marinas, convertida en una sirena de las profundidades marinas, una imagen que muestra la conexión que Mallo tenía, a parte de la pintura, con el arte de acción, concretamente dentro del género de la fotografía (Molina, 2008). Ella pertenece al grupo llamado “Las Sinsombrero”: a finales de la década de los años veinte, Maruja Mallo regresó a España y salió a dar un paseo por

la madrileña Puerta del Sol junto con sus amigos Margarita Manso, Dalí y García Lorca. Al comienzo de su paseo llevaban sombrero, como todo el mundo por aquel entonces, pero en un momento dado decidieron continuar la caminata sin él. Este acto resultó tan escandaloso que los transeúntes comenzaron a insultarlos e incluso a apedrearlos.

A partir de entonces, ir por la calle con la cabeza descubierta se convirtió en un acto de transgresión y modernidad, una re-acción frente a una realidad basada en las diferencias de género. Una actitud pionera que se prolongó hacia los años 30 con un movimiento generalizado llamado *sinsombrerismo*: descubrir la cabeza y dejarla volar, soltar las ideas, quitarse el sombrero para visibilizarse.

Además, las mujeres tenían prohibido el acceso a monasterios de religiosos, un "impedimento" que dio lugar a la improvisación de una especie de *happening*: cuando Maruja Mallo y Margarita Manso querían entrar, en la primavera de 1926, al monasterio de Santo Domingo de Silos a escuchar el canto gregoriano de los monjes, no les dejaban pasar. Para lograrlo, lo resolvieron cambiándose su ropa con los pantalones y la chaqueta de Dalí y Lorca que les acompañaban, ocultándose el pelo con unas gorras. Respecto al hecho de evadir las prohibiciones de género con creatividad,

Maruja Mallo declaró posteriormente: "Fuimos las primeras impulsoras del travestismo a la inversa" (en Molina, 2008). Así, estas estrategias empleadas para salir a disfrutar de un paseo solitario por las calles de la época, como la de recurrir al disfraz, pueden ser leídas en clave de *performance* o *happenings*.

El documental que Reixa (2009) realizó sobre ella llamado "Mitad ángel, mitad marisco", muestra el recorrido vital y artístico de una mujer transgresora con las convenciones sociales de su tiempo, a la que se le ha negado un lugar en la historia de la pintura española. En él, son varias las personas las que destacan la importancia del maquillaje en la artista gallega; por ejemplo, la comisaria Ana Vázquez de Parga recuerda que lo primero que le llamó la atención nada más verla, fue su máscara, "una máscara que se pintaba todos los días, y se parecía mucho a las máscaras de sus verbenas; era como un personaje salido de uno de sus cuadros" (en Reixa, 2009). Es como si de alguna manera ella buscara manifestarse a través del maquillaje y hacerse visible dentro de la invisibilidad a la que se vio sometida dentro del circuito artístico.

Si hablas de maquillaje, yo creo que la raza que más se ha maquillado han sido los faraones, porque son unos maquillajes ya desorbitados pero que plastifican la cara. Porque un semblante maquillado

y otro que no está maquillado, el que está desmaquillado parece que está desteñado, porque como el maquillaje dibuja, acentúa las facciones, las recrea. (Mallo, 1980 en Reixa, 2009)

PASEAR CON LOS ZAPATOS DE OTRO

Consultando la tesis que Carmen Muriana realizó sobre Esther Ferrer⁴ descubro la pieza *Pisazapatos* que la artista realizó en 1972: una piedra se apoya sobre un par de zapatos “de caballero” y de estilo burgués, una intervención que hace referencia a la dificultad o imposibilidad de movimiento. *Pisazapatos* es una suerte de “impedimento”⁵ en el que el calzado (aplastado por un elemento pesado) es utilizado como “objeto real y/o metafórico masculino diseñado para transitar el espacio público”. Tal y como explica Muriana (2014):

Existe una relación piedra-mujer que está asociada al peso, a la incomodidad, a la quietud, al mundo interior, al silencio y al absurdo. (...) El uso del adoquín en *Pisazapatos* está sujeto a una acción opresora que implica el ejercicio de

una agresión voluntaria (...). Asimismo, aunque el sujeto a quien va destinada esa acción está ausente, la prótesis de género con la que se le <<representa>> nos revela, además de su sexo, su cierto estatus social que lo sitúa en una determinada posición de poder.⁶ (Muriana, 2014, pp. 519-520)

De forma paralela, y conociendo mi gusto por los zapatos, Miguel Molina me cuenta que alrededor de 1920, por las calles de Valencia transitaba un bohemio personaje llamado “El poeta Nicolás” que había inventado unos “zapatos voladores”. Al colocarle tacos de goma muy elástica en las suelas, permite un caminar más ligero. Una prótesis para aligerar el paso que contrasta con el peso que cae sobre los *Pisazapatos* de Esther Ferrer.

NOTA: Colocarse una piedra pesada sobre cada zapato y salir a pasear pensando en los “impedimentos” que uno se ha encontrado a lo largo del camino. Otro día, fabricarse unos “zapatos voladores” y salir a la calle con el convencimiento de alzar un vuelo-paseo y dejarse llevar.

⁴ Muriana, Carmen (2014). *Esther Ferrer. La (re)acción como leit motiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las limitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad* (Tesis doctoral). Universidad Miguel Hernández, Elche, España.

⁵ En sus escritos, Virginia Woolf empleaba de forma repetida el término “impedimento” para referirse a las dificultades que se le presentan a las mujeres a la hora de escribir, expresión que también utilizaba como metonimia para las artistas que trabajan en otros campos, especialmente en las artes plásticas y visuales. Resulta revelador que el “impedimento”, etimológicamente, “lo que está en el lugar de los pies”, parece ser el conjunto de obstáculos que dificultan o imposibilitan el movimiento en las mujeres (Trasforini, 2009, p. 157).

⁶ Ver Muriana, C. (2014). *Esther Ferrer. La (re)acción como leit motiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las limitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad* (Tesis doctoral). Universidad Miguel Hernández, Elche, España.



Figura 1. *Pisazapatos*, ensamblaje, 1972 (Fuente: archivo personal de la artista, París, 2006)⁶ // El poeta Nicolás con sus "zapatos voladores" frente a una falla en el centro histórico de Valencia, c. 1920 (Fuente: Gonzalo Rogel, 2015).

LA ZAPATERA FUTURISTA

Considerado el poeta moderno por excelencia, Baudelaire supo captar la esencia de lo que fueron los primeros tiempos de la modernidad, una genialidad que solo pudo manifestarse por estar en contacto permanente con los signos de la época que le tocó vivir. Baudelaire deambulaba sin cesar por las calles de París tratando de comprenderlas, e inspirado por *El hombre de la multitud*, se convirtió en una especie de detective en busca de las huellas de su tiempo. Fue un dandy callejero, y a través de

su obra asoma la actitud del flâneur que hizo de él un paradigma.

Mientras "el hombre de la multitud" continúa paseando por mi cabeza, comienzo a leer una copia que Miguel Molina me envía de "Justificación"⁷, un librito escrito por Agustina González López (1891-1936) en cuya contraportada aparece una autocaricatura donde Amelia (pseudónimo teosofista de la autora), se muestra disfrazada a lomos de un monstruo metamorfoseado⁸. El capítulo II se titula "Locura social", y en él explica que aquel

⁷ González López, Agustina (1928). *Justificación*. Granada, España: Editorial Artes Gráficas Granadinas.

Además publicó, entre otros, un libro titulado *Idearium futurismo* en el que defendía una forma más económica de escribir parecida a la que actualmente usamos en nuestros mensajes de texto por whatsapp o sms. El reconocimiento de esta sencilla manera de expresarse como válida implicaba dejar de hacer sentir al pueblo analfabeto y más bien poner la crítica en unas normas ortográficas que resultan a veces demasiado complejas. Implicaba hacer sentir a la gente más legítima ante el lenguaje: "El sistema futurista de escribir resuelve las dificultades ortográficas por lo mismo que simplifica la ortografía. Este libro ha todo escrito en futurismo".

“que ha sido señalado como loco, está cuerdo, y que la sociedad en que vive no lo comprende y por lo mismo lo juzga mal” (González López, 1928, p. 15). Avanzando por sus páginas, narra cómo una noche de 1905 quiso demostrar a una amiga que iría a visitarla de madrugada. Para ella, la noche era pura fantasía, tal y como le habían hecho creer los cuentos, algo que necesitaba comprobar por sí misma, pero:

Había un gran inconveniente para salir de noche, estábamos aún de luto por mi padre. El luto en las familias españolas, mejor dicho, en las familias granadinas, (por lo menos en la época que yo refiero), era casi exclusivo, o como si dijéramos, para señoras solas. Mis hermanos, tíos, primos y demás parientes, habían ido al teatro y otras diversiones; el elemento femenino (mi mamá y yo), no habíamos puesto un pie por la noche”. (González López, 1928, p. 18)

Por ello, procedió a diseñar un plan para salir sin ser reconocida y esa noche se vistió de hombre con el traje de uno de sus hermanos. Salió a pasear y callejeó con cierta desilusión por no hallar la gran fantasía y misterio nocturnos de los que se hablaban en los cuentos. En un momento dado de su caminata, un policía la

paró y se vio rodeada por este, por los cocheros, un sereno y otros dos o tres hombres. El policía le dijo que se marchara a casa o debía detenerla. Cuando se marchó, prometiendo que obedecería a sus órdenes, estos dudaban de si se trataba de un hombre o una mujer, y se escuchó decir entre ellos: “Es una mujer, pero es valiente”.

Agustina González López (1891-1936), además de política, escritora y artista, era una conocida zapatera que paseaba por las calles de Granada. Es recordada por Francisco Ayala de la siguiente manera:

Otra mujer notoria, aunque esta no por cierto discreta, en la Granada de mi infancia era la famosa Zapatera, de quien nunca supe su nombre... La Zapatera era una figura extravagante, probablemente una chiflada. Callejeaba mucho, entraba “¡y sola!” en los cafés y restaurantes y escribía cosas absurdas que hacía imprimir y ponía luego a la venta en el escaparate de su zapatería.

A ella le interesaba la cuestión de que existieran “hombres afeminados” y “mujeres masculinizadas”, y en su obra *Justificación* explicaba por qué prefería parecer una loca: porque la libertad no estaba permitida a las

⁸ Sobre la contraportada, la autora escribe lo siguiente: “La contraportada, también me representa a mí; pero en forma de monstruosidad social, la que ha creado en torno mío, la fantasía popular. Un monstruo como para asustar a los niños. Como estoy al detalle de todo, he dibujado esa alegoría, que es la caricatura moral de todas las fantasías, que tú, pueblo granadino, me has colgado; si incurro en alguna omisión, será de tu reciente invento; más no debes olvidar, que el interesado, es el último que se entera. Te ruego por tanto dispenses la omisión si la hubiera”. La imagen puede ser visualizada online en: <https://www.abebooks.com/Justificaci%C3%B3n-Alegor%C3%ADa-caricaturesca-dibujada-autora-GONZ%C3%81LEZ/22773716702/bd#&gid=1&pid=1> (Consulta: octubre 2018)

mujeres. En todo caso, nadie le perdonó en 1936 su aparente locura y cuando las fuerzas falangistas la fusilaron no lo hicieron por su estado mental sino por su transgresión⁹.

TODO EL AÑO ES CARNAVAL

Mariano José de Larra (1833) escribe: “sal a la calle y verás las máscaras de balde”, porque “el mundo todo es máscaras: todo el año es carnaval” (Larra, 1833, pp. 23-24). Baudelaire explica que el *dandy* es un hombre que vive perpetuamente disfrazado de otra cosa. Para él, la ciudad es un escenario, una pasarela para mostrarse; para el *flâneur* es, además, su casa, el espacio que habita y de donde extrae su inspiración para sus creaciones: “da la impresión de que es su grandeza la que le mantiene al *dandy*. Y así se entiende que Baudelaire creyese que en ciertas horas su vagabundeo estaba revestido de la misma dignidad que el tenso esfuerzo de su potencia poética” (Benjamin, 1980, p. 115).

En la tesis sobre *dandysmo* y contragénero escrita por Gloria G. Durán¹⁰, se explica que “para el *dandy* es necesario silenciar toda emoción y toda pasión ya que podrían perjudicar su *performance*, su puesta en escena, transformando al impenetrable objeto, ese yo-como-arte, en un indefenso sujeto. Hay que

aniquilar la humillante sensibilidad, y conforme el sistema se aleja de la sensibilidad romántica el sujeto se irá *dandyficando* más y más”.

Y pienso en algunas mujeres callejeras, vagabundas, que podrían considerarse una suerte de *dandys-flâneuses* outsiders que han hecho del umbral su camino y del disfraz una forma de vida, y en muchas otras que continúan estando invisibilizadas.

A continuación se hablará de Dolors Bonella i Alcázar (1851-1940), conocida popularmente como “La Moños”; las hermanas Maruxa (1898-1980) y Coralía Fandiño Ricart (1914-1983) a quienes llamaban “Las dos Marías”, o María Dolores Rivero Hernández (1904-1987), más conocida como Lolita Pluma.

La moños

Cantando paseaba por La Rambla barcelonesa Dolors Bonella i Alcázar (1851-1940), conocida popularmente como “La Moños”, con su vestido de colores llamativos, su falda desgastada, con su abanico de grandes dimensiones que siempre agitaba con sus manos, fuera verano o invierno, y sus característicos moños adornados con las flores que le regalaban las floristas. Caminando con un paso menudo y precipitado, recorría la Las

⁹ Gallego, Mar (2018, 22 febrero). *Agustina, la escritora futurista*. Recuperado de <http://www.feminismoandaluz.com/2018/06/27/agustina-la-escritora-futurista/estaba-revestido-de-la-misma-dignidad-que-el-tenso-esfuerzo-de-su-potencia-poetica> (Benjamin, 1980, p. 115).

¹⁰ Durán Hernández-Mora, G. (2009). *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Politécnica, Valencia, España.



Figura 2. "La Moños" (Fuente: La Rambla Barcelona).

Ramblas mientras bailaba, cantaba y recitaba poemas a cambio de unas monedas, siempre con la sonrisa en la boca dispuesta a recibir alguna propina para poder sobrevivir. Caminaba "determinada y distraída hasta el punto de cruzar la Rambla durante los bombardeos de la Guerra Civil sin sufrir ni un solo rasguño".

Se comenta que su vida, y su cordura, dio un giro tras la pérdida de su única hija¹¹, una experiencia traumática que la sumió en una gran depresión, teniendo que ser internada y medicada con unas pastillas le hicieron perder la razón y la memoria: "La mujer trabajadora que hasta entonces había sido, se transformó en una mujer que se olvidó de todo aquello que

había hecho en la vida, convirtiéndose en una mujer que nada más levantarse se pintaba la cara con unos mofletes exagerados, se hacía un moño con unos lazos de colores exuberantes y se pasaba todo el día dando vueltas por la calle". Las floristas de las ramblas, conocedoras de su trágica historia, le regalaban las flores que ella colocaba cuidadosamente entre sus moños.

La fama que acompañó en vida a la Moños hizo de ella un mito tras su muerte, inspirando a numerosos artistas en películas, obras de teatro, canciones y poemas, además de contar con una figura en el Museo de Cera y otra en el Museo de los Automatas del Tibidabo; incluso se la bautizó con el grandilocuente título de "emperatriz de

¹¹ Existen diferentes leyendas urbanas sobre este hecho. Unas rumorean que la hija falleció en un accidente de coche; otras que una familia adinerada, para quien Dolors trabajaba como sirvienta, se la arrebató ya que el padre podría ser uno de los señoritos de la casa (información disponible en el blog "La Barcelona de Antes": <http://labarcelonadeantes.com/la-monos.html> (Consulta: 13 agosto 2018).

¹² Recuperado de: <https://www.laramblabarcelona.com/genios/la-monos-la-rambla/>

la Rambla". Ante las preguntas de los curiosos, ella agitaba el abanico y respondía: "Soy republicana, pero de la república de Barcelona" o "Yo no gasto ni un céntimo y voy a la moda" (La Rambla Barcelona)¹².

Las dos Marías

"Las dos Marías" eran una pareja formada por las hermanas Maruxa (1898-1980) y Coralia Fandiño Ricart (1914-1983), personajes populares de Santiago de Compostela que paseaban por la zona del Casco Vello de la capital durante los años cincuenta y sesenta. Salían a pasear siempre agarradas del brazo, vestidas y maquilladas de una manera excéntrica, con colores llamativos, mientras lanzaban piropos a

los jóvenes universitarios, por eso sus paseos tenían lugar, siempre con rigurosa puntualidad, a las 14.00h., hora en que los estudiantes salían de clase para comer. En su documental Coralia e Maruxa: as irmás Fandiño, Xosé Henrique Rivadulla (2008) explica que antes de que Sara, la hermana pequeña falleciera, algunos estudiantes las llamaban "Libertad, Igualdad y Fraternidad", mientras que otros se referían a ellas como "Fe, Esperanza y Caridad".

Nacieron dentro de una familia obrera y eran un total de once hermanos, de los cuales varios eran sindicalistas pertenecientes a la Confederación Nacional del Trabajo (CNT). Al inicio de la Guerra Civil, la familia Fandiño Ricart se encontraba en el punto de mira, sin embargo,



Figura 3. Fotografías de las dos Marías y el homenaje en forma de estatua en la Alameda Compostelana (Fuente: Contreras, P.; Redondo, C. "Mujeres Ilustres: Las dos Marías". Entre piedras y cipreses, 2012)

dos de los hermanos lograron escapar. Esto fue la razón por la que Maruxa y Coralía fueron presionadas, maltratadas, torturadas y vejadas por la Policía Social, unas humillaciones que no lograron que estas hermanas rompieran su silencio.

Habiéndolo sufrido todo, “Las dos Marías aliviaron su locura y dolor a través de los colores de su ropa y piropeando a los estudiantes; eran un grito de libertad dentro de ese aire pesado del régimen” (Contreras; Redondo, 2012). Sin duda, una manera de soñar a través de la viveza y brillo del color que transitaban alegrando unas calles grises.

Lolita Pluma

María Dolores Rivero Hernández (1904-1987), más conocida en las calles de Las Palmas de Gran Canaria como Lolita Pluma porque su padre y abuelo eran de los pocos que, en tiempos de guerra, sabían escribir con dicho instrumento. Tal y como explica Ayala (2015), algunas crónicas cuentan que tal vez fue evocando su niñez y sus paseos de la mano de su abuela, por lo que habitaba el parque Santa Catalina recién separada de su marido. Como muestra el fragmento del vídeo donde se entrevista a Lolita, es allí “donde empieza la verdadera historia de la reina de los gatos, los trajes, coloretos y rímel, de los encajes, cintas y lentejuelas”.



Figura 4. “Lolita Pluma” en Santa Catalina Park. (Fuente: La Provincia. Diario de Las Palmas).

Por el Santa Catalina
 ella va de esquina a
 esquina, como una reina
 en su corte, atendiendo
 al personal
 y encendiendo
 fantasías por el lugar.
 (Braulio, 2010)

Era muy querida por todos en el parque, y aquellas que la recuerdan, relatan con cariño que era uno de los personajes más extravagantes, populares y entrañables de Las Palmas. Una vida marcada por la soledad y el desamor hizo que se convirtiera en la "reina de Santa Catalina Park" tal y como fue nombrada en 1984. Vestida con trajes coloridos y maquillada de forma excéntrica, paseaba por el parque, que era su casa, acompañada en su venta ambulante por una hilera de gatos (su familia), vendiendo postales, chicles y flores de papel a los turistas. Directa y desinhibida Lolita hizo de la calle su escuela y así aprendió su lenguaje callejero con todas sus consecuencias, mostrando un temperamento, "que más allá de la expectación que causaba todo su ser, también le hizo ganarse el respeto y el cariño de cuantos se cruzaron en su camino" (Ayala, 2015). En el vídeo-entrevista de Lolita, se ve como se acerca con su caja de cartón llena de chicles a una de las mesas de las terrazas del parque y el cliente bromea: "Prefiero un coñac a esto", le dice el

hombre en alusión a la cajita que ella retira de la mesa en décimas de segundo antes de soltarle: "¿Un coñac? Usted lo que tiene son dos palos en la cabeza", una rotunda contestación que termina entre risas. De nuevo, una actitud y una forma de vida que se convierte en un símbolo de libertad en una época franquista de censuras y represiones.

Es... Lolita Pluma, sí... Lolita Pluma,
 cuando se vaya morirá un poco toda la
 ciudad
 desde Ripoché a la Naval. Es Lolita
 Pluma,
 nuestra Lolita Pluma,
 que desde el "El Río" hasta "El Central"
 pasea, con toda autoridad,
 su extravagancia singular. (Braulio,
 2010)

NOTAS PARA EXTRAER CONCLUSIONES: LA ACCIÓN COMO (RE)ACCIÓN

Comenzamos abriendo apetito en la cocina: María Dolores de la Fe se arma de paciencia y escribe *Happenings para Jacob* (1972). Los ingredientes, utensilios y recetas entran en acción hasta que el sonido del timbre le devuelve a la (cruda) realidad: - date prisa! Sírvenme la comida que me tengo que ir! -.

Estrategias para transformar las diferentes tareas y rutinas del hogar en un acto artístico: cómo cortar cebolla puede generar catorce poemas (Méndez, 1940) o cómo la limpieza del hogar puede extenderse al museo y hacerse visible (Laderman, 1973). Unos testimonios que reflejan desigualdades, que descubren reflejos y reflexiones.

Recordamos el paseo de Maruja Mallo junto a Rosa Chacel por las calles madrileñas observando con absoluto descaro a las/os transeúntes que se cruzaban con ellas, yendo los domingos a la estación del Norte, donde el tráfico de viandantes era aún mayor, y pegándose a los ventanales de las tabernas y los cafés, desafiaban la prohibición de su entrada a ellos (Luengo, 2007). Una (re)acción que simboliza la experiencia de traspasar con la mirada aquello que no puede hacerse con el propio cuerpo.

Es través del cuerpo, que el ser humano se convierte en un sujeto “de” y “en” acción, que puede interactuar con los demás sujetos que conforman el espectáculo social. Sin embargo, esta imposibilidad de la mujer de (tras)pasar, de una manera simbólica, de un lado a otro el cristal, lejos de convertirlas en espectadoras de una realidad que desfila ante sus ojos, supieron reaccionar; decidieron pasar a la acción rompiendo con el rol de objetos y convertirse en

sujetos de la mirada, mostrando otros caminos y destinos posibles, además del de esposa y madre de familia, limpiadora y cocinera.

Con el *dandysmo* la vida fue sustituida por el arte, “concibiéndose el proceso de identidad de todo individuo como un proyecto de creatividad vivencial, donde la obra de arte en sí era el desarrollo personal de cada cual (...) El *dandy* cultivaba constantemente su apariencia, pero no recurría a la mentira de la identidad camuflada tras la máscara de maquillaje” (Luengo, 2007).

La vestimenta juega un papel fundamental en la construcción infinita de uno mismo como autónomo en constante contacto con su tiempo. ¿Es posible leer la actitud desarrollada por estas mujeres en clave de *dandy*? Ellas se distinguen en el entorno adverso en que se ha convertido la ciudad, una distinción que conlleva una visibilidad en cuanto al modo de vestirse, pero también una cierta invisibilidad en cuanto al encubrimiento de su “verdadero yo”. Seres virtuosas que, cual *dandys*, hicieron de su cuerpo, de su comportamiento, de sus sentimientos y pasiones, toda su existencia, una obra de arte (Foucault, 1991, p. 198).

Todas ellas, mujeres callejeras, *flâneuses*: unas artistas de la vida para quienes una actitud excéntrica se volvió una forma de supervivencia y de hacer frente al shock, reflejando la

modernidad en su aspecto físico y su modo de vestir. En palabras de Amparo Hurtado (1998, p. 140), ellas se caracterizaron por “reinventarse una historia propia al vivir al margen de los esquemas preestablecidos acerca de las mujeres”.

El *flâneur*, figura liminal, pasea por unos espacios que son exteriores e interiores al mismo tiempo por eso se encuentra en un lugar “entre”, fronterizo, en el extrarradio, que es neutro, que no está ni fuera ni dentro, y por tener precisamente la capacidad de reflejar y encarnar todo lo que se encuentra a su alrededor como los procesos sociales y las desigualdades, es preciso considerar en el *flâneur* la cuestión de género. Según Manuel Delgado (2008 [1999], p. 112), los artistas, en tanto *outsiders* (al igual que los inmigrantes, adolescentes, los locos o los enamorados), presentan una ambigüedad necesaria que resume “todo lo que la sociedad pueda percibir como ajeno, pero instalado en su propio interior”.

Son una especie de eternos transeúntes que están “atrapados en un puro trayecto” en el margen (no al margen), es decir, en el umbral, moviéndose “entre dos luces, al alba o en el crepúsculo, anunciando una configuración futura o señalando el estallido de una estructura. (...) Son motivos de alarma, pero no menos de expectación esperanzada por la capacidad de innovación y de cuestionamiento que encarnan”.

Si imaginamos a una mujer caminando en soledad y sin rumbo fijo en medio de la multitud: mientras que el *flâneur* puede pasar desapercibido, la mujer se convierte en objeto de todas las miradas. Por ello, y retomando los planteamientos Janet Woolf, Elizabeth Wilson en *The Invisible Flâneuse* (1995), reclama el papel real que la mujer tuvo en la sociedad europea del s. XIX y destaca la importancia del disfraz por hacer posible que la mujer pudiera disfrutar de sus paseos en solitario. El disfraz se convierte en una solución temporal y de algún modo performática, que permite a la mujer transformarse en una “copia” del *flâneur* (hombre) y liberarse de la mirada masculina. Así podía pasar desapercibida en el espacio público y experimentar el gozo que produce pasar inadvertidas entre la multitud: en el espacio urbano ellas no observan, sino que son observadas.

Mujeres que pasean por unas líneas «entre»: manifiestan otras maneras de relacionarse con el espacio público a través de unas actitudes “abiertas” e inter- acciones con el contexto que les tocó vivir. A través de su vitalidad performática han abierto unas grietas que permiten el acceso a nuevos caminos. La participación de las mujeres y su presencia en las calles ha sido determinante para un cambio drástico en el ámbito del espacio público, de la ciudad, que es la polis, lo político.

El juego de palabras “(re)acción”, remite en primera instancia al concepto “reacción”, una acción que resiste, se opone, o es consecuencia de otra, planteando la ecuación causa-efecto (Muriana, 2014, p. 19). Para que la mujer pueda disfrutar de esas caminatas anónimas y callejear sin rumbo, primero ha de salir a la calle para, a través de su cuerpo en acción, reivindicar su derecho a la ciudad. Las manifestaciones de estas mujeres a las que hemos hecho aquí referencia, entre muchas otras, a partir de su presencia en el espacio público –de sus acciones artísticas, literarias, poéticas...– experimentaron y promovieron el ejercicio de libertad a través de lo que podría considerarse *proto-performances* o “*performances* antes de la *performance*”.

Unas acciones que generaron aberturas y aperturas que vuelven dúctiles las estructuras fijas y sólidas para poder atravesarlas. En este sentido, es como si el disfraz se convirtiera en una especie de traje de superheroína que permite traspasar muros y demás obstáculos, mostrando otras realidades y construyendo otras identidades. Puesto que estos pasajes revisados son una manera de reaccionar a través de una actitud performativa, ¿sería más adecuado referirnos a ellos como un posible arte de re-acción?

BIBLIOGRAFÍA

Baudelaire, C. (2013). *El pintor de la vida moderna*. Madrid, España: Taurus.

Benjamin, W. (2007). *Libro de los Pasajes*, Madrid, España: Akal.

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editor.

Contreras, P. y Redondo, C. (2017, 30 julio). Mujeres Ilustres: Las dos Marías. Recuperado de <http://www.entrepiedrasycipreses.com/mujeres-ilustres-las-dos-marias/>

Cuvardic, D. (2002). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París, Francia: Éditions Publibook.

Delgado, M. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona, España: Anagrama.

Durán Hernández-Mora, G. (2009). *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Politécnica, Valencia, España.

Durán Hernández-Mora, G. (2015). Silenciosas voces públicas: "Las Sinsombrero" por el Madrid de los veinte. En M. Molina Alarcón. (Ed.), ¡CHUM, CHUM, PIM, PAM, PUM, OLÉ! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias. Valencia, España: Universidad Politécnica.

Ferris, J. L. (2004). *Maruja Mallo: La gran transgresora del 27*. Madrid, España: Temas de hoy.

Foucault, M. (1991). *Saber y Verdad*. Madrid, España: Las Ediciones de la Piqueta.

Gómez Reus, T. (2005). Habitar/escribir/ conquistar el espacio. *Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios sobre la mujer de la Universidad de Alicante*, (5).

Gonzalo Rogel, E. (2015). El poeta Nicolás y sus zapatos voladores". *Valencia en blanco y negro*. Recuperado de <https://valenciablancoynegro.blogspot.com/2015/02/el-poeta-nicolas-y-sus-zapatos-voladores.html>

Hurtado, A (1998). Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho. En I. M. Zavala. (Ed.), *Breve Hª feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona, España: Anthropos.

Kirkpatrick, S. (2003) *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid, España: Cátedra.

Larra, M. J. (1833, 14 de marzo) El mundo todo es máscaras: todo el año es carnaval. *El Pobrecito Hablador*, (12).

Luengo, J. (2007) La Bohemia resignificada. Mujeres modernas en la performance de su identidad. *Arenal*, 14 (2); 235-263.

Molina, M. (2008). La *performance* española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945). En C. Tejo. (Ed.), *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de*

Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo. Publicaciones de la Universidad de Vigo, pp. 155-162.

Muriana, C. (2014). *Esther Ferrer. La (re) acción como leit motiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las limitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad* (Tesis doctoral). Universidad Miguel Hernández de Elche.

Prieto, C. (2015, 24 de mayo) *Encuentro y charla. Miguel Molina Alarcón: El canon menor de las artes del sonido y la reconstrucción de su escucha*. Recuperado de <http://www.border.com.mx/wp-content/uploads/2015/05/EL-CANON-MENOR-DE-LAS-ARTES-DEL-SONIDO-Y-LA-RECONSTRUCCIÓN-DE-SU-ESCUCHA.pdf>

Reixa, A. (Dir.). (2009). *Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco* [Documental]. España: SECC en colaboración con la Fundación Caixa Galicia y TVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-maruja-mallo/966721/>

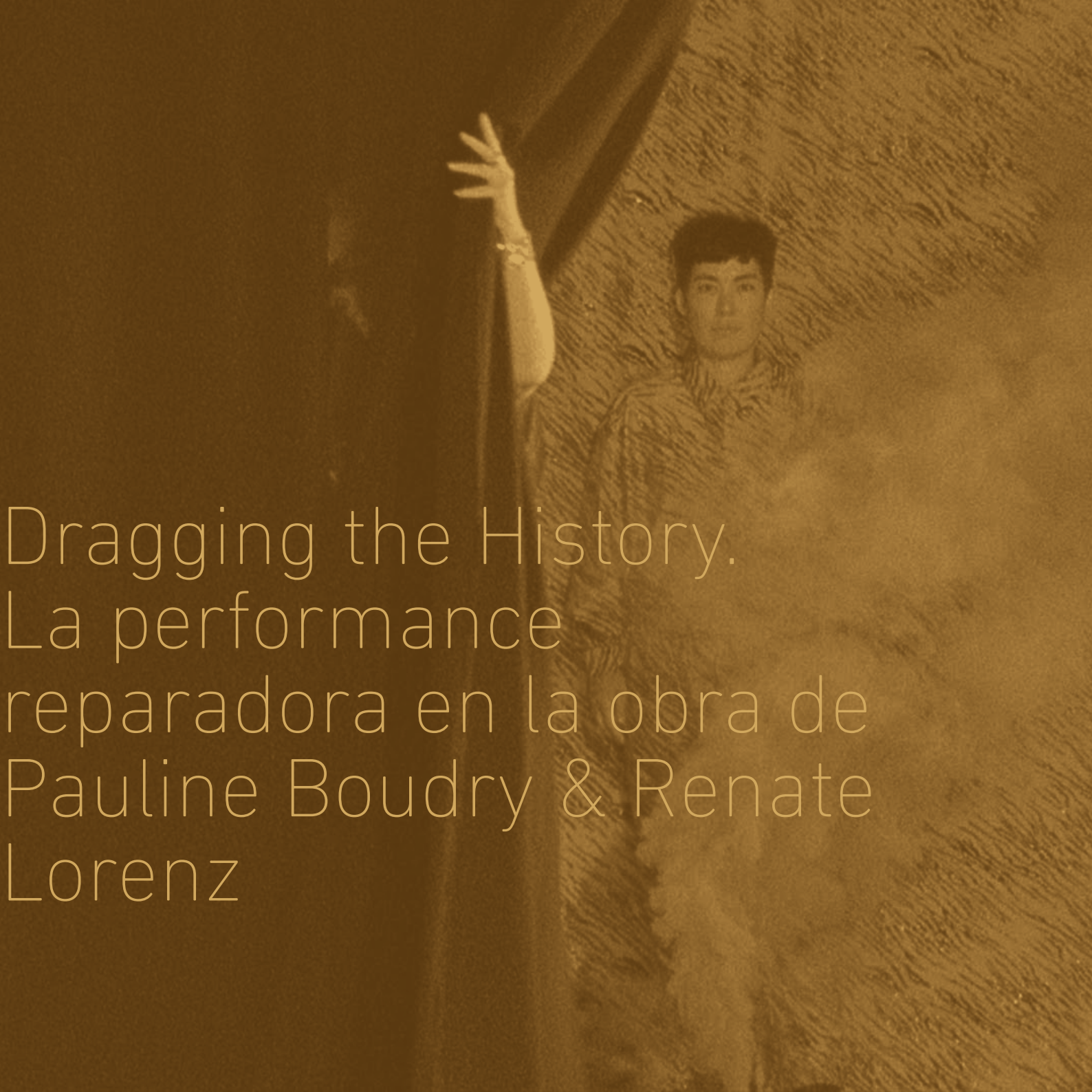
Torrecilla, E. (2017). Mujeres haciendo ciudad: *Flâneuses* y las Sinsombrero.

Kult-ur, 4 (7), 79-98.

Torrecilla, E. (2018). *Flâneur, Ciberflâneur, Phoneur: Un paseo de resignificación del flâneur por el espacio urbano moderno, el ciberespacio y el espacio híbrido. Acciones artísticas propias entre 2011-2018* (Tesis doctoral). Valencia, España: Universitat Politècnica. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/107391>

Trasforini, M. A. (2009). *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Universidad de Valencia.

Ulacia, P. (1990). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid, España: Mondadori.

A sepia-toned photograph of a person standing in a doorway. The person is wearing a patterned, short-sleeved shirt and has their right arm raised, with the hand open. The background is a textured wall. The overall tone is historical and artistic.

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

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

Johanna Caplliure

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA Y UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ

PALABRAS CLAVE:

dragging; performance reparadora; cronopolítica; historia; Renate Lorenz & Pauline Boudry; travestismo

RESUMEN:

En el interior de una metodología historiográfica del arte y teniendo como paradigma el *drag* nuestra búsqueda nos ayudará a paliar la violencia de la Historia a través de la creación como investigación de la propia visualidad de los cuerpos. *Dragging the History* se revelaría como una acción para comprender la emergencia de la performance radical y su insistencia en activar nuevos imaginarios sociales, así como paliar los traumas de la historia. A través de los trabajos performativos cronopolíticos de Boudry & Lorenz alcanzamos la posibilidad de una performance reparadora en la propia producción de la historia.

Existe un concepto clave para definir el presente, «*drag*». *The Present in Drag*. Según algunos teóricos, que posaron sus ojos sobre la IX Bienal de Berlín (2016), el *drag* nos haría avanzar en los supuestos de nuestras vidas a través de métodos que disfrazan para evidenciar los constructos de nuestra realidad. En esta bienal el disfraz se convierte en la piel de camaleón, adaptable; en la piel de serpiente, mutable; en la piel de la cola de pez, iridiscente y lábil. La resbaladiza definición de un presente en *drag*, un presente travestido, ha sido traducida por sus comisarios, el colectivo DIS (Marco Rosso, Lauren Boyle, Solomon Chase y David Toro) de una manera compleja tanto en sus postulados como en su puesta en escena. Sin embargo, podríamos remarcar el espacio fundamental otorgado a una abigarrada y exuberante muestra de la performatividad en la cultura del *drag* donde la opacidad y el enmascaramiento son parte de las contradicciones inextricables a la sociedad de la transparencia, como ya expusiese Byung - Chul Han. La IX Bienal de Berlín (BB9), en palabras de DIS: "materializes the paradoxes that make up the world in 2016: the virtual as the real, nations as brands, people as data, culture as capital, wellness as politics, happiness as GDP, and so on" (p. 56). Pero de *The Present in Drag*, título oficial de la muestra, apuesta por un travestismo en todas sus formas que opera desde todos los lugares y hacia una multitud de significaciones. Así podríamos

observar como han apuntado algunos críticos en defensa del programa curatorial de la muestra, sea el caso de Martí Manen¹, que la IX Bienal de Berlín excede cualquier identidad política fija. En su movilidad incomoda a los vestigios vigentes de una politización de la cultura partidista, así como enmascara, disfraza, traviste la realidad para hablarnos del mismo presente travestido. Por lo tanto, podríamos entender en la acción del *dragging* una performance política per se, desde los mismos postulados que se ha dado en la práctica de las identidades *queer* y feministas de las últimas décadas. En estas la máscara, la performance y la acción constituyente de las subjetividades se coloca en el centro de trabajo junto al cuerpo, asumiendo los significados excéntricos vinculados a las prácticas y vidas disidentes.

Pese a este aparente triunfalismo del travestismo en nuestra era, o al menos una supuesta naturalización de este, nos hallamos ante ciertas problemáticas irresolubles y que, como veremos más adelante, necesitan de esa dosis de fuerte enmascaramiento para revelarse en una realidad trastocada por el paroxismo del capitalismo. De esta manera, debemos entender cómo el *drag* pertenece a una tradición que pone en cuestión la historia y la reescribe a golpe de práctica. Y, por tanto, acudiremos a ciertos casos que se situarían en una época anterior a la nuestra. Así como también nos aproximaremos

¹ Manen, M. (2016, 23 de septiembre). El título es "The Present in Drag". A*Desk. Recuperado de <https://a-desk.org/magazine/el-titulo-es-the-present-in-drag/>

a las maneras donde el travestismo ha operado como experiencia social e íntima.

Entonces podríamos hacer una historia de los travestismos, de los disfraces, de las mascaradas que tendrían lugar desde el comienzo de la historia del ser humano incluyéndose en ceremonias, rituales sacros y paganos, investiduras de poder, relaciones de galantería o juegos de seducción, sin entrar en festejos como el gran carnaval que hace del disfraz su insignia. De hecho, Mijail Bajtin fue quien en su ensayo sobre el carnaval² nos descubrió las formas subversivas del disfraz y la risa, como fuerte arma crítica, para desarticular el aparato hegemónico. No obstante, y como han precisado estudios críticos sobre el *drag* y el disfraz sexualizado, el empeño del travestismo contra el orden social ha tenido terribles consecuencias enmarcando su historia, si no en el interior de la derrota, en los relatos de violencia. Mientras el travestismo masculino (hombres que performan roles de mujeres) fue oprimido y criminalizado adquiriendo las maneras de una aparente sexualidad desviada, el travestismo femenino – también castigado violentamente– progresó hacia unos usos sociales lejanos de los primeros, embarcándose en la liberación de muchas mujeres y, por tanto, participando en la lucha por los derechos de estas. De esta manera, comprenderíamos en la tradición del travestismo un enraizamiento

con las formas de cambio sociales por las libertades de las personas. Llegados a este punto, adentrémonos en ciertos casos que nos permiten argüir cómo el *drag* posee una deriva de trascendencia histórica.

Habitualmente el travestismo se nos ha ofrecido de manera ocasional para la diversión, para mostrarse de diversa manera o como forma de seducción. En el caso de las mujeres travestidas de hombre podríamos observar una variedad importante de motivaciones cuyo origen podría hallarse tanto en la protección de su persona en los largos viajes, como por su propia comodidad, quizá por divertimento o para esconder su identidad originaria. No obstante, aparece una idea pertinente y reiterativa en cuanto a la cuestión del travestismo duradero.

Es decir, aquel que se mantenía más allá de la fiesta, el carnaval o lo anecdótico; aquel que se ofrecía como forma de vida. Y que parecía inusitadamente usual en el contexto de mujeres que desearon transformar su vida. Entonces observaríamos en el intercambio de ropas y de roles una voluntad por cambiar su *status quo*. Y, a pesar de que muchos de los acontecimientos originarios se han ensombrecido, edulcorado o tergiversado por la prosa, la realidad siempre excede la fantasía o la teoría. Así alcanzaríamos cierta luz sobre estos estudios a través de las investigaciones de los profesores Rudolf M.

² Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, España: Alianza.

Dekker y Lotte Van de Pol, quienes hace más de una década dieron a conocer algunos de los casos más importantes de travestismo femenino de mediados del s. XVIII en Holanda.

Uno de los estudios más concluyentes en tal investigación fue el de Maria Van Antwerpen que en 1769 se la detuvo y se la condenó por la fragante afrenta de mantener una identidad fraudulenta. Estos fueron los mismos cargos por los que fue juzgada anteriormente en 1751. El delito cometido se basaba en el engaño por el que siendo mujer se hacía pasar por hombre: adquirió un nombre diferente al suyo y ataviada como un hombre actuaba de tal manera.

Bajo esta identidad llevó una nueva vida plena llegando a un reconocimiento importante por su trabajo. Aparentemente no entró en rencillas laborales o conflictos sociales. No sabemos si se dio así porque no fue descubierta o porque no molestaba su naturaleza real. Sin embargo, fue extrañamente castigada cuando rebasando los límites de la vida pública, se conoció que había contraído matrimonio con otra mujer a la que amaba bajo esa identidad de hombre en la intimidad de su hogar. No obstante, el caso de Maria Van Antwerpen no fue inusual ni atípico, aunque sí condenado como ya hemos visto. La tesis de Dekker y Van de Pol arrojaría luz sobre la historia no siempre bien documentada sobre una tradición enraizada en el travestismo

femenino, principalmente abundante- en cuanto a casos relatados y archivados en Holanda, Reino Unido y Alemania. Por lo que nos revela dicha investigación, "(e)n la Edad Moderna, hacerse pasar por hombre era una posibilidad real y viable para mujeres que habían caído en desgracia y luchaban por superar circunstancias difíciles" (p. 2). Estas circunstancias podían pasar por la pobreza o la hambruna, un amor patriótico o una cierta ambición social, hasta algunas de tipo emocional como el deseo hacia otra mujer.

La deducción primera a la que arribamos en los análisis y casuística de Dekker y Van de Pol es que estas formas de travestismo fueron casi idénticas en las vidas de aquellas mujeres entre los siglos XVI y XVIII. También llegaríamos a la conjetura de que las formas de transformarse de estas introdujo una serie de cambios en la historia. Así conoceríamos a través de leyendas, cánticas, literatura y documentos civiles a mujeres pirata, mujeres marinero, mujeres soldados, mujeres mercaderes que adoptaron las formas de los hombres para cambiar sus vidas y el transcurso de los acontecimientos: casándose con mujeres, zafándose de la justicia, delinquiendo, administrando riquezas y poder, etc. Todas estas situaciones cambiaron a lo largo del siglo XIX, cuando se fueron introduciendo ciertos derechos en la vida social de las mujeres. No obstante, fue a partir de comienzos del s.XX

cuando las ataviadas de hombre volvieron de forma privada a los ambientes intelectuales y artísticos de la vanguardia. En ocasiones se ha entendido este travestismo en el interior de las relaciones lésbicas como el comienzo de las transiciones hacia una naturalización de la pareja en el ámbito civil y social. Y, sin embargo, la práctica del travestismo masculino (hombres que se vestían como mujeres) fue aumentado en número y asiduidad.

Bien es cierto que los casos de estudio investigados por Dekker y Van de Pol rescatarían preferentemente acontecimientos que hicieron descubrir el disfraz de estas mujeres y que nos darían pistas sobre aquellos que no siendo revelados se desconocerían. De hecho, la mayor parte de los hechos se verían registrados como parte del breve lapso de la fiesta o el carnaval representando, como ya analizó Bajtin, el tema del “mundo al revés” o la “batalla de los pantalones” y que se daría desde la Edad Media hasta la actualidad. Y que también resaltaría la situación de ciertas mujeres que embutidas en unos pantalones y frente a la autoridad dominante llevarían a la revuelta. Aquí el disfraz del carnaval expondría otra forma de dicha para las formas de lucha. No obstante, “debemos aclarar la importancia de la realidad del travestismo como forma de vida entre los géneros y los sexos, y más allá de ellos” (Caplliure, 2016, p.104).

El *drag* nos deriva al disfraz, al cross-dressing, al travestismo, y a la identidad transgénero. Si bien los estudios de género, *queer* y trans han visto en la práctica del *drag* una estrategia performativa para cuestionar la historia del conocimiento, del poder y de la sexualidad, así como también para el desarrollo de un *statement* de identidad, algunos siguen identificando estas formas como histriónicas por sus maneras exageradas. De hecho, la mayor y más oída de las críticas que se vierten a diario es aquella de la superficialidad, el absurdo o la economía del cuerpo. Todo esto desde modos canónicos sobre lo político y un desinterés en poner el objeto del *drag* como sujeto de nuestro presente, tal y como sucediese con la apuesta de IX Bienal de Berlín, *The Present in Drag*. El *drag* no solo invita a la interrogación de los géneros, las sexualidades o los roles marcadamente binarios a través del intercambio de ropas y roles. Sino que crea una historia de las vidas y prácticas en el interior de nuestra sociedad y de nuestra cultura planteando nuevas vías de conocimiento sobre el pasado y otras entidades sobre nuestro presente.

Si pensamos en la acción del *drag*, el *dragging* posee unas cualidades performativas en el sentido que John L. Austin o Judith Butler propusieran en la segunda parte del siglo XX. La performatividad como acción conduce a la constitución de un acto híbrido,

inestable, frágil, pero poderoso que es capaz de transformar las situaciones así como a sus actrices o actuantes. Entre los estudios clásicos de travestismo, podemos resaltar el estudio de Esther Newton, *Mother Camp* de 1972. Esta investigación se ha convertido en parte de la tradición de las investigaciones sobre el drag desde una desviación femenina, donde los *female impersonators* (mujeres impostoras), hombres travestidos de mujer, testimonian sus performances altamente especializadas en el rol de mujer. Los estudios tradicionales sobre el travestismo, como es *Mother Camp*, ponen de relieve las diferencias entre el travestismo femenino y el masculino marcando claramente la tendencia marginalizante del *drag* en mujeres. De hecho, la “masculinidad” *inapropiada* necesitó del empuje de artistas y teóricas para que los testimonios y las formas de performatividad en el travestismo femenino adquirieran un lugar en la teoría de los cuerpos y los estudios de género.

De esa manera, “la noción de *masculinidad femenina* es fundamental para 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 los *drag queen*), sino como forma de conocimiento sobre la configuración de la masculinidad como tal” (Caplliure, 2016, p.106). Así la *masculinidad femenina*, conceptualizada

por Jack/Judith Halberstam, introduciría una desarticulación ontológica de los conceptos de masculinidad y feminidad. Esta iría más allá de las formas esencialistas promulgadas desde el esencialismo o los posteriores estudios de género hacia una revisión de las nociones identitarias más plurales e híbridas. Entonces las nociones de clase y raza se sumarían a un marco teórico que haría crecer el cuestionamiento sobre dichas cuestiones. Hoy día estas se ven ampliadas a través del denominado *gender fluid* y que, como su denominación caracteriza, sería una definición más resbaladiza que la de hibridación propuesta en décadas anteriores donde la racialización o la precariedad habían construido sólidos cimientos para una teoría de la performatividad de los géneros. Así en el *drag* cohabitan la performance y la performatividad, el intercambio de ropas y roles, las historias y los afectos, la política y la poética, el amor y la sexualidad; un espacio en el que podríamos hablar “en términos fractales o en geometrías de género” (Halberstam, 2008, p.44).

De hecho, podríamos congratularnos ante la aparente salud que estamos viviendo en esta época en la que lo *queer* estaría entrando en el museo, en la academia y en circuitos culturales y mediáticos. Incluso podríamos decir que el drag en sus formas de “radical exuberancia”, performance sexualizado se estaría poniendo de moda. Esta situación

tendría dos caras o consecuencias primeras: 1. La conquista de espacios de poder (instituciones de conocimiento y poder) 2. La conspiración maliciosa que se genera cuando las prácticas *drag* son atravesadas por la propia institucionalización y que nos conduciría a una desactivación de las fuerzas enunciativas de subversión que tiene el propio discurso *queer*. Entonces deberíamos preguntarnos sobre si las instituciones se están *queerizando* realmente o solo disfrazándose en el aspecto más espectacular y menos comprometido del *drag*. Llegados a este punto estamos comprometidos más allá de la pregunta sobre la efectividad de la práctica *drag*. Una de las cuestiones que debemos plantearnos para con nuestra práctica como investigadoras, teóricas, pensadoras y artistas es la forma de historiar.

Puesto que no se trata solamente de relatar nuestra formas de ser y nuestras prácticas. Es decir historiar el *Drag Queen* o el *Drag King* que vendrían rápidamente a nuestra mente bajo el título: "Una historia del *dragging*". Sino más bien dar un giro a la propuesta: "Travestir la historia". Esto significaría acercarnos a la historia oficial desde una epistemología radical constituyendo nuestro aquí y ahora desde una voluntad crítica con nuestro pasado. Este lleno de dolor, pero también de conquistas. En este sentido pondríamos sobre la mesa un primer concepto desarrollado por Elizabeth Freeman:

cronopolítica. Bajo esta noción se arguye una forma de investigación de la historia no tanto en términos de una linealidad hegemónica, sino más bien desde una perspectiva político-afectiva donde la historia se conforma a través de figuras hermanas, aliadas de épocas anteriores, amigas del pasado. Bajo esa *cronopolítica* comenzaríamos a deslizarnos hacia otras formas de asistir la historia. El *dragging* como performance radical de carácter *cronopolítico* tendrá su ejemplo en nuestra investigación en las obras de las artistas Pauline Boudry y Renate Lorenz. En sus piezas performativas han puesto en relación a la escritora punk estadounidense Kathy Acker con Chelsea Manning, la compositora de música minimalista y electrónica americana Pauline Oliveros con Ulrike Meinhof, a Marilyn Monroe con Valerie Solanas, o a Jean Genet con Edouard Glissant, por poner algún ejemplo.

Cuando planteamos el *dragging* como una investigación sobre las prácticas performativas radicales, nos posicionamos en una epistemología donde el cuerpo ejerce una fuerza de transformación en la historia, pero también en nuestras metodologías de trabajo. Así, nuestro posicionamiento, en el interior de una metodología para una nueva historiográfica del arte, se situaría en una investigación sobre los cuerpos y sus acciones, la performance y la performatividad, donde el paradigma del *drag*

nos ayudará a paliar la violencia de la historia. El *dragging* serviría como herramienta gracias a la creación y la investigación encomendándose a la propia visualidad y acción de los cuerpos. *Dragging the History* se revelaría como una acción para comprender la emergencia de la performance radical y su insistencia en activar nuevos imaginarios sociales, así como mitigar los traumas de la historia. De hecho, llegados a este punto nos preguntaríamos sobre cuántos museos son capaces en la actualidad de leer sus colecciones desde una perspectiva de género, *queer* y decolonizadora. Si nos fijamos, la propia museografía, la propia exhibición de las colecciones se dan en códigos patriarcales que se alejan de *queerizar* el museo. No se trata de comprar obras de mujeres, negras, lesbianas... –que también–, sino de leer las obras ya en los fondos de la colección desde nuestra mirada, construyendo nuestra propia historia del arte. De esta manera, “*dragging the History*”, draggear la historia es travestir los códigos del museo en la exhibición y en el planteamiento de las obras de arte. La forma principal es la recuperación de obras del pasado bajo otras lecturas o bajo las lecturas que se censuraron en su momento con el fin de que se pueda reparar nuestra historia de opresión, violencia y dolor.

Ahora tomaremos el ejemplo de la producción artística de Pauline Boudry y

Renate Lorenz, artistas, teóricas y docentes suizas afincadas en Berlín. Y reconocidas por ser las representantes del Pabellón Suizo en la actual Bienal de Venecia. Si seguimos la teoría *freak* de Renate Lorenz, expuesta en su ensayo homónimo *Queer Art: A freak theory* (2012) y cuya novedad ha vuelto a las aulas de la academia, círculos intelectuales y librerías de moda por su traducción al francés en 2018, nos percataríamos de cómo el concepto de drag se convierte en una categoría epistemológica. El devenir científico de este concepto partiría de su situación en cuanto no solo se traviste el sujeto histórico, sino el objeto de representación de este en su producción artística. Es decir, la obra de arte, la historia o el objeto.

N.O.Body. Nadie (nobody). No cuerpo (NO. Body). La obra *N.O.Body* (2008)³ de Pauline Boudry y Renate Lorenz recibe su título de un nombre prestado. El nombre al que hace referencia con el pseudónimo N.O. es un secreto que se revela en el propio texto. En 1907 se publicó un libro de corte autobiográfico llamado *Aus eines Mannes Mädchenjahren* (*Memorias de los primeros años de la vida de un hombre*). Se trata de la autobiografía de una persona que nacida con sexo ambiguo pasó su infancia y juventud como niña llegando a la vida de adulta como un hombre. La letra N encarna la duplicidad del nombre: Nora y Norbert, la niña y el hombre adulto. Y que junto a la O, NO, niega su cuerpo.

³ Boudry, P. y Lorenz, R., *N.O.Body*. (2008) Instalación con 16mm / HD, 15 min. y 47 fotografías, 2008. Performance: Werner Hirsch



Figura 1. N.O.Body, Pauline Boudry / Renate Lorenz, 2008, Installation with film (16 mm/HD) 15 min. and 47 photographs. Performance: Werner Hirsch

Así N.O. se niega como un nombre único. No es un nombre, pero N.O. es un nombre. N.O. es un cuerpo. Y lo es en cuanto es un cuerpo por venir. Este nombre rechaza la identidad única. La identidad que se le ha marcado y la identidad que le es negada. El epílogo de esa autobiografía está firmado por el experto en sexualidad Magnus Hirschfeld. El profesor Hirschfeld fundó en 1919 el *Institut für Sexualwissenschaft* (Instituto de Ciencias Sexuales) en Berlín. Sus investigaciones se inscriben en la defensa de una elección libre del género, más allá de los exámenes biológicos y científicos sobre la masculinidad y la feminidad. Además, Hirschfeld

promovió el término de “sexo indeterminado” en el registro de bebés cuyo sexo no era de fácil determinación.

En 1933 el *Institut für Sexualwissenschaft* en Berlín fue destruido y su biblioteca privada completamente quemada por los nazis. Hirschfeld era judío y homosexual, pero su persecución tuvo como motivo su abierta defensa sobre la libertad de derechos para los “cuerpos diferentes”. Su biblioteca albergaba parte de los estudios que conformaban sus posiciones y que más tarde encontrarían lugar en la publicación de su ensayo. Su ensayo

principal sobre la "teoría de la transición" y el "tercer sexo" se veía acompañado de un gran número de ilustraciones y fotografías que mostraban la indeterminación entre los géneros y la posibilidad del "trans" en todas sus formas. Así podríamos hallar desde retratos con personajes disfrazados, travestidos, transgénero o travestis, escenas fetichistas y decorados SM, a animales intersexo. Estas imágenes confeccionaban un archivo visual que apoyaba su teoría y que en ocasiones podía verse proyectada en diapositivas a lo largo de sus conferencias.

Una de las fotografías clave en el estudio de Hirschfeld y que retomaron Boudry y Lorenz para su performer fue la imagen de la barbada Annie Jones. Jones fue conocida mundialmente como la mujer barbuda del circo de Phineas Barnum. En la obra de Boudry y Lorenz, Jones reproduciría el icono sobre los cuerpos anormales puestos a la luz en los espectáculos de masas. Aquí N.O.Body es Jones y es N.O.Body. En su fotografía más conocida aparece con su barba masculina y su largo cabello ataviada con un vestido victoriano femenino. N.O.Body ejerce de reflejo de esa Annie Jones conocida para todos. El cuerpo de el/la performer identificable como N.O.Body recorre el aula. Una sala de conferencias del s. XIX con toda la panoplia de autoridad que puede poseer un lugar canónico para el conocimiento. En forma de anfiteatro

se centra la visión sobre la tarima donde se ejercerá la clase magistral, la mesa en la que se ofrecerá el discurso, la pizarra que dotará de imagen al argumento. El cuerpo extraño de N.O.Body ocupa un lugar que le ha sido vetado. Y lo hace apoderándose de la tarima donde se reclina, donde deja ver su pecho voluptuoso con vello, su cabellera y su barba. Juega con una máscara de cuero como en las escenas SM, y proyecta un juego de diapositivas con las imágenes prestadas de las investigaciones de Hirschfeld. N.O.Body no habla, solo muestra. Y en su mostrar nos interpela. Entonces el silencio que se acompañaba del sonido del cambio de diapositivas se rompe con la carcajada. N.O.Body ríe. Como nos diría Linda Hentschel, "(l)a risa habla sobre la verdad no oficial, y esto se encuentra en un sistema que estabiliza, a través de la diferenciación, la oposición y la jerarquía, la ambivalencia de las cosas, en parte producida por ella, pero también disfrazada por ella. La risa reside en los márgenes y las regiones fronterizas de un aparato social de poder reintroduciendo lo rechazado y el tabú".

La risa ha acompañado al disfraz en el carnaval, pero también en las formas de desestabilizar los poderes hegemónicos, como proponía Bajtín. Y también, a través de la performance, en la protesta. Como nos recordaban Dekker y Van de Pol, "traspasar la barrera entre los sexos facilitaba la transgresión

⁴ Boudry, P., y Lorenz, R. (2014) *Opaque*, Película de 16mm / HD, / HD, 10 min. Performance: Ginger Brooks Takahashi, Werner Hirsch

de las otras normas y viceversa. Desde luego, el travestismo tenía un carácter subversivo de por sí: invertía el orden social. En la jerarquía social, la posición que ocupaba el hombre era superior a la de la mujer, y se pensaba que las mujeres que se hacían pasar por hombres usurpaban fraudulentamente prerrogativas masculinas” (p.130). Así, el *drag* impondría una actuación radical de cambio. De hecho, podríamos observar cómo en sus maneras artificiosas aceleran la transformación de cuerpo a otro, de una idea a otra, de un estado a un proceso. Entonces el *dragging* que defendemos podría entenderse como una ficción con resultados en la realidad o, más bien, como una parte de lo real. Renate Lorenz lo define así: “*Le drag, donc, est un ensemble de méthodes et de pratiques artistiques queer et, en même temps, un mode de négociation et de passage à la sphère publique*” (Lorenz, 2018, p.40). “*Afin de pouvoir développer un discours alternatif de la différence, il me semble nécessaire de revendiquer le traitement historique de la différence comme point de départ d’une entreprise visant à retravailler cette question, et de ne pas considérer les histoires d’exclusion et de violence comme appartenant au passé en les recouvrant avec des images d’auto-émancipation joyeuse ou avec des discours d’intégration, de tolérance et de “gay pride”*” (Lorenz, 2018, p. 404). Así, la performance radical adquiriría una forma reparadora a través de la alegría y las tácticas del *drag*.

En el caso de *Opaque* (2014)⁴ Boudry y Lorenz toman el texto de Jean Genet, *L’ennemi déclaré*, que sirve como telón de fondo de una historia sobre la opacidad de la realidad y el *dragging* como estrategia de resistencia. Una piscina vacía en el interior de un edificio ocupado, unas bengalas en color azul, rosa, amarillo impregnan la escena bañando todo el espacio. Un tela, una cortina que esconde la presencia de alguien. Dos *performers* se nos presentan como una organización clandestina en medio de un espacio ocupado. Los *performers* juegan al anonimato haciendo uso de las cortinas como telones de un teatro o una representación en un *nightclub*. El *dragging* hace su salida a escena a través de la ropa, el maquillaje, la voz de las *performers*, pero también del propio escenario improvisado que disfraza a la piscina y que mantiene la actuación en un proceso continuo. Se pasa de una cortina a otra: del suave y translúcido negro, al pailletes colorista, pasando por el fucsia de camuflaje de cebra. Uno de los *performers* vestido en cuero y con el rostro maquillado toma un micro. Fuma. El humo se desliza como aquel de las bengalas de guerra o de fiesta? ¿Un bombardeo o la llamada a la manifestación política? Cuando decide hablar su voz no corresponde con su cuerpo. La otra *performer* habla por él. O él habla por ella. Ella acaricia la cortina fucsia de camuflaje de cebra. Su mono es de la misma tela. El disfraz es el camuflaje en el que esconderse. Es decir, la



Figura 2. *Opaque*, Pauline Boudry Renate Lorenz, 2014, 16mm HD film, 11 min. Performance Ginger Brooks Takahashi and Werner Hirsch

forma de parecer normal o aquella en la que entrar en lucha. La voz declama el texto de Jean Genet.

J.G. cherche, ou recherche, ou voudrait découvrir, ne le jamais découvrir le délicieux ennemi très désarmé, dont l'équilibre est instable, le profil incertain, la face inadmissible, l'ennemi qu'un souffle casse, l'esclave déjà humilié, se jetant lui-même par la fenêtre sur un signe, l'ennemi vaincu aveugle, sourd, muet. Sans bras, sans jambes, sans ventre, sans cœur,

sans sexe, sans tête, en somme un ennemi complet, portant sur lui déjà toutes les marques de ma bestialité qui n'aurait plus trop paresseuse à s'exercer.

Je voudrais l'ennemi total, qui me haïrait sans mesure et dans toute sa spontanéité, mais l'ennemi soumis, vaincu par moi avant de me connaître. Et irréconciliable avec moi en tous cas. Pas d'amis.

Surtout pas d'amis un ennemi déclaré mais non déchiré. Net, sans faille. De

quelles couleurs? Du vert très tendre comme une cerise au violet effervescent. Sa taille ? Entre nous, qu'il se présente à moi d'homme à homme. Pas d'amis. Je cherche un ennemi défaillant, venant à la capitulation. Je lui donnerai tout ce que je pourrai des claques, des gifles, des coups de pieds, je le ferai mordre par des renards affamés, manger de la nourriture anglaise, assister à la Chambre des Lords, être reçu à Buckingham Palace, baiser le Prince Philip, se faire baiser par lui, vivre un mois à Londres, se vêtir comme moi, dormir à ma place, vivre à ma place: je cherche l'ennemi déclaré. (Genet, 1991, p. 9)

El discurso de Jean Genet nos abre al deseo de un enemigo adecuado, declarado y perfecto para la resistencia. Por otro lado, como apuntan Boudry y Lorenz las cortinas y el humo, la mascarada y el disfraz nos aproximan al “derecho a la opacidad” de Edouard Glissant en *Poétique de la relation*. Así atenderíamos a comprender un enemigo que podría tener el rostro de la amistad o nuestro propia faz. En el terreno de las luchas, el derecho a tener un enemigo parece la coordenada perfecta a la que dirigirse en *dragging* la historia.

Por último, nos gustaría interrogarnos sobre la posible eficacia del *drag* como una estrategia en la que movilizar los sujetos en la Historia⁵. En *Telepathic Improvisation* (2017)⁶, *performance* filmada por Boudry y Lorenz, se explora dos universos que entremezclarían la historia, el pasado y la imaginación. Es decir, la composición musical de Pauline Oliveros en la que se remitiría a la “escucha profunda” y a la “conciencia sónica”⁷. Y, también, el discurso de la feminista alemana Ulrike Meinhof que titulado como *De la protesta a la resistencia* nos conduciría a la acción violenta. Ambas representación de la creación feminista y acción contemporánea se suspenden en el marco ambiguo de un escenario donde los/las *performers* son dirigidos telepáticamente por el público. Los objetos que podemos observar, la atmósfera densa y el mismo escenario nos conducen a la superación de los límites entre escena y auditorio, o ficción y realidad. El público, entendiéndose como mente y dirección de escena, mueven telepáticamente a las *performers* en una composición improvisada, de la misma manera que lo planease Pauline Oliveros. “A través de la imaginada representación performativa de una composición musical, Boudry y Lorenz ponen en jaque un imaginario político y sexual reivindicativo.

⁵ En el texto “Telequinesis o fantasía liberadora. ¿Cómo mover sujetos en la Historia?”, nos preguntábamos en torno a la obra de Boudry y Lorenz cómo se escribiría una nueva política imaginaria a través de objetos inanimados y cómo mover nuestros cuerpos en la Historia mediante nuestros pensamientos.

⁶ Boudry P. y Lorenz, R. (2017) *Telepathic Improvisation* [Película de HD]. *Performance*: Marwa Arsanios, MPA, Ginger Brooks Takahashi y Werner Hirsch

⁷ Lorenz y Boudry toman como modelo la composición musical de Pauline Oliveros, *Telepathic Improvisation* de 1974. En ella los músicos tocan a partir de las acciones que mentalmente les pide el público.

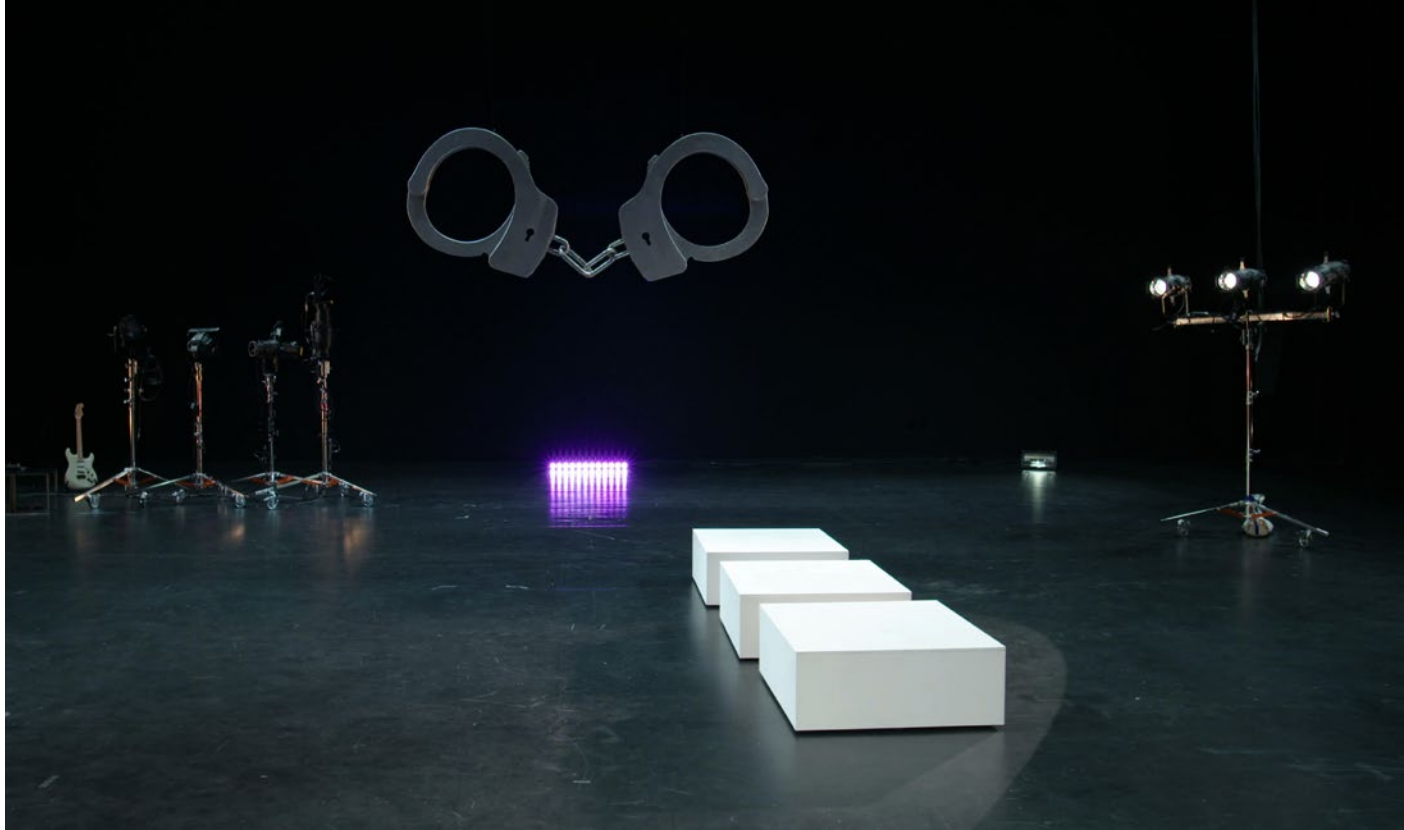


Figura 3. *Telepathic Improvisation*, Pauline Boudry / Renate Lorenz, 2017, Installation with HD film, 20 min. Performance Ginger Brooks Takahashi



Figura 4. *Telepathic Improvisation*, Pauline Boudry / Renate Lorenz, 2017, Installation with HD film, 20 min. Performance Ginger Brooks Takahashi

Puesto que esta composición invoca el deseo más allá de lo sexual” (Caplliure, 2019). En la performance filmada se observa cómo la proyección mental de la acción desborda nuestros deseos sobre ellos a través de la telequinesis. “Este fenómeno traslada los cuerpos de las *performers* que desposeídas de voluntad vuelven a la historia, a interpretar un papel como objetos de esta. Pero esta vez algo está a punto de cambiar. La acción ha ido más allá de la mente trasladándolos como sujetos” (Caplliure, 2019).

Como hemos podido observar, en la ficción del *drag* y en la acción del *dragging* hallaríamos como ha sugerido cabalmente Émilie Notéris una ficción reparadora. La introducción del disfraz y la acción cronopolítica, en el *dragging* de Boudry y Lorenz introducirían la posibilidad de reparar el dolor, accionar la sanación y restaurar el daño a través de la introducción de personajes *freaks*.

De este modo, podríamos concluir que en la ficción del *drag*, en la performance de las historias del arte *queer* en las que lo fáctico, se entremezcla con lo ficticio y lo fabulado, entonando el poder del *worlding* de Donna Haraway, podemos hallar una forma reparadora con la historia.

BIBLIOGRAFÍA:

AAVV. (2016). *9th Berlin Biennale for Contemporary Art*. Berlin, Alemania: Distanz.

Boudry P. y Lorenz, R. (2008) *N.O.Body* [Película de 16 mm].

Boudry P. y Lorenz, R. (2014) *Opaque* [Película de 16 mm].

Boudry P. y Lorenz, R. (2017) *Telepathic Improvisation* [Película de HD].

Caplliure, J. (2016). 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*, pp. 99-119. Valencia, España: Universitat de València.

Caplliure, J. (2019). Telequinesis o fantasía liberadora. ¿Cómo mover sujetos en la Historia?. En M. P. Martínez y F. Mateu (Eds), *De lo fantástico y lo inadmisibile*, Sax-Alicante, España: Cinestesia.

Dekker, R. M. y Van De Pol, L. (2006). *La doncella quiso ser marinero: travestismo femenino en Europa (siglos XVII-XVIII)*. Madrid, España: Siglo XXI.

Freeman, E. (2010). *Time Blinds. Queer Temporalities, Queer Histories*. California, Estados Unidos: Duke University Press.

Genet, J. (1991). *L'ennemi déclaré*. París, Francia: Éditions Gallimard.

Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid, España: Egales

Lorenz, R. (2018). *Art Queer. Une Théorie Freak*, París, Francia; Éditions B42.

Newton, E. (1972). *Mother Camp*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.

Notéris, É. (2017). *La fiction réparatrice*. París, Francia: Éditions Supernova.



La identidad (digital)
como performance

La identidad (digital) como performance

Ana Pérez Valdés

UNIVERSIDADE DE VIGO

PALABRAS CLAVE:

identidad; ficción; narración; indumentaria

RESUMEN:

En los últimos años hemos asistido a la aparición de una serie de artistas que están desarrollando su trabajo en el medio digital, concretamente en redes sociales como Instagram. A través de una identidad ficticia han trabajado sobre los estereotipos de género de manera crítica y subversiva. En el siguiente artículo analizaremos el trabajo de dos de estas artistas, Miss Beige y Amalia Ulman y veremos las características de estos nuevos medios, sus posibilidades y sus aportaciones al arte de acción.

Por favor, enciendan sus teléfonos móviles y abran sus cuentas de Instagram. Accedan a los perfiles de @miss_beige y @amaliaulman

INTRODUCCIÓN

El Arte no puede ser ajeno a los cambios que se producen en la sociedad, y los artistas no deben desechar las nuevas herramientas que les permitan avanzar en su práctica. Al contrario, explorar sin prejuicios nuevos medios puede poner a su alcance un enorme abanico de posibilidades. Cuando en la década de los 90 surgió el *Net.art* fueron muchos los que comenzaron a trabajar con ordenadores, utilizando la red como campo de juego. Si bien es cierto que este movimiento fue fugaz, internet sigue presente de una manera u otra en el arte. Ya sea en las recientes galerías virtuales y comercios de arte electrónicos, en la videocreación o en el arte interactivo, no parece que lo digital vaya a desaparecer a corto plazo. Internet permite a los artistas, independientemente de su disciplina, mostrar su portfolio de trabajo, su manifiesto o su estilo de vida. Lo que comenzó como una herramienta de promoción para muchos, se ha convertido en una obra de arte en sí misma.

En la siguiente comunicación analizaremos cómo se trabaja desde una red social digital, las características de este tipo de obras, las posibilidades que ofrece y sus complejidades. Para ello prestaremos atención a la obra de dos artistas de performance muy distintas entre sí, pero que comparten un rasgo en común: han utilizado Instagram para crear un alter ego virtual cuyas vivencias narran, o han narrado, su día a día. En un momento en el que cualquiera con acceso a internet puede ser el hacedor de su propia historia, puede diseñar a la carta su vida y su identidad, la argentina Amalia Ulman y la española Miss Beige han optado por cuestionar, e incluso parodiar, este fenómeno.

Ulman pertenece a ese grupo que los estrategas del marketing han dado en llamar generación *milenial*, por lo que resulta lógico que recurra a un medio que le es propio para generar su discurso. Discurso que a su vez resuena en las cuentas y perfiles de otros jóvenes y adolescentes, quiénes en mitad de una crisis económica externa y una crisis personal interna, se cuestionan conceptos como belleza, éxito, identidad y, sobre todo, autorrepresentación. Ante un cuerpo en proceso de madurez y cambio, la inseguridad producida por dicho cuerpo se une al deseo de mostrarse al mundo. El llamado *selfie*, que no deja de ser un autorretrato, es el estilo fotográfico predilecto en Instagram. Unos 1.000 millones de usuarios

según los últimos datos de la compañía (AFP, 2018), un ejército de fotógrafos aficionados en la mayoría de los casos, buscan su espacio, su imagen y sus seguidores en un mundo digital. Una de estas jóvenes era Amalia Ulman, una estudiante de bellas artes allá por 2014, que se cuestionaba la representación de su propia identidad en un espacio donde la validación procede de auténticos desconocidos. Cualquiera puede realizar un comentario anónimo y clicar un botón que dice: “me gusta”.

Sin embargo, cuando su obra *Excelencias y Perfecciones* se puso en marcha, nadie era consciente de que la narración que estaba aconteciendo era una construcción con intenciones artísticas. Con una influencia innegable de otros artistas como Cindy Sherman, Ulman se dispuso a asumir una serie de papeles familiares entre los usuarios de Instagram o Tumblr –en particular los más jóvenes. Arquetipos no reconocidos por ningún sociólogo o antropólogo, pero sí por miles de personas en la red, tribus digitales cuya ética y estética se proyecta y define con cada imagen, cada contenido que suben a sus perfiles.

De *cute girl a sugar baby* y finalmente *life goddess*, ideales al alza y tendencias populares desde hace unos años y cuyos estilos de vida asumió la artista, al menos en el mundo virtual. A través de elementos y gestos reconocidos

por sus espectadores, interpretó durante 5 meses la historia de su vida. Una especie de *bildungsroman* en la cual pasa por todo un proceso vital de pérdida de la inocencia, sufrimiento y transformación. Durante este tiempo llegó a alcanzar casi 100.000 seguidores que aplaudían su buen gusto o piropeaban su cuerpo. Finalmente, cuando la mentira fue revelada, el proyecto se exhibió en la Tate Modern dentro de la exposición *Performing for the camera*.

Por su parte, el alter ego de la artista Ana Esmith, Miss Beige, define su obra como el *anti-selfie*. No busca gustar, no buscar estar guapa, al contrario, inquietar a quien la mira es uno de sus objetivos. De su bolso asoma el mango de un martillo y su expresión hierática, casi enfadada, no invita a la conversación amistosa. Bajo el aspecto de una señora de mediana edad con “malas pulgas” (Garzo, 2017) se esconde una artista de performance que reflexiona sobre el estar en el mundo y, sobre todo, acerca de cómo otros quieren que estemos en el mundo.

Como en el caso de Ulman, su obra fotográfica también ha sido difundido a través de cauces más familiares para el arte contemporáneo, publicando el fotolibro *Miss Beige taking the streets*. Pero lo que más ha contribuido a su éxito han sido sus perfiles en redes sociales digitales donde esta artista utiliza las reglas

de uso no escritas en estas webs y a la vez las pervierte. Vuelca las tornas en su favor haciendo todo lo que no se debe hacer, al menos en teoría. Se retrata a sí misma una y otra vez, llevando siempre el mismo vestido beige que da nombre a su personaje. Parodiando todos los perfiles dedicados a la moda y el estilo y a todos aquellos que se fotografían cada día con un modelo distinto; Miss Beige repite. Acompaña cada imagen con una frase, a menudo un guiño a la cultura española más popular, cargada de ironía y dobles sentidos. Obliga al espectador a mirar de otra manera aquello que, por cotidiano, permanece invisible.

Los objetivos de esta comunicación son varios. El primero de ellos está en mostrar las posibilidades de lo digital. La hibridación y la ruptura de fronteras se presentan como el terreno a explorar en el arte contemporáneo. Y es que, como veremos, los medios cambian y evolucionan, pero al final, las grandes preocupaciones del ser humano, y por lo tanto los grandes temas del arte, siguen siendo los mismos. Es la manera de abordarlos la que se transforma. Y en este caso, utilizar webs como Instagram, puede ser una herramienta muy útil para la creación y para la difusión del trabajo de un performer.

Por otro lado, cuando vida y arte se confunden, podemos pensar que es mucho más fácil que

uno transforme al otro. Cabe preguntarnos si estas obras son útiles como dispositivos críticos y de cambio de la sociedad. Aquí reside el segundo objetivo de esta investigación, dar una posible respuesta a esta cuestión. La implicación del arte en la vida, su "utilidad" como generador de pensamiento y no como mercancía. La audiencia a la que estas artistas han llegado con su trabajo online multiplica y en mucho a la audiencia potencial en una galería, o incluso en la calle. Amalia Ulman tiene más de 150.000 seguidores, sin embargo, esta atención puede ser un arma de doble filo.

Para lograr estos objetivos analizaremos el trabajo de estas dos artistas siguiendo varios ejes vertebradores: el concepto de tiempo y la capacidad de relato, el aspecto y la indumentaria en la creación del personaje, el papel de la mirada y la ruptura de la ficción. Todos ellos nos servirán para encontrar y comprender las diferencias que existen entre estas performances virtuales y la performance "tradicional", también observaremos las distintas metodologías y maneras de hacer de cada artista a pesar de trabajar de una manera, a priori, tan similar. Métodos que también podrían ser utilizados en otros ámbitos y con otros fines.

Vivimos rodeados de imágenes hasta la extenuación, no solo en las calles y en los

medios. Cualquiera de nosotros tiene a su disposición una cámara de fotos y de video y una multitud de plataformas a las que subir dichas imágenes esperando que alguien, cuantos más mejor, las visualicen y las valoren. De lo que no somos conscientes es del poder y por lo tanto la responsabilidad que tenemos en nuestras manos. Frente al ruido, cabe buscar alternativas capaces de producir sentido, conocimiento y, tal vez, poesía.

TIEMPO Y RELATO EN LA PERFORMANCE DIGITAL

Al margen de las distintas visiones y definiciones que se tienen del arte de acción, existe un acuerdo común en considerar que las claves de esta disciplina radican en el cuerpo y el tiempo. Una performance se prolonga por un periodo más o menos largo durante el cual el cuerpo actúa, acciona.

Llegados a este punto cabe mencionar las diferencias entre un artista que simplemente se prepara para la foto y un performer digital cuyo trabajo de acción se recoge en una serie de fotografías. Pensar en el elemento o los elementos clave de la obra, dónde está el énfasis, puede ser la respuesta a esa pregunta. Instagram funciona como una especie de diario personal fotográfico donde los usuarios exhiben ante el mundo la historia de su vida: viajes,

reuniones, compras, comidas. Todo lo que hacen a lo largo del día y de los días se registra de manera cronológica. Si prestamos atención al perfil de Miss Beige, vemos como la obra final no es la fotografía, en este caso la imagen funciona como documentación de los espacios visitados y las situaciones que provoca. En el caso de Ulman, podemos decir que la serie de fotografías y la performance son uno, una especie de híbrido. Debido a la narración que entre todas las imágenes se construye y a su duración en el tiempo, podemos considerar que la performance aquí es la acción que transcurre para llegar a dichas fotos. Pero también lo es el hecho en sí de publicar dichas imágenes para construir el relato. Un relato que se expone al público, que busca su interacción, sus comentarios y la aceptación o no de la historia. En el libro de Tracey Warr y Amelia Jones (2006) *El cuerpo del artista*, esta última divide el arte corporal a partir de los años 70 en arte de performance y autorretrato fotográfico y establece que la diferencia entre uno y otro radica en la presencia de un espectador y la interacción, o bien la posibilidad que tiene este espectador de llegar a participar de la obra (p. 22). Como vemos, estas redes sociales permiten en el caso de Ulman la participación directa y en tiempo real.

Igual que Miss Beige sale a la calle, Ulman se cuelga en hoteles de lujo y restaurantes para

realizar sus fotografías. Por otro lado, todo es falso y es precisamente la construcción de la mentira la verdadera obra. Podemos decir que es su capacidad para mantener viva esa actuación de manera prolongada, lo que además de aportar verosimilitud a su personaje, hace de este proyecto a priori fotográfico, un hecho performativo. Como si de planos de una película se tratasen, la sucesión de imágenes construye una narración. Siguiendo la teoría benjaminiana de la imagen dialéctica, este proyecto no funcionaría por separado, sino que necesita del conjunto y de la relación que se establece entre dichas imágenes para generar su discurso.

Bien distinto es el caso de Miss Beige. Ella no actúa, solo visita y está. En su diario digital la vemos en una playa de Mallorca, con unas turistas asiáticas ante la puerta de Alcalá, en una carnicería de Dalston o ante el congreso de los diputados. Esta repetición fantasmática la hace omnipresente. Siempre con el mismo aspecto y la misma expresión, irrumpe en la vida cotidiana de los jubilados que toman el sol en Benidorm o se sientan con ellos en un banco de su barrio -siempre modesto y de clase trabajadora, de esos que pasan desapercibidos. De lo "normal" surge el extrañamiento.

ASPECTO E INDUMENTARIA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Como dice Guillermo Gómez-Peña (2011) en su texto En defensa del arte del performance "Nuestra identidad *body/corpo/arte-facto* debe ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente intervenida, re-politizada, trazada como un mapa, relatada y finalmente documentada" (p. 498). El cuerpo es una superficie sobre la que se inscriben códigos y signos y la manera de transformar su imagen es a través de la indumentaria y del maquillaje. Y Miss Beige ha hecho de este aspecto una declaración de intenciones buscando las antípodas de lo que hoy se considera, de manera generalizada, como bello.

Recurriendo a un color anodino que usa en su vestuario y en su nombre, con el pelo sucio y semblante grave, se convierte en presencia pura. Una aparición registrada a través de la fotografía y a veces del video. Un personaje que va a los sitios y que, por el simple hecho de estar en ellos, los transforma.

El beige es un blanco roto, una pureza manchada; el color de una piel sin color. Miss Beige es una dama con guantes y zapatos *peep toe*. Su edad no queda clara y su indumentaria, aunque parece anticuada, no pertenece a un momento claro de la historia de la moda, lo

que la sitúa en el presente y en el pasado, en el tiempo y fuera de él. De nuevo, hablamos de su presencia como la de un fantasma, por su falta de color, por su aparición atemporal. El personaje se construye a través de la imagen del cuerpo y de los códigos que, de manera adquirida, casi sin darnos cuenta, aprendemos. Y si el beige es un color aburrido y monótono, el rosa es asociado a lo femenino, dulce y frágil; a la inocencia propia de la infancia. Una niña se viste de rosa, un niño de azul. Y rosa es el primero de los colores a los que recurre Amalia Ulman en *Excelencias y Perfecciones*.

Como ya se ha apuntado antes, la artista recurre a los tres arquetipos de la feminidad más importantes en el medio digital. Sin entrar en cuestiones psicológicas o sociológicas, se basa en el imaginario adolescente y los estereotipos que entre ellos circulan a través de Instagram o Tumblr. En una primera etapa se mete en la piel de la chica mona e infantil, una princesa rodeada de azúcar, especias y cosas bonitas. Blanco virginal y rosa pastel para cortinas de gasa, flores, mascotas, dulces y por supuesto su ropa. Todo es agradable, bonito y feliz. Los comentarios que acompañan las fotos son superficiales, deseando buenos días a sus seguidores o remarcando el bienestar que siente. Poco a poco el tipo de imágenes se transforma. Cada vez se muestra menos tímida ante la cámara y exhibe su cuerpo. Cuando la inocencia

se pierde aparece Lolita, una *sugar baby*, una falsa ingenua, una caperucita seducida por el lobo feroz. Más interesada ahora en el dinero, los buenos restaurantes y los hoteles de lujo que en sus pequeñas mascotas. En sus comentarios hace referencia a sus deseos, a los complejos con su físico y a varias marcas con las que parece trabajar. Finalmente da a entender que seduce a hombres mayores a cambio de dinero y regalos caros. Siempre desde la sutileza y la sugerencia, manteniendo el misterio a través de mensajes crípticos. Uno de los momentos centrales de la historia está en su operación de aumento de pecho. Su cuenta se llena con comentarios de sorpresa, otros que le desean suerte y muchos que intentan decirle lo guapa que es y que no necesita una cirugía. Así se convierte en la *femme fatale*, la vampiresa que debe ser castigada por su inmoralidad. Vemos como el personaje de Ulman pasa por una etapa autodestructiva y violenta. Pero al igual que en una especie de viaje del héroe, consigue encontrar la redención. Positivismo, decoración para el hogar, comida sana y por supuesto un príncipe azul. "Isn't it nice to be taken care of" es uno de los últimos comentarios de este proyecto junto a una imagen en la que se retrata con su nuevo novio. Ulman se convierte en una especie de ángel hogareño del siglo XXI.

Todos estos son arquetipos de mujer que se propagan velozmente, pero ¿son nuevos? Bram

Dijkstra o Erika Bornay recogen en sus libros *Ídolos de perversidad* y *Las hijas de Lilith* una serie de estereotipos que el arte del siglo XIX recogió, incluso fomentó, sobre la mujer. Desde la monja hogareña a la ninfa, de la vampiresa a la prostituta. Bornay y Dijkstra diferencian dos grandes categorías dentro de las cuales a su vez existen diversos subtipos. Una de ellas es la esposa-madre; monja, virgen, ángel del hogar. Su mejor representación es la virgen María. En el lado opuesto se sitúa la mujer fatal.

Dentro de esta categoría, mucho más amplia que la primera encontramos una especie de bestiario de la “perversión” femenina. Mujeres *contra natura* o sobrenaturales como la vampiresa, la lesbiana, la bruja, la sirena, la amante, la cortesana y todas esas mujeres rebeldes como Lilith, Salomé o Pandora. En un espacio intermedio encontramos a las ninfas púberes y las mujeres enfermas; dos caras de una misma moneda. “Más delicada que una flor, la mujer requiere absolutamente de nuestros cuidados” (Bornay, 1990, p. 72). El culto a la invalidez pareció propagarse entre ciertas mujeres de la clase alta durante del siglo XIX. Infantilizadas e infravaloradas, pero a la vez adoradas por muchos hombres y admiradas incluso por otras mujeres que trataban de imitar ese “estilo de vida”. Y como hemos visto son estas tres categorías las que encontramos en el proyecto *Excelencias y Perfecciones*, la inocente

ingenua, la *femme fatale* que se prostituye y finalmente la redimida esposa. Este trabajo pone en evidencia que nada cambia.

El personaje de Miss Beige, aunque en una categoría distinta, podría encajar en el grupo de las mujeres fatales a la perfección. No solo por su martillo, siempre a mano para defenderse de cualquiera que decida atacar, sino por esa actitud que desafía la mirada deseante. Mientras Ulman desea conquistar, Miss Beige reta a cualquiera que se atreva a tratarla como un objeto y no como un sujeto. Una da al espectador lo que quiere, la otra lo confronta con un deseo insatisfecho y lo obliga a cuestionar las causas de dicha insatisfacción.

MIRAR Y SER MIRADO

Poder acceder a la intimidad de alguien, sobre todo cuando pasa por un ciclo de autodestrucción, es una de las claves del éxito de toda una serie de personas/personajes en las nuevas redes digitales. Y de este morbo se vale Amalia Ulman para atraer a su público. Una sensualidad que, como hemos visto, recoge el testigo de las ninfas decimonónicas pintadas por los artistas prerrafaelitas, ahora mutadas en Lolitas. Mientras ella intenta seducir y se presenta como una especie de fetiche apto para el consumo sexual, el objetivo de Miss Beige

es reducir la libido del espectador al mínimo. Mirando desafiante a la cámara en la mayoría de las fotografías, con *hashtags* como #vivalapluma #abajoelpatriarcado, #atreverteaserbeige o #abajoelgeneroosarribeige su discurso reivindicativo está claro. Su neutralidad es solo una apariencia. Deseo y anti-deseo; dos posiciones opuestas dentro de un universo digital en el que predominan los sujetos que se deciden retratarse a sí mismos como objetos de deseo. Desear ser deseado, incluso cuando se busca el rechazo estético, como en el caso de Miss Beige, sus anti-selfies no dejan de ser atractivos.

Internet ha multiplicado de manera exponencial las opciones del *voyeur*. El espectador digital se sienta ante su ordenador de una forma más activa que el espectador de cine o de televisión, y a través de una pantalla observa el mundo entero. Una visión panóptica de la intimidad de otros que no saben cuándo están siendo observados ni por quien. Sin embargo, poco parece importar, sabemos que el atractivo físico y la llamada marca personal son hoy moneda de cambio. No sabemos si lo personal todavía es político, pero parece cada vez más mercantilizado. La sociedad es un espectáculo según Guy Debord y como usuarios, tal vez hemos dejado de ser espectadores pero deseamos ser espectáculo. La paradoja de la red social está en la reciprocidad interesada de

la mirada.

Sabemos que el público potencial en Instagram es enorme, pero la busca y captura de *likes* y *followers* es un juego peligroso. De la fascinación de Warhol por las estrellas de cine y el brillo del papel cuché hemos pasado al brillo luminoso de la pantalla de ordenador. Si nuestra audiencia es grande, tampoco debemos olvidar que estos seguidores son a la vez creadores de contenido en busca de admiración. Una estrategia habitual es el intercambio *quid pro quo*: yo te sigo si tú me sigues. Y en este campo de juego, el performer que obtiene una atención que jamás imaginó, tal vez esté predicando en un desierto lleno de ruido y usuarios. La multiplicación de imágenes y, sobre todo, la facilidad técnica con la que estas imágenes se producen y promueven puede hacer que todo pierda sentido. De la misma manera, entre un exceso de información tal, resulta poco probable que el espectador digiera todo lo que pasa ante sus ojos.

REALIDADES FICTICIAS

Realidad y ficción son términos ambiguos y complejos, más aún cuando hablamos del arte de acción ya que frente a la representación de la pintura o la escultura, el artista de acción es obra, y su vivencia, delimitada en el tiempo, es su

trabajo. Por otro lado, todos relatamos nuestras propias vidas, a los demás y también a nosotros mismos. Percepción y experiencia se modifican por nuestra actitud, por nuestro pasado y nuestro aprendizaje. Los nuevos usuarios digitales se convierten en comisarios de sus propias vidas fotografiando y seleccionando aquello que quieren contar a los demás, pero ¿es verdad eso que nos cuentan? Y lo que es más importante ¿debe serlo?

El aspecto de diario personal que muchas de estas webs adquieren, en las cuales los usuarios narran su día a día, permiten crear vidas a la carta. Cuando cualquiera de nosotros se presenta al mundo, trata de dar lo mejor de sí mismo; una visión idealizada, un falso documental. Cuando tomamos la decisión de compartir una imagen y no otra, proyectamos nuestros deseos y diseñamos nuestra propia vida, o al menos el relato que hacemos de ella. Pero esta representación ha llegado más lejos, y lo que Miss Beige y sobre todo Amalia Ulman proponen como ejercicio artístico, se ha convertido para muchos en un ejercicio vital. Ya no se vive por el simple hecho de vivir, se vive para contarlo, para mostrar nuestra vida al mundo.

Todo esto ya lo vaticinó Guy Debord en su libro *La sociedad del espectáculo* mucho antes de la aparición de internet. Antes que

él, la fotografía, por su cercanía con el modelo representado puso en cuestión la noción de verdad de la imagen. Conocida es la historia sobre la primera proyección de cine, el tren llegando a la estación de los hermanos Lumière que provocó una estampida entre sus espectadores al creerse en peligro mortal. La imagen fotográfica produce un extrañamiento al que todavía no nos hemos acostumbrado. “El cine -como la fotografía- está implicado en [...] la incapacidad para discernir con claridad entre lo real y lo ficticio. O, aún más: entre lo real y lo posible” (Ruiz de Samaniego, 2013, p. 65). Miss Beige existe en un tiempo y espacio concretos, mientras la cámara capta sus vivencias en el mundo no digital. Cuando Ana Esmeith se pone su vestido y sale a la calle, su interacción con el mundo es verdadera. Cuando en silencio come pipas y tira sus cascotes a quien la observa, la vivencia es real para ella y para el espectador. Cuando Amalia Ulman cuenta la historia de su vida en Instagram, poco importa si la narración se basa en hechos reales, las emociones de sus seguidores son auténticas. Quizás este hecho sitúa su trabajo más cerca de un nuevo tipo de cine o literatura, pero por qué no entender esta obra como un tipo particular de arte de acción, en la línea de los trabajos de Sophie Calle. Cuando por fin se descubrió que todo era un cuento, la reacción de sus seguidores fue, en muchos casos, de sorpresa, decepción e incluso enfado. Como un mago que revela sus trucos,

Ulman puso en evidencia las entrañas de su obra. En ese momento el juego de seducción se convirtió en pornográfico. Una realidad fue sustituida por lo Real.

CONCLUSIONES

Por supuesto habrá quien ponga en duda que la obra de estas artistas, en particular la de Amalia Ulman, sea un trabajo de performance, ya que una de las cualidades a menudo reivindicadas de este arte es su capacidad de mantenerse al margen del mercado del arte y de la producción objetual. Por otro lado, la presencia física del artista en su obra y su interacción con el espectador suele ser condición *sine qua non*. Sin embargo, ya hemos visto que el contacto con la audiencia, aunque virtual, sigue siendo posible. Además, si dejamos de lado categorías demasiado restrictivas, no podemos negar el poder de seducción y atracción de estos nuevos medios. Como cualquier arma, tiene un doble filo y puede llegar a volverse en contra del artista si no se maneja con cuidado, pero sin experimentación e innovación, el arte corre el riesgo de perder el contacto con el resto del mundo.

Una cuestión distinta es que esta capacidad para alcanzar un público más amplio suponga un beneficio real. La lógica nos hace pensar

que, si la audiencia crece, crecerán en la misma proporción el número de espectadores con verdadero interés y en los que el mensaje pueda calar. Sin embargo, tampoco podemos ser ingenuos, el arte no suele convertir sino a sus adeptos. Carecemos de estudios que muestren datos honestos acerca del imparto del arte en la sociedad, por lo que resultaría osado afirmar que estas obras pueden cambiar esos estereotipos contra los que luchan. Sin embargo, el Arte es una forma de saber y tanto las acciones de Miss Beige como *Excelencias* y *Perfecciones* son perfectos retratos de una época.

BIBLIOGRAFÍA

AFP. (2018, 20 junio). Instagram anuncia que ha superado los 1.000 millones de usuarios. Recuperado de <https://www.elmundo.es/tecnologia/2018/06/20/5b2aa70a22601df5428b45be.html>

Bornay, E. (1990) *Las hijas de Lilith*. Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A.

Debord, G. (1999) *La sociedad del espectáculo*. Madrid, España: Pre-textos.

Dijkstra, B. (1994) *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona, España: Debate.

Garzo, I. (2017, 6 marzo) Miss Beige, la heroína antiselfie con cara de malas pulgas. Recuperado de <https://www.yorokobu.es/miss-beige/>

Gómez-Peña, G (2011) En defensa del arte de performance. En D. Taylor y M. Fuentes. (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 489-520). México D.F., Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Ruiz de Samaniego, A. (2013) *Ser y no ser: Figuras en el dominio de lo espectral*. Murcia, España: Micromegas.

Warr, T. y Jones, A. (Eds.). (2006). *El cuerpo del artista*. Londres, Reino Unido: Phaidon



Contemporary Polish
performance art –
between Old Masters
and Young Activists

Contemporary Polish performance art – between Old Masters and Young Activists

Małgorzata Kaźmierczak

UNIVERSITY OF KRAKOW, POLONIA

KEY WORDS:

performance art; art activism; choreography; Polish art;

SUMMARY:

The article presents a brief history of Polish performance art – from its birth in 1978 to the present. The first part focuses on its roots and those aspects which shaped its present state. Artists during the communist regime separated themselves from politics keeping in mind how art was used in social-realism. The second part focuses on the period between 1989 and 2000, when artists started to move different topics, but the form in which they were expressing their stance remained “classic”. After 2000, some artists became art activists and use performance art strategies in fighting for social change. Another new issue is the emergence of contemporary performance artists – choreographers. These shifts cause a conflict between artists in a discussion about the definition of performance art and the role of art and artists in society, especially in the context of art education which tends to preserve the “traditional performance art” model.

The history of performance art in Poland reaches back to the year 1978 when the word was used for the first time on the occasion of the I AM (International Artists Meeting) – a performance art festival at the Remont Gallery in Warsaw. As Łukasz Guzek pointed out, when thinking of this kind of art, art critics use either a diachronic (historical) or synchronic (ahistorical) approach. The first one leads towards depicting performance art as a practice always present in art and immanent in artistic activity. It blurs the specificity of performance art as a genre and its connection to the modernist avant-garde. It also neglects the local circumstances of its birth (Guzek, 2001, p. 254). This kind of approach is represented e.g. by Rose Lee Goldberg (Goldberg, 2010). The synchronic approach presents performance art as a separate discipline. Its advantage is the recognition of local characteristics, which is important in this case, as it is tightly connected with political and social environment. In this approach the key point is the emergence of the word “performance art” as a moment when the discussion about this genre of art begins. For the purpose of this lecture I will take a synchronic approach and will take 1978 as a date when performance art emerged in Polish art history, although many performance artists call their earlier actions “performances” *post factum*.

Among artists who participated in the first

performance art festival in 1978 only Krzysztof Zarębski continued to practice performance art¹. He started his career as a painter and his performances were very erotic and sensual. He used erotic gadgets such as dildos, artificial nails and lingerie. The artist went to New York in 1981 before Martial Law and therefore decided to stay abroad when it was imposed. In his performances he fetishizes mass culture products and media, which distinguishes him from the Western trend of criticism towards mass culture. Another performance artist from the oldest generation was Zbigniew Warpechowski whose background was in poetry. He did his first performances together with Tomasz Stańko – a jazz musician. Jazz was obviously connected with freedom and improvisation in art and for Warpechowski it was a way of presenting poetry in a non-traditional way. He called his first performances “poetic realities”.

As we can see just based on those two meaningful examples, despite the conditions of the regime – of isolation and state control over most aspects of life – or maybe actually because of that, art was supposed to be pure and free from politics. Artists had in mind the way art was instrumentally used by the communist regime at the time of social realism so they did not want to engage directly in politics. Engagement in politics has been doubtful since Walter Benjamin wrote: “Such

¹ There was also Janusz Baldyga, but he participated as the Academia Ruchu Theatre group.

is the aestheticizing of politics, as practiced by fascism. Communism replies by politicizing art" (Benjamin, 2008, p. 42). The other option at that time was to associate oneself with the Church but for most artists this represented a similar form of a mental oppression. However, practicing an anti-institutional art which was functioning outside the official circuit, the academy and official Artists' Union were under these conditions – became paradoxically – a political gesture as Jacques Rancière would like to see it. The politics of art here means an interference into the sphere of senses and it shows something that was unimaginable before. Above all – in the case of performance art – it changes and questions the language that was used to describe the life of the community – making it possible for new subjects and new postulates to exist in the political field. Since performance art has no definition, from now on, art is not what fulfills the imposed criteria, but what revolutionizes and creates its own rules. At the same time, art loses all norms that decide what can be or what cannot be art which goes in accordance with a permanent crossing of its own borders by art, which is a certain paradox. Among the pioneers of Polish performance art only Jerzy Bereś – who called his actions "manifestations" or "holy masses" (e.g. *Political Mass*, *Romantic Mass*, *Philosophical Mass*, *Polish Mass* etc.) thought that art is a moral sphere, hence the political engagement of the artist is

his/her moral duty (Guzek, 2001, p. 258). But the strong moral stance was characteristic for performers of that time in general. Zbigniew Warpechowski before one of his performances wrote a *Decalogue for Performance Art*. Also, Władysław Kaźmierczak says that: "To be a performer is an attitude towards the world and oneself, not towards art. Performance's struggle is a silent, heroic fight for the freedom of expressing momentous and significant ideas."²

This kind of strong moral stance of Polish performance artists influenced the thinking about this genre for decades. It went well with the idea of an artist who is a genius, a demiurge, a person – usually a man of outstanding morals and talent. The democracy that was brought back in 1989 meant that Polish performance artists started to be able to travel freely around the world which is extremely important in the case of art which requires the physical presence of the artist. The date also marks the beginnings of institutional critique and becoming a part of the international circuit. The 90s, were a time of transition and so called critical art which meant criticism towards capitalism, Church, globalism, ecological issues etc. The artists became more and more aware of the global social, economic and political problems. The content became more and more socially engaged, commenting on the surrounding changes in reality, however the language of expression was still the same

² <http://www.kazmierczak.artist.pl/>

as the one developed in the 70s and 80s. The best examples of work from between 1990 and 2000 are Arti Grabowski, Sędzia Główny group (Aleksandra Kubiak and Karolina Wiktor), Andżelika Fojtuch (who performed solo and with BBB Johannes Deimling – her ex-partner), Karolina Stępniewska, Paweł Kwaśniewski or Dariusz Fodczuk. This approach is strengthened by the academia and performance art studios which function in the Art Academies in Poland. From the youngest generation – Przemysław Branás (b. 1987) is such a graduate of a performance art studio of the Academy of Fine Arts in Krakow and I won't exaggerate if I say that he is the only Polish performance artist who kept the "traditional" form but connected it with a thorough research so his performances have a very high value. He uses research and "archeological" approach to art, which takes him to very unexpected conclusions. Some of his works oscillated around his gay identity, but there are others. For example he bought a photo that has become the point of departure for the performance. The photo documents a man who performs an activity. It is unclear what the activity is. It is unclear whether the photo shows a street action or a performance. It was taken on the turn of the 60s and 70s. There is a building at the background. Some signs are visible on the building's facade. A closer analysis of the photo revealed that it was taken in Marseille, next to the old port, and the building is today's

Hotel Tonic. During the performance, basing on a photograph, he was building up a box made of cardboard. Each box was larger than the previous one; it had to contain all the ones he constructed earlier. In this way he was making an object that resembled a casket. He antiquated all the materials used to build the box. At the very end he asked one person from the audience to take a single picture on the basis of the photograph. Branás also performed a trip in the footsteps of Polish and Hungarian national hero Józef Bem who took part in so called November uprising (1830), and later in the Spring of Nations in Hungary and later – in Turkey. In order to enter Turkish army he converted into Islam. He died in Aleppo. Branás did three performances – the disguise of Bem's mausoleum in Tarnów (his ashes were later transferred to Poland and he was buried in his hometown), then the trip – Tarnów – Aleppo, and third one – the conversion into Islam in a mosque which was located in Kilis – a border town – the closest to Aleppo, but still in Turkey (he could not reach Aleppo for obvious reasons). His performance remained a private experience.

After 2000 or even a bit later – Polish performance started to take up different approaches. Of course, the old one is still strengthened at the academia, but it is slowly being ridiculed in the youngest generation. The figure of a serious man in a black suit is no

longer attractive or trustworthy. The traditional postmodern para-theatrical form and the exploited means of expression such as: fire, blood, flour, eggs and oil are not enough to keep the vitality of the genre that has always been on the edge of art and non-art. One of the contemporary responses to that crisis is performance art activism which I abbreviate to: perfo-activism. It is my own term for a visual art performance presented in public space, whose idea is to initiate social change, yet that change does not need to be defined or achieved like in political activism. It employs performance art strategies to manifest its stance and engage the public (Kaźmierczak, 2018).

One of the earliest examples of that kind of activism was the C.U.K.T group which in 2000 traveled around Polish clubs and alternative spaces with a presidential campaign for a virtual candidate, Victoria Cukt, whose main slogan was “politicians are redundant”. The public were asked to enroll into the political party Victoria CUKT, to sign a petition to the Parliament to make her become an official candidate (in Poland one needs to collect 100 000 signatures in order to register) and to write down their postulates, which automatically became a part of her political program. Nowadays, 18 years later, the scandal of Cambridge Analytica proved that real politicians do use Victoria’s method. Much later, in 2011, Cecylia Malik and Modraszek

Kolektyw mobilized hundreds of young people who, dressed in blue butterfly wings, protested against developers who intended to build another estate in the last green enclave of Kraków, where a rare butterfly (a blue) resides. The artist is a well-known activist, her recent actions also include the action against tree cutting *Polish Mothers on Felling and the Mother River* action against the artificial regulating of rivers and building of dams, during which women entered the Vistula river holding signs with other rivers’ names. Paweł Hajncel joined a Corpus Christi procession as a “Butterfly Man” for the first time in 2011, for which he was prosecuted later. He has repeated the action every year in various costumes since 2011 and was arrested for a last time on May 31st, 2018³ as offending religious feelings in Poland is prosecuted. Monika Drożyńska is an artist who uses embroidery as a means of expression – however she turns it into an “embroidery activism” – by organizing a collective called Golden Hands which embroiders slogans weekly and also before manifestations. Anyone can join. The form of embroidery is of course a feminist way of expression and, as traditionally associated with beautiful and “feminine” objects, when contrasted with explicit content it became a subversive form of expression in which delicate form meets a radical message. What is important here is the idea of a dispersed authorship, so promoted by Grant Kester

³ <http://www.artysci-lodzkie.pl/en/artist/h/pawel-hajncel/>

(Kester, 2013), a juxtaposition of a figure of an artist-genius. Another example of a completely new approach to performance art in the age of selfie-feminism is Siksa band. In Polish, siksa or sziksa is a pejorative but humorous word for an immature young girl or teenage girl. According to Polish language dictionary from 1915, it has been defined as "pisspants"; a conflation between the Yiddish term and its similarity to the Polish verb "sikać". In today's language however, it is roughly equivalent to the English terms "snot-nosed brat", "little squirt", and "naughty school-girl" in a humorous context. The band – a young couple – send strong political messages and feminist content in a form of a punk spectacle just like Pussy Riot, but legally – in galleries and independent art spaces.

Another way out of the limbo created by so called "fathers of performance art" in Poland is a group of young choreographers and dancers. They are young men and women, usually educated in Berlin, Brussels or Amsterdam who are rejected by both – theatre world as their dance is non-narrative and by performance artists – for whom their work is too "theatrical". Even if for decades Polish performance artists who were at the same time curators kept inviting dance performers from the world to their festivals, they remained skeptic towards Polish young choreographers and dancers. However, there have been quite a few events

in galleries and museums – including a gallery whose director I was at that time – which showed experimental dance in the context of visual arts. This approach is also refreshing because it redefines the question of improvisation – a word which seems to be a threat to Polish performance artists. Improvisation seems to be a pejorative word for a performance in which the artist does not control his/her work, while actually improvisation is one of the fundamentals of performance art in which one can see the process of the artwork being completed. One of the young choreographers is Iza Szostak, who recently together with Paweł Sakowicz did a *Excavatory Ballet* – a show inspired by Oskar Schlemmer's work and his conceptualization of motion. Schlemmer was fascinated by a mechanical movement of ballet dancers and treated their bodies as forms and geometrical blocks. He found in them a model for complicated relationship of a man with a geometricized space. Agata Siniarska is a choreographer who does a "choreography without dance". One of her most interesting pieces was a performance entitled *Death 24 frames per second or do it to me like in a real movie – delayed choreography in chapters* in which she performs positions in which women are most often showed in Hollywood movies. The choreography here is minimal and based on research. Alex Baczyński-Jenkins, is a 2018 Frieze Award winner. His performances consequently revolve around queer issues and

his choreographies are often exhibited in gallery spaces. In one of them – in the Foksal Gallery – the artist's seven collaborators unfold a series of rituals of sexual encounter. Over three hours, performers – most dressed casually, though two men wear elegant over-the-knee dresses – repeat and repurpose a choreography with no real beginning or end, switching roles and places. The process is mediated by the act of looking and being seen, toying the position of the visitor as, simultaneously, a passive audience and complicit voyeur. In the staging of eroticism towards a viewer, Baczynski-Jenkins's works explore sites of cruising. Moving away from the common understanding of cruising as exclusively for the fulfilment of male sexual pleasure – the performers are mixed-gendered – it is seen as a gesture of creating spaces and modes of relation that are resolutely – and openly – queer. Marta Ziótek does performative lectures on the history of choreography, but not only. Her performance *Black on Black* in which she performs with Anna Nowicka, undertakes the issues of blackness and the black void in choreography. The point of departure here is the gesture of appropriation of street dance by the means of treating it as a tool of inspection through the survey of weight, mass and potency of movement. Gradually undressing and covering themselves with layers of clothing the dancers maneuver between the embodiment and a catwalk masquerade, an underground

fitness regime and transformation into a monster. The audience seated on both sides of this live exposition is invited to participate in a black session, in which the choreography empties the black forms and intensifies their internal black matter. Magdalena Ptasznik researches on the interaction between bodies and between the body and objects. For example her performance *Surfing* is an improvised interaction with cardboards and other elements. Kasia Wolińska in her *Dance, Pilgrim, Dance [I See America Dancing]* she relates to the fact that Isadora Duncan revolutionized the form of dance at the beginning of the 20th century and then went to Moscow to use her dancing body to campaign for the revolutionary ideas. *The Revolutionary* was the choreography made around 1923 that must have ruined Duncan's reputation back at home. The piece investigates the underexplored histories of modern dance and choreography particularly as they relate to reclaiming spectrum of the socialist and the communist legacy. Przemek Kamiński and Korina Kordova's performance *#abyss. witchroulette* is a chance operated performance, composed out of tasks, that are drawn on-stage and enacted by the performers. Through these tasks, they attempt to penetrate images and clichés related to both the archetype and the stereotype of "the witch", to rewrite and inscribe them to other bodies, to give them new meanings, to question transgression politics

through trying to achieve impossible. They are playfully juxtaposing historical iconography with Tumblr images and YouTube found footage, as well as horror movies excerpts with pop bands' video clips, workout tutorials and rehearsal video recordings. The fact that the composition is open, the sequence of tasks performed is unpredictable – makes it closer to performance art than any other kind of art.

To summarise: in my opinion the most interesting examples of performance art work are those that originate from sources other than the academia and performance art studios. The sources of vitality are: private non-visible actions, social activism as well as the modern choreography. What is pretty characteristic is that those approaches are not new in the history of performance art in the world. Initiatives such as the Women's Building and the activist groups The Waitresses, The Mother Art or The Sisters of Survival that formed around it or choreographers such as Yvonne Rainer, Anna Halprin or others were performance artists. When it comes to alternative visibility – actions such as Mierle Laderman Ukeles's ones come to mind. In Poland though, the "male old masters" influenced performance art so much that the performance artists themselves doubt that what they do can be called performance art and their work is situated somewhere in a no-man's land. Which again evokes an unanswerable question of the definition of this genre.

BIBLIOGRAPHY

Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Massachusetts, USA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Goldberg, R. (2010). *Performance Art. From Futurism to the Present*. London-New York, UK-USA: Thames & Hudson.

Guzek, Ł. (2001). Above Art and Politics - Performance art and Poland. In R. Martel (Ed.), *Art Action 1958 - 1998*, pp. 254-277. Quebec, Canada: Intervention.

Kaźmierczak, M. (2018). Perfoactivism: from Three Weeks in May to The Museum of Arte Útil. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, 13, 77-86.

Kester, G. H. (2013). *Conversation Pieces. Community and Communication In Modern Art*. Los Angeles, USA: University of California.

La acción ante la
historia: espacios
y tiempos para la
performance en
el campo artístico
español



La acción ante la historia: espacios y tiempos para la performance en el campo artístico español

Juan Albarrán Diego

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

207

Fugas e interferencias

PALABRAS CLAVE:

arte contemporáneo; arte de acción; historia del arte; institución; performance

RESUMEN

En los últimos años, varias instituciones han comenzado a mostrar un creciente interés por la performance y, en general, por todo lo que sucede “en vivo”. Una práctica que había tenido un lugar marginal en el sistema del arte está empezando a ocupar un espacio destacado en ese mismo sistema. Este proceso nos invita a reflexionar acerca de las transformaciones que esta práctica está experimentando con el desplazamiento de su lugar de enunciación. ¿Cuál es el papel de la performance en las nuevas dinámicas de consumo cultural y qué fuerzas socio-culturales contribuyen a su paulatina institucionalización? ¿hasta qué punto esa nueva centralidad de la performance puede suponer una transformación en sus fuentes de legitimidad? ¿en qué medida ese nuevo protagonismo de la –o de cierta– performance modifica su posición en la historia?

LUGARES DE ENUNCIACIÓN

En este ensayo voy a tratar de elaborar algunas reflexiones provisionales acerca del lugar que ocupan hoy la performance y el arte de acción en la escena artística española¹. Cuando hablo del lugar –de los lugares–, no me refiero sólo a un lugar físico, a un espacio que puede estar dentro, fuera o en los límites de la llamada “institución-arte”. Me refiero también al sentido social e histórico que una práctica –performativa, accionista– pueda tener en la actualidad. En los últimos años, varias instituciones han comenzado a mostrar un creciente interés por la performance y, en general, por todo lo que sucede “en vivo”. Una práctica que había ocupado un lugar marginal en el sistema del arte, que había crecido en paralelo a la institución, mostrando, en ocasiones, cierta beligerancia hacia ella, comienza a situarse en el centro mismo del sistema.

Sabemos que, hoy más que nunca, los museos necesitan proveer de nuevas experiencias a los espectadores: participar y sentir en directo, en presente, más que contemplar obras del pasado. Este proceso –abierto, todavía en marcha– nos invita a reflexionar acerca de las transformaciones que esta práctica está experimentando con el desplazamiento de su lugar de enunciación. Esos cambios ponen sobre la mesa algunas

preguntas que no pretendo agotar aquí, pero que guiarán mis argumentaciones en las siguientes páginas: ¿Cuál es el papel de la performance en las nuevas dinámicas de consumo cultural y qué fuerzas socio-culturales contribuyen a su paulatina institucionalización?, ¿hasta qué punto esa nueva centralidad de la performance puede suponer una transformación en sus fuentes de legitimidad en tanto modo de hacer que proponía una economía crítica –en cierto modo anticapitalista– para el hecho artístico?, ¿en qué medida ese nuevo protagonismo de la –o de cierta– performance modifica su posición en la historia?

Basta un vistazo rápido a las programaciones de algunas importantes instituciones de todo el estado –MACBA, Museo Reina Sofía, CA2M, MUSAC, IVAM, entre otros– para darse cuenta del protagonismo que está adquiriendo la performance en la última década. A continuación, a riesgo de pecar de centralismo, voy a situarme en Madrid, la ciudad en la que, por suerte o por desgracia, vivo desde hace algunos años. Un tejido artístico de un tamaño considerable desde el cual pueden estudiarse algunas dinámicas y problemas, que, a buen seguro, podrían hacerse extensible a otras ciudades y contextos.

El día 26 de octubre de 2017 abrían sus puertas en Madrid dos exposiciones de artistas

¹ Voy a utilizar indistintamente los conceptos de “performance” y “arte de acción”, aunque, por supuesto, hay matices y diferencias de sentido en las que no me puedo detener aquí.

que trabajan en el territorio de la performance. El Museo Reina Sofía inauguraba la exposición de Esther Ferrer, Todas las variaciones son válidas, incluida esta, comisariada por Laurence Rassel y Mar Villaespesa. El CA2M hacía lo propio con Una construcción, es decir, una jerarquía de momentos, expresiva de cierto concepto grande o pequeño, abstracto, esotérico, de Itziar Okariz, comisariada por Jesús Alcaide. Unos días antes, el 20 de octubre, en CentroCentro se abría al público La cara oculta de la Luna. Arte alternativo en el Madrid de los 90, comisariada por Tomás Ruiz-Rivas, una exposición en la que se revisaban algunos de los espacios que sustentaron un cierto arte paralelo durante los años noventa, un territorio en el que la performance era un modo de hacer muy extendido. Convivían, por tanto, en Madrid, inauguradas con unos pocos días de diferencia, tres exposiciones que nos permiten pensar la fortuna de la performance en el territorio institucional español –en uno de sus espacios de enunciación–, pero también en la historia de nuestro arte reciente. Voy a detenerme en las exposiciones de Esther Ferrer y, en el último epígrafe, regresaré sobre La cara oculta de la luna. No me referiré en esta ocasión a la muestra de Okariz.

La exposición de Ferrer en el Palacio de Velázquez sucedía a la retrospectiva de Franz Erhard Walther, otro histórico de la escultura

posminimal y la performance. La muestra recorría el trabajo de la artista española “pionera y una de las principales representantes del arte de performance en España”, tal y como rezaba la web del museo. En el espacio del Palacio, el visitante podía encontrar instalaciones, algunos vídeos de acciones así como material documental –partituras y fotografías– de sus performance. Como en la exposición de Walther, varios mediadores guiaban, asistían y ayudaban al espectador devenido participante en la activación de algunas de esas performances, en ocasiones interactuando con los elementos escultóricos-instalativos que llenaban la sala. A nuestra disposición, sobre las vitrinas, encontrábamos “libretos” con partituras-instrucciones que podíamos utilizar para traer al presente las piezas históricas de Ferrer.

Ese deseo de activación, la invitación –paternalista y, a veces, dirigista– para que formemos parte de una especie de re-enactment –siempre en el espacio administrado del museo–, responde a una especie de “giro experiencial” que parece marcar el rumbo de muchas instituciones en los últimos años. El espectador no sólo mira, también participa. Ya no sólo se contempla documentación, expuesta en vitrinas o colgada sobre el muro, que puede ayudar al espectador a comprender el sentido, intensidad, desarrollo de una acción que tuvo lugar en, por ejemplo, 1977, sino que esa

acción se trae al presente con la ayuda de los visitantes. En ese gesto, la documentación se convierte en una especie de reliquia derivada de la performance, en un elemento de archivo, pieza de museo; algo casi prescindible que, incluso, puede llegar a traicionar la realidad efímera de la acción. Mientras, la partitura cobra una nueva legitimidad como matriz de un hacer que siempre tiene lugar en presente.

Eso sí, si la acción de 1977 tuvo lugar en un espacio no institucional –“alternativo” si se quiere–, en el estudio de la artista o en la calle, ahora la acción es recuperada en y por el

museo, por supuesto con la complicidad de la artista –Esther Ferrer, en este caso–. Estar en el museo no sólo implica “estar” físicamente. Significa también confrontarse con una apertura temporal: implica estar en la historia del arte, tener visibilidad junto a trabajos que constituyen el canon. Ferrer –en concreto las fotografías de su conocida performance *Íntimo y personal*– ya había sido expuesta en la Colección permanente del Museo Reina Sofía, en concreto en la Colección 3: De la revuelta a la posmodernidad, inaugurada en 2011: Ferrer ya formaba parte del canon.



Figura 1. Esther Ferrer, *Piano Satie*, 28 de octubre de 2017, Palacio de Velázquez, Museo Reina Sofía. Fotografía: Juan Albarrán



Su retrospectiva en el Palacio de Velázquez se complementaba con una actividad pública, una serie de encuentros, conciertos y performances titulada Acciones. En la mañana del sábado 28 de octubre de 2017 tuvo lugar un concierto, Piano Satie, como pieza de Esther Ferrer. Una pianista interpretaba, tal y como informaba el programa de mano, "Le fils des étoiles, creada para acompañar un drama poético en tres actos de Joséphin Péladan en 1891 por Erik Satie". La tarde de ese mismo sábado 28 de octubre de 2017, Ferrer realizó una pieza en el marco de AcciónMAD, el festival de arte de acción que cumplía su edición número 14. La pieza de Ferrer se programaba junto a las de otras dos performers pertenecientes a una generación más joven, Isabel León y Elisa Miravalles, en la

Sala El Águila, dependiente de la Comunidad de Madrid. Desde mi punto de vista, el trabajo de Esther Ferrer tiene un sentido diferente en AcciónMAD y en el Museo Reina Sofía, aunque los objetivos de la artista, su práctica o la pieza ejecutada sean las mismas. Pensar las diferencias entre estas dos acciones en el Museo Reina Sofía y AcciónMAD atendiendo a sus ámbitos discursivos –a sus espacios de enunciación– puede ayudarnos a responder si quiera parcialmente a las preguntas que se plantearon más arriba. Adelanto aquí que, en mi opinión, las diferencias de sentido de esas dos performances tienen que ver con los marcos en que tuvieron lugar, su historicidad e identidad institucional. Empecemos, por tanto, por hacer un poco de historia.

ANTE LA HISTORIA

AcciónMAD surgió en 2003 de la mano de Nieves Correa como un festival organizado por una asociación cultural. La iniciativa daba visibilidad a un magma accionista que, en aquellos momentos, apenas tenía cabida en el circuito institucional español. Durante los noventa y dos mil, el número de centros de arte y museos de arte contemporáneo crecía a buen ritmo, pero sin que existiese, salvo por unas pocas excepciones, un reconocimiento efectivo para los artistas que habitaban el territorio de la acción. En esos años, los artistas accionistas habían trabajado intensamente para construir una red de festivales, espacios alternativos, asociaciones y revistas autogestionadas en ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia o Sevilla (Baena, 2013). Se trataba de iniciativas que no contaban con el apoyo del tejido institucional y que, a menudo, tenían una relación directa con movimientos sociales y asociativos como el okupa, el colectivo de insumisos, el pacifismo, el ecologismo y otras plataformas ciudadanas (Carrillo, 2018, pp. 89-135; Núñez en Ruiz-Rivas, 2019, pp. 183-189; Vilar, 1998, pp. 15-18). De algún modo, la autogestión artística trataba de poner al descubierto las miserias de un sistema del arte que crecía en una relación muy estrecha con los intereses inmobiliarios y urbanísticos de las administraciones. Para ello, era necesario generar circuitos de difusión y producción fuera

del control de los gestores oficiales designados desde esas mismas administraciones.

No puedo detenerme aquí en el análisis de esa red de iniciativas dedicadas a la acción. Hay varios trabajos sobre el particular que revisan esos eventos y espacios (Baena, 2013; Vilar 2005). Generalizando –y asumo las generalizaciones eliminan detalles y matices importantes–, podríamos decir que estos performers comprometidos con la autogestión trataron de eludir aquellas imposiciones –económicas, laborales e institucionales– del sistema del arte que convierten la obra en un fetiche, en una mercancía. Así, rechazaron la materialización del trabajo artístico en forma de originales cuyo valor de mercado aumenta con el tiempo gracias a su unicidad –o a una tirada limitada– y al hecho de estar firmados por un artista, agente poseedor de unas cualidades abstractas que se condensan en su obra. Frente a esas dinámicas económicas, muchos performers propusieron una actividad artística basada en la producción de acciones, trabajo que podría producir beneficios no por la venta de los fetiches de las performances –fotografías, vídeos, objetos, etc.– sino por la ejecución de una acción ante un público. Por supuesto, el objetivo no era vivir de la acción. Hubiese sido ingenuo pretender vivir de la performance cuando son pocos los artistas que, a duras penas, consiguen profesionalizarse en el circuito español gracias

a la venta de objetos artísticos. En ese modelo autogestionado, el performer sería remunerado como lo son músicos, actores o humoristas tras cada actuación en un teatro o sala de conciertos. Esta actitud sólo podría haber sido sostenible si hubiese conseguido forzar un cambio sustancial en la concepción social del arte –con el fin de conectar con un público más amplio para este tipo de propuestas–, en el estatuto laboral del artista, en la valoración crítica de su práctica y en las infraestructuras destinadas a su producción, distribución y exhibición. El objetivo a largo plazo era ambicioso. Joan Casellas, uno de los analistas más lúcidos de esta generación de artistas gestores y uno de los pocos que ha mantenido su actividad desde los noventa, lo explicaba de este modo:

En gran medida, todo el trabajo colectivo, crítico y amatérico [realizado por los artistas gestores durante los años noventa] ha estado dirigido a liberarnos de la dudosa situación del artista dentro de la sociedad y a la construcción de una nueva identidad artística que intentara resolver nuestra obvia precariedad laboral desde la crítica al mercado de cosas frente al posible mercado de acciones, pero no en el sentido de disciplinar sino de valorar más el trabajo del artista que su producción, es decir, recuperar el valor de uso frente al de cambio. (Casellas, s.f.)

Nieves Correa, directora de AcciónMAD, pertenece a esa misma generación de artistas que, como Nelo Vilar, Jaime Vallaure, Joan Casellas, Yolanda Pérez Herreros o Fernando Baena, entre otros muchos –con trabajos muy diversos y posicionamientos también diferentes–, lucharon por abrir espacios de diálogo fuera de las instituciones. En un texto titulado “En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector”, publicado en 1998 en la revista Fuera de Banda, Correa defendía ese perfil de artista –el artista gestor, al que ella misma respondía–, que trataba de abrir espacios en los que poder trabajar de una manera horizontal sin depender de intermediarios. Al mismo tiempo, mostraba su escepticismo ante la burocratización y jerarquización de esas estructuras de trabajo. De hecho, sospechaba que la paulatina burocratización –e institucionalización– de las redes autogestionadas podía ser negativa para el artista. En último término, se preguntaba: “¿No estaremos en el fondo tratando de promocionar prácticas más conservadoras, más apegadas al objeto, a la mercancía y al mercado; y sobre todo y fundamentalmente a mantener la Institución Arte? (...) ¿Qué necesidad hemos tenido nunca de ella?” (Correa, 1998, p. 9). Aunque no resulta fácil determinar a qué se refiere Correa al hablar de “Institución Arte” –¿al sistema del arte?, ¿a los equipamientos culturales financiados con dinero público y dependientes

de las administraciones?: en el contexto español ambos usos del término parecen superponerse–, a finales de los noventa, la institución era percibida por la artista-gestora como algo lejano, casi innecesario.

No es de extrañar. Por esas fechas, los accionistas madrileños –Correa entre ellos– habían encontrado un campo de trabajo en las luchas contra la degradación del barrio de Lavapiés como primer paso de su futura gentrificación (Carrillo, 2018; Claramonte en Durán, 2016, pp. 95-101). Una batalla política que quedaba lejos de la institución y que daba un significado diferente al arte de acción. Ya no se trataba “sólo” de generar espacios para la producción de una práctica artística libre, experimental, alejada del mainstream y relativamente independiente de las administraciones, sino que la acción encontraba un nuevo sentido social como elemento clave en la visibilización de la degradación de un barrio y en el empoderamiento de un colectivo ciudadano con capacidad de proponer otro modelo de desarrollo urbanístico. La acción, que a menudo se convertía en un ámbito autorreferencial e incluso endogámico, se abría a un nuevo territorio político. Ante ese nuevo horizonte de lucha, ¿quién necesitaba la institución, el museo, el mercado, el objeto? El lugar del arte de acción no era la galería: era la calle, el espacio público. Su legitimidad no

provenía del mercado, de la historia o de los cánones que salvaguardan los museos, sino de las urgencias socio-políticas del presente.

Como es lógico, las posiciones con respecto a la institución –ese monstruo que tal vez no era tan terrible– han tendido a modularse con los años. De hecho, AcciónMAD sólo ha sido viable gracias a la colaboración con varias instituciones de la ciudad. En las últimas ediciones, Naves Matadero, CentroCentro (Ayuntamiento de Madrid), Sala El Águila (Comunidad de Madrid) y Museo Reina Sofía (Ministerio de Cultura). Correa ha explicado por qué, con el paso del tiempo, ha sido cada vez más pertinente recurrir al apoyo de administraciones públicas y menos, al voluntarismo de los espacios autogestionados:

Antes trabajamos más con espacios independientes, un poco para tocar todos los palos de la ciudad, como Off Limits o el Patio de Martín de los Heros. Hoy no me parece demasiado honesto programar parte de nuestro encuentro en espacios que ya de por sí tienen que lidiar muy duramente por su supervivencia y es por esto que últimamente solo trabajamos con espacios institucionales que al menos puedan, con recursos públicos, ayudarnos en la producción de nuestro programa, ya sea cediendo el espacio o bien los equipos técnicos y humanos. (Correa en Durán, 2016, p. 89)

A este cambio de estrategia, tan lógico como legítimo, en la gestión de AcciónMAD subyace una ruptura con respecto a la genealogía de la acción autogestionada, de la cual el festival ha sido heredero. Si los orígenes genealógicos de esta acción paralela pueden situarse en Espacio P (Ohlenschläger, 2017) y los festivales de performance que se celebraron en espacios alternativos madrileños a principios de los noventa (Correa en Ruiz-Rivas, 2019), la colaboración con espacios oficiales modifica el “lugar de enunciación” de AcciónMAD y le obliga a repensar su propia historia. En la web del festival podía leerse en noviembre de 2017: “Por nuestra programación han pasado artistas tan importantes como Isidoro Valcárcel Medina (Premio Nacional de Artes Plásticas de España en 2007), Nacho Criado (Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2008 y el Premio Nacional de Artes Plásticas de España en 2009), Esther Ferrer (Premio Nacional de Artes Plásticas de España en 2008) y Concha Jerez (Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2011 [y Premio Nacional en 2015]). Entiendo que este statement es una estrategia de presentación –de promoción, incluso–, pero también es una manera de reivindicar un peso específico para la acción y la autogestión en la historia del arte contemporáneo español. AcciónMAD se inscribiría en un relato cuyos pilares son las figuras de cuatro artistas “conceptuales” que, en los últimos años, han

recibido el reconocimiento de las instituciones y han sido objeto de exposiciones en el Museo Reina Sofía². Da la impresión de que, 20 años después de la reivindicación del artista gestor, nómada, cazador y recolector, se ha producido un ligero desplazamiento: su legitimidad no sólo está en la calle –en los movimientos sociales, en la imaginación política, en el compromiso con una práctica más horizontal–, también está en la historia e, incluso, en la temida al tiempo que anhelada institución. Retrospectivamente, Correa explica: “Yo nunca quise estar fuera [del mundo del arte oficial], sino que la institución reconociera lo que nosotros estábamos haciendo. (...) Creo que toda esa gestión es una lucha por el reconocimiento de lo que hacemos, que la institución lo reconozca. Y por ejemplo, que parte de la programación de AcciónMAD se haga en el Reina Sofía, a través de la puerta falsa, es una necesidad de reconocimiento entre la performance y el museo” (Correa en Ruiz-Rivas, 2019, p. 154).

Aquí reside una de las principales diferencias de sentido entre las performances que Ferrer realizó el mismo día 28 de octubre de 2017 en AcciónMAD y en el Museo Reina Sofía. La historia connota estos espacios de manera muy diferente. AcciónMAD, pese a su colaboración con espacios oficiales, no puede dejar de ser –es– un festival que hereda el patrimonio simbólico y el concepto de lo artístico propuesto

² Correa ha apuntado en varias ocasiones la importancia que para el desarrollo de su práctica accionista –como para la de otros artistas de su generación– tuvieron los talleres que Valcárcel y Jerez impartieron en el Círculo de Bellas Artes en 1989 y 1990.

por los artistas gestores, su deseo de tensar un diálogo con las instituciones, su rechazo ante el mercado de objetos, la defensa de nuevas formas de trabajo artístico, etc. Trabajar en el Museo Reina Sofía no tiene el mismo sentido. No sólo porque sea una gran institución, sino porque es un museo con una historia propia vinculada a las políticas culturales desplegadas por el Estado en los primeros compases de la democracia. Entrar en el museo que cobija el Guernica, implica atender al imperativo de un juicio histórico inherente a las funciones de su contenedor. Supone asumir el rol que el Reina Sofía ha tenido en la homologación de la cultura española y la articulación del sistema del arte después de la transición. En ese contexto, se impone la necesidad de realizar aportaciones a los relatos de la historia del arte en el espacio por excelencia de la experiencia estética, donde la sedimentación de objetos y relatos produce una apertura histórica, donde cualquier gesto o discurso, por mínimo que sea, tiene que confrontarse con –y es resignificado por– los trabajos que le rodean. Hace mucho tiempo que el museo, como institución ilustrada, desarrolló mecanismos para reconocer y legitimar una obra de arte, para tasar su pertinencia histórica y determinar su calidad estética. Por supuesto, esos mecanismos, como nos ha enseñado la crítica institucional, están connotados ideológicamente, no son en absoluto neutrales y, por tanto, pueden ser modificados. Pese a lo

cual sabemos que resulta muy difícil cambiar el ADN de las grandes instituciones.

Los artistas-accionistas que trabajaban en el terreno de la autogestión, lejos de las instituciones, en paralelo, parecían ajenos a los criterios y mecanismos de validación artística propios del museo. Obligados a convertirse en los historiadores de su propia práctica³, muchos de sus relatos destilaban heroicidad, victimismo y complacencia a partes iguales. Y, sin embargo, algunos de estos artistas gestores, en la última década, han sido capaces de realizar una autocrítica que dejaba ver un malestar por el legado de ese accionismo de los noventa y una preocupación por su inscripción histórica y pertinencia artística. Voy a poner dos ejemplos que me hacen pensar que el paso del tiempo y el cambio de las circunstancias sociales e institucionales ha modificado la visión que los propios artistas gestores tenían de su actividad. En un texto publicado en 2010, Javier Seco Goñi explicaba que en el panorama no institucional de la acción en España se sigue careciendo de un entramado operativo, de una información válida, de una perspectiva histórica que posibilite un posicionamiento original o cuanto menos, propio en la manera de abordar las posibilidades del Arte de Acción. Exceptuando algunos memorables resultados formales, la mayoría de las opciones presentadas en los eventos y su propia organización seguían

³ Vilar se refería a esa especie de autocomplacencia historiográfica en estos términos: “La mayor parte de las historias recientes del arte de acción responden, a mi parecer, a ese concepto narcisista de autohistoria. Recuerdo textos de Bartolomé Ferrando, de Joan Casellas, de Hilario Álvarez, de Rubén Barroso... un concepto que alimenta una identidad formal, sin atributos éticos, ideológicos, filosóficos, etc.” (2010a, p. 31).

(¿siguen?) respondiendo a planteamientos reiterativos, más propios de vetustas décadas anteriores. Huelen a revival. (Seco Goñi, 2010, p. 71)

Vilar, en un texto publicado ese mismo año, explicaba:

Lo cierto es que en 20 años de práctica, aquella nueva generación de artistas [de acción] nacida a principios de los noventa no ha dejado un gran rastro de obras o actitudes memorables. El nivel estético es más que cuestionable, pese a contados aciertos puntuales sin ninguna trascendencia. Algunos artistas lúcidos abandonaron el medio y han hecho críticas importantes al respecto, por ejemplo, en cuanto a su carácter eternamente emergente, a su carácter endogámico, a la futilidad de las cuestiones abordadas. Como se ha dicho, el interés de estas redes funciona como contexto sociológico, a la manera en que han funcionado durante los dos últimos siglos las bases de artistas bohemios. (Vilar, 2010b, 8-9)

Estas encomiables autocríticas muestran la existencia de una especie de “malditismo” estructural –el deseo de estar siempre contra la norma– en el corazón mismo de la práctica accionista, malditismo que parecía querer

sostener una legitimadora pureza anticomercial y antiinstitucional para la acción. Al mismo tiempo, esta autoexclusión del sistema “oficial” podría explicar los escasos contactos entre los artistas gestores y aquellos creadores que, en los años noventa, empezaron a trabajar en el circuito institucional y comercial incluyendo performances en proyectos de corte multidisciplinar (Eulàlia Valldosera, Jon Mikel Euba, Santiago Sierra, Joan Morey o la referida Itziar Okariz).

ANTE (BAJO, SOBRE, SIN, CON...) LA INSTITUCIÓN

El 20 de octubre de 2017, se inauguraba en CentroCentro La cara oculta de la Luna. Arte alternativo en el Madrid de los 90, comisariada por Tomás Ruiz-Rivas. La exposición presentaba un recorrido cronológico –desde los ochenta hasta la actualidad– por espacios, eventos y colectivos “alternativos” –no institucionales, independientes, no oficiales, auto-organizados; adjetivos, todos ellos, que aparecen en la presentación del comisario– de naturaleza muy heterogénea que configuraron una red “paralela” al sistema “oficial” del arte. Y aquí “oficial” significaría dependiente de las administraciones, sostenido con recursos públicos que le granjean visibilidad mediática, proyección social y legitimidad. En esa red, tuvieron un especial protagonismo los espacios destinados a las

prácticas instalativas y site specific –Doméstico o El Ojo Atómico, entre otros– y, especialmente, los espacios autogestionados en los que la performance desempeñaba un rol fundamental: desde Espacio P y Poisson Soluble, pasando por Public Art, Revista Caminada, Zona de Acción Temporal, Circo Interior Bruto hasta el propio AcciónMAD.

El dispositivo expositivo diseñado por Ruiz-Rivas presentaba un recorrido lineal por los espacios a través de un breve texto sobre el muro acompañado de imágenes; en ocasiones, algún vídeo, documentación –publicaciones, memorabilia– y unas pocas “obras”. En mi opinión, se podría decir que el proyecto era más un libro sobre la pared que una exposición. Y, de hecho, un libro con el mismo título fue publicado en 2019. La exposición constituía una historia positivista de esos espacios y colectivos: los textos que leemos sobre los muros son una breve descripción de su actividad precedido de un listado de los nombres de aquellos y aquellas que participaron de ella. Por ejemplo, el FIARP (Festival Internacional de Arte Raro y Performance, 1991; antecedente lejano de AcciónMAD), aparece como una iniciativa de Nieves Correa y de Ruiz Rivas, documentada con varias fotografías y un vídeo.

Pareciera, por tanto, que el primer objetivo del proyecto era fijar la historia de aquellas

iniciativas con el consiguiente reconocimiento institucional de la actividad del artista gestor –nómada, cazador, recolector–. Se perseguía la historización del trabajo de una generación de accionistas que luchó por abrir espacios de colaboración fuera de los circuitos oficiales. En la hoja de sala podemos leer: “Desde hace décadas, el arte en Madrid ha discurrido por dos caminos paralelos que, aunque interconectados, se han mantenido separados por diferencias y conflictos más profundos que sus afinidades. De un lado, el oficial, construido por las instituciones y sujeto a intereses políticos o económicos, y del otro el de los artistas, que emerge de la práctica y de la necesidad de autonomía, comprometido sólo con la experimentación”. De esto se desprende que el arte paralelo –del que participa el arte de acción– es de suyo independiente y experimental, y que el arte oficial siempre estará al servicio del poder, lo cual no deja de ser una simplificación.

Por supuesto, esta historia –esta exposición, y el consiguiente reconocimiento de sus agentes y aportaciones– es muy necesaria. Pero también puede resultar problemática si atendemos a la naturaleza misma de estos espacios. La exposición nos ofrece un relato poco autocrítico –Ruiz-Rivas ha sido protagonista del mismo–: es, básicamente, un relato que enfatiza la heroicidad de artistas que trabajaron desde la independencia, sin apoyo ni reconocimiento,

aunque a menudo aspirando a ser reconocidos y apoyados:

Lo cierto es que donde no había nada, lo inventamos todo. En una sociedad cada vez más regulada, abrimos espacios de libertad. Hicimos lo que no sabíamos hacer, lo que nadie sabía hacer; incluso lo que ni siquiera nadie sabía que se podía hacer. Y lo hicimos mal según todos los cánones normas establecidos, pero ése es nuestro principal valor: nunca recorrimos caminos establecidos. No pretendíamos destruir el sistema ni asaltar la institución (...), sino establecer otros diálogos con el poder. (Ruiz-Rivas, 2019, p. 46)

La exposición daba a entender que la principal aportación de aquellos espacios no estaba en lo que se hacía, en las prácticas, en la "calidad" de sus proyectos, en el nivel discursivo de sus propuestas, en su potencia estética, en su pertinencia histórica; su legitimidad residía en el cómo se hacía, y en concreto, en cómo se hacía fuera de la institución, tensionando la relación con "el poder". Y estar fuera del sistema, en muchos casos, significaba trabajar desde una práctica efímera. De ahí la centralidad de la acción en estos espacios. Como explica Ruiz-Rivas: "Asumimos la temporalidad y la contingencia de nuestras estructuras como premisa para la emancipación, porque lo

que aspira a perdurar aspira también a la hegemonía" (2019, p. 46). En ese programa estético-político, la performance no aspira a perdurar y, por tanto, tampoco, a quedar fijada en la historia. Y, sin embargo, eso mismo es lo que ha conseguido, en varios sentidos, el proyecto La cara oculta de la luna.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, da la impresión de que la acción se enfrenta hoy a varios desafíos importantes. Por una parte, los grandes museos como el Reina Sofía – en el caso de Ferrer– tratan de desarrollar estrategias para potenciar las experiencias de los espectadores en el espacio expositivo, mecanismos de mediación para que las acciones puedan volver al presente a través de la participación. La fosilización histórica que podría suponer la entrada de la performance en el museo se contrarresta con la activación del pasado a través de cuerpos presentes, algo que, sin duda, responde a nuevas pautas de consumo cultural: necesidad de una experiencia inmediata, inclinación por lo vivo, etc. La acción –cierta performance– parece ser aceptada en la institución arte, pero también en la institución escénica –en el cubo negro–. El proyecto de Mateo Feijó para Naves Matadero incluye en su programación prácticas que podríamos inscribir dentro del arte de acción, aquí bajo el paraguas "artes vivas", una trasposición del concepto

de “live art” que se generalizó en el contexto británico desde finales de los noventa. De hecho, parte de las últimas ediciones de AcciónMAD se han desarrollado en Naves Matadero. Incluso el mercado parece tener un hueco –un pequeñísimo nicho– para la performance. En 2015, se inauguró en Madrid La Juan Gallery, dedicada íntegramente a la performance. No se trata de un teatro, no se define como un espacio alternativo: se trata de una galería de arte que programa performance.

Nos encontramos con que la acción ya ha sido aceptada en la institución arte, en la institución teatro, en el mercado –aunque de manera todavía incipiente– y también en la Historia del Arte que se produce desde la academia. En el manual *Arte en España*, publicado por Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo en 2015, la performance es una práctica más, normalizada, en la historia del arte Español. Se dedica un espacio considerable a los “pioneros” de los nuevos comportamientos de los setenta, pero también se analiza el papel de la acción en el ámbito de los espacios autogestionados durante los noventa (Mayayo y Marzo, 2015, pp. 554-574, 587-600, 699-702). Podríamos decir que el arte de acción ya ocupa el lugar que merece en la historiografía. Desde mi punto de vista, la performance se va a ver obligada a pensarse con respecto a esos lugares. Por una parte, la acción, como modo crítico de hacer y práctica con

una genealogía determinada, no puede seguir legitimándose como la base de un programa contrainstitucional y contramercantil, capaz de resistirse a todo intento de historización. Si las instituciones han dado entrada a la performance –a las artes vivas en general– en los últimos años es porque necesitan su “presencialidad”, las experiencias intensificadas que parecen ofrecer y que, en cierto modo –y por supuesto habría que analizar caso a caso, propuesta a propuesta– sustentaban buena parte del programa accionista.

No estoy seguro, al mismo tiempo, de que en la actualidad el arte de acción pueda llegar a alinearse con los nuevos –o no tan nuevos– movimientos sociales. Quizás me equivoque, pero su campo de operaciones no parece estar hoy en los movimientos vecinales o en las iniciativas surgidas del 15M. La performance, como base para una actividad autogestionada, no parece estar operando en la calle, salvo que entendamos que existe una especie de performatividad social difusa en todo acto de protesta callejera (Weibel, 2014, p. 58), lo cual llevaría el debate a otro territorio. Da la impresión de que la creciente aceptación de la performance en las instituciones va a potenciar la búsqueda de una conciencia histórica para las prácticas performativas. Y con conciencia histórica me refiero no sólo a saber dónde se está, a poder situarse en un relato o tradición,

sino también a ser capaz de confrontarse con los múltiples estratos temporales y de sentido que concurren en nuestro tiempo histórico. Como práctica que problematiza el componente temporal de lo artístico, la performance sigue siendo un espacio de trabajo idóneo desde el cual poner en cuestión la construcción de lo contemporáneo y resistir a las dinámicas cada vez más alienantes de un capitalismo en el que el tiempo de vida ha sido reducido a tiempo de trabajo.

REFERENCIAS

Baena, F. (2013). Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011). Granada, España: Universidad de Granada.

Carrillo, J. (2018). Space Invaders. Intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997-2004). Madrid, España: Brumaria.

Casellas, J. (s.f.). Tú y ese otro asunto: Cómo reinventamos la acción de los 90. Recuperado de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/t-y-ese-otro-asunto-como-reinventamos.html>

Correa, N. (1998). En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector. Fuera de Banda, 5.

Durán, G. (2016). Agentes críticos. Prácticas colectivas y arte público. Madrid, España: Díaz & Pons.

Marzo, J.L. y Mayayo, P. (2015). Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas. Madrid, España: Cátedra.

Ohlenschläger, K. (Ed.) (2017). Espacio P. 1981-1997. Móstoles, España: CA2M, TEA, Laboral.

Ruiz-Rivas, T. (2019). La cara oculta de la luna. Arte alternativo en el Madrid de los 90, Madrid, España: Antimuseo/CIIA.

Seco Goñi, J. (2010). Flujos Conexos, la visión de un mirante. En J. Seco Goñi y Y. Pérez Herreras (Eds.), 10 x 10 + 1. acción! Performance en la Península Ibérica. Sestao, España: LUPI.


Vilar, N. (1998). Ciertamente que la maniobra es todo un útil revolucionario, y sin embargo.... Fuera de Banda, 5.

Vilar, N. (2005). El arte paralelo desde el enfoque crítico de la acción colectiva en el Estado español de los años 90. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.

Vilar, N. (2010a). Evolución, involución y muermo del arte de acción. En R. Barroso (Ed.), Contenedores. Muestra internacional de arte de acción. Una década de performance en Sevilla (2001-2010). Sevilla, España: Contenedores, Junta de Andalucía.

Vilar, N. (2010b). Arte de acción autogestionario: ni objeto artístico ni espectáculo escénico. *Efímera*, 1.

Weibel, P. (Ed.) (2014). *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*. Cambridge, Massachusetts, EEUU: MIT.

A man is standing on a staircase, wearing a white wedding dress and a long, flowing veil. He is shirtless and has a serious expression. He is wearing a gold necklace and a gold headband. The background is a simple, light-colored wall with two spotlights mounted on it. The entire image has a warm, golden-brown color cast.

Verde eléctrico
bajando la escalera.
Notas sobre una
performance queer

Verde eléctrico bajando la escalera.
Notas sobre una performance *queer*

Helena Cabello, Ana Carceller

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

PALABRAS CLAVE:

performance; queer; género; cuerpos; vídeo; repetición.

RESUMEN:

Utilizando la repetición como estrategia, este texto reflexiona sobre las presencias performativas políticas activadas desde cuerpos *queer/cuir*. A partir de la conferencia *Verde eléctrico bajando la escalera (la performance fuera de escena)* impartida en el CGAC el 30 de noviembre de 2018, se recorren las paradojas generadas por la construcción real y simultáneamente fantasmática de los aquí denominados cuerpos-sí; cuerpos políticos que se empoderan visibilizándose y que reivindican las posibilidades de una contrabelleza complejamente contradictoria. El texto incorpora el poema *El descenso (Lost in Transition)*, así como referencias a varios proyectos de Cabello/Carceller que sirven para articular esta no-conferencia, no-transcripción en la que resuena la efectividad de la práctica performática voluntariamente politizada.

“La normalidad es el lado perverso de la homosexualidad”.
(Smith, 1997, p. 174)

“Disidentification is about recycling and rethinking encoded meaning. The process of disidentification scrambles and reconstructs the encoded message of a cultural text in fashion that both exposes the encoded message’s universalizing and exclusionary machinations and recircuits its workings to account for, include, and empower minority identities and identifications. Thus, disidentification is a step further than cracking open the code of the majority; it proceeds to use this code as a raw material for representing a disempowered politics or positionality that has been rendered unthinkable by the dominant culture”.

(Esteban Muñoz, 1999, p. 31)

El texto que pueden leer a continuación no re-presenta, es decir, no transcribe, la conferencia *Verde eléctrico bajando la escalera (la performance fuera de escena)* que impartimos en el CGAC el viernes 30 de noviembre de 2018. Una conferencia no se parece a un texto escrito. Una conferencia suele ser una performance de baja intensidad que finge no ser una performance y en la que se repiten ritualmente modos y usos legitimadores traídos del entorno académico. Nos disponemos también a repetir aquí, pero a repetir buscando en la repetición

provocar la resonancia de palabras necesarias, escuchar el eco de los gestos y los cuerpos que buscan estar. En nuestro caso, como conferenciantes nos posicionamos dentro de una situación metalingüística en la que se habla de presencias performativas dentro de la performance, es decir, de la performatividad del género (en el sentido que estableciera J. Butler) y, a través de ella, se plantea la posibilidad de conseguir una performatividad efectiva de la acción performativa cuando se politizan las prácticas performáticas.

Como conferenciantes siempre hemos sido muy conscientes de la capacidad performativa de la parodia; de la parodia del género, sí, pero también de la parodia de los hábitos/ usos de la academia, o de cualquiera de las muchas estrategias parecidas que despliega la heteronorma para perpetuarse a través de la imposición de modelos ancestrales. Obviamente, no solo se pueden accionar cambios performativos en los discursos desde dentro de la academia, en nuestras sociedades hay espacios ceremoniales suficientes como para posibilitar que estructuremos diferentes modos de lucha, y/o resistencia; para poder actuar como contrapoder. En nuestro caso, somos muy conscientes también de que ni los cuerpos que los deconstruyen, ni los rituales ejecutados, tienen meramente una cualidad espacial, a menudo se olvida la dimensión temporal que

es muy diferente para aquellos y estos. Como ya advirtiera en un proyecto de 2013 titulado *Performer* uno de nuestros personajes (un performer que de hecho ocupaba también una posición metalingüística y que en ese momento ironizaba con la imposibilidad de los museos de coleccionar una acción performativa): "... yo ya avisé de que el tiempo juega en nuestra contra, pero no pareció importar demasiado... A mí tampoco me importa." Los cuerpos de la performance poseen una condicionante temporalidad propia, su finitud ignora los tiempos ralentizados de la recepción crítica y de unas prácticas discursivas (filosóficas, historiográficas..) que intentan trascenderla.

Dos años después de que *Performer* interpelara a los públicos sobre su finitud, otra de nuestras protagonistas (*El Estado de la Cuestión _un ensayo performativo*, 2015), sabedora de la anestésica trampa igualitarista y precaria en la que nos quieren hacer caer, nos recordaría la necesidad de activar una transformación social y económica efectiva: "No tenemos tanto tiempo como nos quieren hacer ver". No, no disponemos de ese tiempo; no nosotras; no nosotros; no nosotres. Si los cuerpos –como lugares de articulación de un lenguaje de resistencia–, podrían alcanzar una cierta perpetuidad en los imaginarios colectivos, la constitución fisiológica de quienes construyen ese nuevo lenguaje a través de sus cuerpos se caracteriza

por la muerte. Por una frágil temporalidad que ya se ha llevado a muchos de esos cuerpos que, cercanos a o desde el mismo movimiento queer, construyeron las performances del género e intentaron cambiar los mundos. De hecho, los cuerpos visibles de la disidencia viven a menudo existencias cuantitativamente más efímeras que la media; bajo las mismas circunstancias suelen correr más riesgos. Son cuerpos que se mueven en campos de batalla de una peculiar guerra heredada que parecía estar concluyendo, pero que resurge con fuerza en muchos países y resiste latente en otros. Esta temporalidad es siempre preocupante, nada ni nadie puede garantizar que los cuerpos sustituyentes quieran seguir personificando políticas/poéticas transformadoras, o no al menos de manera tan transgresora.

"En ese ambiente cautivador conocí a Modesto Mangas, que actuaba en un tugurio llamado Gambrinus, situado en la calle de la Guardia y tan desangelado que acabó convertido luego en almacén. Pero la gracia de un local no la dan sus paredes, ni su decoración y aquel habitáculo cutre se transformaba cada noche por la magia de los artistas que actuaban en su parva pista. Como eran tiempos en que las cosas tenían que ser blancas o negras y no había más grises que los de la Policía Armada,

el DNI clasificaba a su poseedor como varón o hembra, de modo que cuando llegó Modesto Mangas y quiso convertirse sobre la pista en 'Madame Arthur', evocando el cabaré de transformistas parisién de ese nombre, se le recordó que había hecho la mili y que por tanto debía presentarse como 'Monsieur' si no quería que le retiraran el carné de artista de varietés que daba el Sindicato Vertical del Espectáculo. Y así se pasó media vida sin saber cómo debía anunciarse.

Todavía recuerdo el susto que se llevó el día que a un grupo de periodistas se nos ocurrió la maldad de presentarnos en Gambrinus con José Estián, censor de espectáculos de la Delegación provincial de Información y Turismo. Por poco le da una alferecía. Pero resolvió la situación con la habilidad que le caracterizaba, informando de la situación sus compañer@s de elenco para que extremaran la discreción. Mucho más caro le costó el atrevimiento de cierta Nochevieja, cuando quiso ir a felicitar el año nuevo entre función y función a su amiga Dolly, que actuaba en el Barcelona de Noche, sin quitarse el maquillaje y los aderezos equívocos y fue detenido por el guardia de puerta en la Comisaría de Conde del Asalto y enchironado en la Modelo varios meses no sé si por escándalo

público o por la ley de vagos y maleantes”.

Pablo-Ignacio Dalmases (2009)

La performance sobre el género, aquella que se plantea como cuestionadora del binarismo fundacional y con ello de las estructuras de poder que, a veces sutilmente, lo apuntalan, se articula en nuestro caso en torno a lo que consideramos como la paradoja vital de los sujetos cuir/queer¹: constituir una aparición real fantasmática. Sujetos visibles, perceptibles como diana para el rechazo y el odio, que son a la vez invisibles para ser considerados como cuerpos políticos de resistencia, en sí mismos articuladores de discursos revolucionarios. Presencias amenazantes para un amplio espectro ideológico que cree puede negar su muy reciente pasado (cuando no presente) lesbóforo, homóforo e infantilmente tránsforo. Este texto no quiere re-presentar la conferencia impartida porque quiere aprovechar que será quizás leído por muchas personas que no asistieron a la conferencia. Su recepción se producirá en otros tiempos, en otros lugares, y también bajo otros rituales, que nos van a permitir devolver fríamente una parte del rencor, de los golpes y amenazas que nos han

¹ No queremos decantarnos aquí, en este texto y en este momento, por la elección de una u otra etiqueta, de contenidos próximos pero diferenciados. Son términos que han sido utilizados en contextos geográficos diferentes; pero también en contextos temporales distantes. Quizá sea el momento de considerar que una nueva estructura rizomática desjerarquizada pueda establecerse en torno a la concepción de las identidades genéricas disidentes y sus contextos relacionales/sexuales. Como sujetos inclasificables e imprevistos, preferimos descategorizarnos, aunque somos conscientes de que nuestra existencia está sometida al ámbito del lenguaje y de la importancia que tiene nombrarse y con ello empoderarse para adquirir una identidad política y desarrollar subjetividades alternativas. En todo caso, casi cualquier término que nos aleje de la melancolía patriarcal y dificulte la simplificación identitaria nos parecería efectivo y, por ello, críticamente interesante.

escupido (literalmente también) a lo largo de nuestro viaje vital. La temporalidad de los textos difiere mucho de la temporalidad de las conferencias; a ellas suele acudir un público empático (con algunas excepciones en las que no vamos ahora a extendernos) conocedor de las/los conferenciantes, que puede también interpelarles con sus preguntas e intentar aclarar las contradicciones aparentes. Los textos, sin embargo, poseen una mayor ambigüedad facilitada por la ausencia no solo de quienes los escriben, cuyo rostro no es visible en el momento de la lectura, también de quienes los reciben, cuyo rostro no verán quienes escriben.

“La noción de Levinas de ‘rostro’ ha producido por largo tiempo consternación crítica. Parece que el ‘rostro’ de lo que él denomina el ‘Otro’ me hace una demanda ética, aunque no sabemos qué nos demanda. El ‘rostro’ del otro no puede ser leído buscando un sentido secreto, y el imperativo que transmite no es inmediatamente traducible a una prescripción que pueda formularse lingüísticamente y cumplirse”. (Butler, 2006, p.166)²

Butler se refiere en su texto “Vida Precaria” a los postulados éticos planteados por Emmanuel Levinas y su referencia al rostro del “Otro”, cuya interpelación moral nos impediría matarle. El rostro del Otro surge como una presencia inquietante que nos demanda un no abandono, que nos demanda una ayuda que éticamente no podremos negarle. Levinas nos hablaría sobre todo de situaciones de guerra y violencia declaradas. Pero, ¿qué ocurre con aquellas guerras que han sido naturalizadas? ¿Qué ocurre con las víctimas de la heteronorma y sus misoginias, del antimestizaje, de la xenofobia...? ¿Qué ocurre con las guerras democráticas en las que la violencia más brutal e individualizada se esconde tras una mascarada colectiva que la cataloga como “conflictos causados por la convivencia”? ¿No se han estado practicando en estas guerras civiles las mismas lógicas de exterminio, aquellas que dictan el fin de los individuos más visibles, que se aplicaran siempre en las guerras geográficas de conquista y en el reciente pasado colonial? “Muerto el perro, se acabó la rabia”, nos recuerda el refranero. “Muerto el perro, se acabó la rabia” dicta también el subconsciente de quienes no se sienten interpelados por el rostro ajeno pero no tendrían valor para ejecutar las sentencias exterminadoras; de aquellos que se limitan

² Fragmentos de este texto de Butler fueron cantados por Mc Hábil Harry en la performance concierto a tres voces *Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe* que presentamos por primera vez en la galería Elba Benítez de Madrid en mayo de 2016.

a comprender y cabecear ante quienes las ejecutan por ellos/as.

Recientemente hemos podido asistir en Madrid a la exposición retrospectiva de David Wojnarowicz *La historia me quita el sueño*. En ella se emitía un vídeo (Wentzy, 1992) en el que aparecía el artista en 1992, pocos meses antes de su fallecimiento a causa del SIDA, leyendo algunos de sus textos en el Drawing Center de Nueva York. Su rostro y la urgencia de sus palabras nos interpelaban:

"And I was diagnosed with AIDS recently, and this was after the last few years of losing count of the friends and neighbors who've been dying slow, vicious, and unnecessary deaths because fags and dykes and junkies are expendable in this country. 'If you want to stop the AIDS, shoot the queers' says the governor of Texas on the radio, and his press secretary later claims that the governor was only joking, didn't know the microphone was turned on. Besides, they didn't think it'd hurt his chance for re-elections anyways.

And I wake up every morning, and I wake up every morning, and I wake up every morning in this killing machine called America, and I'm carrying this rage like a blood-filled egg. And there's a thin line between the inside and the outside, a thin line between thought and action,

and that line is simply made up of blood and muscle and bone. And I'm waking up more and more from daydreams of tipping Amazonian blow darts in infected blood and spitting them at the exposed necklines of certain politicians or government healthcare officials, or those thinly-disguised walking swastikas that wear religious garments over their murderous intentions, or those rabid strangers parading against AIDS clinics in the nightly news suburbs.

There's a thin line, a very thin line, between the inside and the outside, and I've been looking all my life at the signs surrounding us in the media or on people's lips, the religious types outside Saint Patrick's Cathedral shouting to men and women in the gay parade: "You won't be here next year! You'll get AIDS and die, ha ha," and the areas of the U.S.A where it's possible to murder a man and when brought to trial one only has to say that the victim was a queer and that he tried to touch you and the courts will set you free, and an anti-violence bill that the difficulties that a bunch of Republican Senators have in Albany with supporting an anti-violence bill that includes sexual orientation as a category of crime victims."

Hace 27 años de esta lectura, ni siquiera han transcurrido tres décadas. Las personas que impidieron una asistencia médica digna y eficaz a quienes enfermaron de SIDA, y

que dificultaron la investigación sobre la enfermedad, no han sido procesadas por ello, seguramente porque fueron democráticamente elegidas por una ciudadanía que apoyaba con sus votos un legitimado genocidio interno. En este momento y en diversos países que se/nos denominan/denominamos democráticos, resuenan este tipo de comentarios intimidantes, actitudes chulescas y políticas de veto a las diferencias, consideradas como una amenaza interna. Eso sí, ante la ausencia de un virus que se creía entonces selectivo, los métodos han ido cambiando y volviéndose más complejos. En nuestro esquizofrénico país, por ejemplo, muchos prefieren la inducción lenta de lxs adolescentes trans al suicidio.

Podemos leer en la misma exposición cómo, ante la intensidad del sufrimiento del que estaba siendo testigo, la artista queer Zoe Leonard comenta: “Me sentía desconcertada. Mi obra era tan sutil y abstracta, tan apolítica en la superficie. Recuerdo que le enseñé esas imágenes a David y que hablamos de ellas, y me dijo algo así: ‘Nunca renuncies a la belleza. Estamos luchando para poder disfrutar de cosas como estas, para recuperar la belleza’³. Esperamos, y esperábamos entonces como artistas que empezaban su trabajo colectivo, que cualquiera que fuera esa belleza buscada, esta debería surgir del empoderamiento de los *débiles* y, en ningún caso, de homenajear

las estéticas de todos aquellos que se han arrogado su supremacía ideológica a través de la objetualización, evidente o sutilmente camuflada en sus producciones culturales, de los *otros*. ¿Qué ha representado si no el concepto de belleza tal y como lo hemos heredado? La construcción de una contrabelleza se planteaba ya entonces como una problemática rica y complejamente contradictoria. No se trataba solo de eludir las concesiones a la herencia patriarcal conservadora y sus valores morales y estéticos, sino también de disentir con una parte de la estética *underground* desarrollada desde algunas asimiladas izquierdas patriarcalistas. Se trataba de iniciarse en un complejo viaje siguiendo rutas claramente enfrentadas a muchos de los precedentes canónicos; lo único que teníamos claro es de dónde no queríamos partir, con quiénes no nos identificábamos, pero todavía hoy seguimos sin saber a dónde llegaremos, si es que alguna vez llegamos a alguna parte. Por supuesto contábamos, y todavía contamos, con la incomprensión de muchos públicos identificados con los valores defendidos desde una heteronorma que se concibe a sí misma como ideológicamente diversa.

También en aquellos inicios la práctica de la escritura nos permitió elegir los rostros a los que recordar cuando nos sentábamos ante el teclado del ordenador, elegir mirar solo aquellos

³ Comentario citado en los textos institucionales de la exposición David Wojnarowicz. *La historia me quita el sueño*. Madrid: MNCARS, 2019.

rostros que nos interpelaron y nos decidieron a actuar. La distancia espacial y temporal posibilitaba asimismo enfriar ligeramente la ira que surge al ver esos otros rostros impasibles ante la demanda de los otros. Y a menudo nos permitía dirigirnos a un público sin rostro.

Constituir una aparición real fantasmática, la paradoja cuir. Parecer no estar donde se está, pero se está. Cuerpos físicos que habitan en la negación múltiple. Cuerpos que por lo tanto necesitan reafirmarse continuamente y que han de positivarse, hacerse visibles, incluso exageradamente presentes. Cuerpos no asimilables, a los que sin embargo se pretende normalizar para poder ser aprehendidos sin que se provoquen traumas sistémicos. Cuerpos nada tranquilizadores. Cuerpos conscientes de que lo específicamente humano sería una construcción performativa y por lo tanto tendría una cualidad artificial, a los que se intenta naturalizar, dar un trasfondo biológicamente acorde con el statu quo, minimizando así el impacto en los procesos de recepción. Cuerpos que dan la vuelta al binarismo de género fundacional, también a la lógica de opuestos dialécticos, pero que han sido negados, ninguneados, como fuerza revolucionaria a la vanguardia. Cuerpos considerados falazmente enfermos, a los que se niega la condición de

cuerpos sanos, psiquiátricamente enjuiciados por una sociedad fóbica, por un sistema, este sí, enfermo. Cuerpos en minoría, percibidos como una gran amenaza. Cuerpos que desvelan tantas contradicciones que no se desearía considerar como cuerpos humanos. Cuerpos a exterminar o encarcelar, cuerpos del gueto, cuerpos a controlar en sociedades que mayoritariamente se dicen libres. Cuerpos del destierro, alejados de las posiciones de poder, empobrecidos en la medida de lo posible. Cuerpos que se empoderan en la adversidad. Cuerpos-sí.

“Verde eléctrico bajando la escalera” es el primer verso del poema

El descenso (Lost in Transition), 2016:

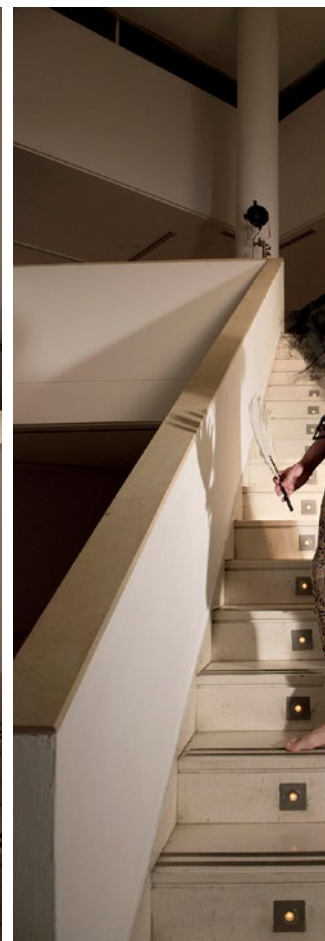
Verde eléctrico bajando la escalera
Plataformas brillantes, rosa
Tupé atusando, mirada directa
Abanico de plumas... Gloria Swanson... el crepúsculo
Lumpen rosa y azul brillo, sonrisa

Mira el carmín, sujetan las cuerdas el cuerpo expuesto
Arroja el velo la novia imposible, al fin liberada
Dildo fucsia ondeando

Triste, lejana, la mirada envuelta en el amarillo falda
Alegres las pestañas descaradamente azules, mil veces brillo
Rojo y dorado esfinge te sonríe

Ojos luchadores tras el desplegado arco iris
Medias negras, infinito tacón, morena Pris, morena replicante
Corbata roja, azul envolvente, oscuro, serio en la distancia

Plumas chamánicas de granate sangre, más allá de dos, adivinando
Peldaño a peldaño descenden las perlas... desafío





REFERENCIAS

Butler, J. (2006). Vida precaria. En *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (pp. 163-187). Buenos Aires: Paidós SAICF. Trabajo original publicado 2004.

Cabello, H./Carceller, A. (2013). Performer [Vídeo]. Recuperado de: <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?proyectos/performer/>

Cabello, H./Carceller, A. (2015). El Estado de la Cuestión _un ensayo performativo [Vídeo]. Recuperado de <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?proyectos/el-estado-de-la-cuestion/>

Cabello, H./Carceller, A. (2016). Rapear Filosofía: Foucault, Sontag, Butler, Mbembe [Performance-concierto y Vídeo]. Primera presentación el 13 de mayo de 2016 en Madrid, España: Galería Elba Benítez. Recuperado de <http://cabellocarceller.info/cast/index.php?proyectos/rapear-filosofia/>

Cabello, H./Carceller, A. (2016). El descenso (Lost in Transition). En *Lost in Transition _un poema performativo* (p. 21). Valencia: IVAM.

Dalmases, P.-I. (2009). Madame Arthur: Salmantino como "El Viti". En Pierrot, *Memorias Trans 2*. Web Carla Antonelli. Portal de información transexual. Recuperado de <http://www.carlaantonelli.com/memorias-trans2-9.htm>

Esteban Muñoz, J. (1999). *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis, EEUU: University of Minnesota.

Smith, J. (1997). *Flaming Creature*. PS1, MOMA, Nueva York [Texto anotado a mano en la exposición]. En D. Crimp (2005), *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid, España: Akal.

Wentzy, J. (1992). David Wojnarowicz reading from his work in 1992 at the Drawing Center as a benefit for Needle Exchange. AIDS Community Television. [El extracto de esta lectura grabada que hemos citado procede de la transcripción del audio consultable en la web del Whitney Museum of American Art]. Recuperado de <https://www.whitney.org/audioguides/1985?language=english&type=general&night=false&stop=1>

Fugas
e Inter-
feren-
cias

III International Performance
Art Conference
Fugas e interferencias
2018

