



FUGAS E INTERFERENCIAS

II CONGRESO DE ARTE DE ACCIÓN

ACTAS 2017

FUGAS E INTERFERENCIAS

II CONGRESO DE ARTE DE ACCIÓN

*Se celebró los días 30 de noviembre, 1 y 2 de Diciembre de 2017
en las ciudades de Pontevedra y Santiago de Compostela.
El Congreso fué organizado por la Universidad de Vigo con la colaboración
del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) y
el Vicerectorado del Campus de Pontevedra.
Con el soporte de O Xardín de Julia y
Pazo de Altamira.*

Universidade de Vigo

CGAC CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA

PE4
Imaxe e Contextos
Grupo de Investigación
Universidade de Vigo


PAZO DE ALTAMIRA
HOTEL


Vicerreitoría do
Campus de Pontevedra
Universidade de Vigo

Agradecimientos al Ministerio
de Economía y Competitividad
(Proyecto I+D ref.
HAR2014-58869-P)

O XARDÍN DE JULIA
DURMIR CON ENCANTO

COMITÉ ORGANIZADOR

Alba Blanco Boga
Marta Pol Rigau
Carlos Tejo Veloso

DIRECCIÓN

Marta Pol Rigau
Carlos Tejo Veloso

SECRETARÍA TÉCNICA

Paloma Recio Moríñigo

DISEÑO E IMAGEN

Alba Blanco Boga
Vanessa Soares

MAQUETACIÓN

Alba Blanco Boga

COMITÉ CIENTÍFICO

Alba Blanco Boga (*Universidade de Vigo*)
Cecilia Peréa (*Universidad de la Patagonia*)
David Pérez (*Universitat Politècnica de Valencia*)
Marta Pol Rigau (*Universidade de Vigo*)
Carlos Tejo Veloso (*Universidade de Vigo*)
Álvaro Terrones (*Universitat Politècnica de Valencia*)
Judit Vidiella (*Universidad de Girona*)

MODERADO POR

Alba Blanco
Ana Gesto
Amaia González Reyes
María Marticorena
Marta Pol Rigau
Carlos Tejo

EDITA

Universidade de Vigo, 2018

ISBN

978-84-8158-805-7

CRÉDITO DE LA PORTADA

Sobre la obra *Palmas, Comba y Té*
de la artista Vanessa Soares

FUGAS E INTERFERENCIAS

II CONGRESO DE ARTE DE ACCIÓN

ACTAS 2017

Introducción	7
---------------------	---

COMUNICACIONES

Apuntes para una poética del despojo.Nina Dotti Performances participativo Andreina Fuentes Angarita	9
Lo que pasa cuando pasa una clase: El arte de mantener en acción el arte de acción. Estudios de performance en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona (2012-2017) Assumpta Bassas Vila	20
La performance como estrategia de sanación del dolor Carolina Arteaga Romero	37
El cuerpo como agente de la acción verbal Erika Mabel jaramillo Coronado	48
Poética y política del performances participativo en la era digital. Apuntes para un itinerario del PMS Lounge app (Premium Menopause Satisfaction app) de la artista Nina Dotti. Gerardo Alfredo Zavarce Rosas	60
Performance y sus relaciones con la espacialidad, visualidad y la cultura de la Amazonia Orlando Maneschky y Danilo Baraúna	74

INTRODUCCIÓN

ACTAS FUGAS E INTERFERENCIAS 2017

INTRODUCCIÓN

FI 2017

En estas actas de ***Fugas e Interferencias. II Congreso de Arte de Acción 2017*** se muestra la recopilación de artículos procedentes de las ponencias seleccionadas para ser presentadas en la segunda edición del congreso que tuvo lugar los días 30 de noviembre, 1 y 2 de diciembre de 2017 en la Casa de Campás de Pontevedra y el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela.

El objetivo de la convocatoria de este congreso de ámbito nacional fue establecer nuevamente un diálogo reflexivo y crítico sobre el arte de acción, tanto el realizado desde la investigación teórica especulativa como el que lo hacía desde la investigación teórica experimental surgida de la reflexión de la práctica artística. Se pretendía, pues, poder reubicar el arte de acción más allá de los cruces que hasta el momento se han establecido dentro del contexto del arte contemporáneo, es decir, intentar superar los límites del tema impuestos por los clásicos enfoques académicos.

De acuerdo con esas tesis y, para poder vislumbrar la práctica del arte de acción en el futuro, los artículos que conforman estas actas, se han agrupado siguiendo tres de los tres ejes teóricos propuestos en el congreso:

1. *El carácter liminar del arte de acción dentro del marco del arte contemporáneo.*
2. *Arte de acción y sus intersecciones.*
3. *La naturaleza del arte de acción desde una perspectiva de género*

En el primer apartado, circunscrito a la reflexión teórica en torno al carácter liminar del arte de acción dentro del marco del arte contemporáneo, correspondiente con la Mesa número 1 moderada por Ana Gesto durante las jornadas, se agrupan los trabajos ***Lo que pasa cuando pasa una clase: El arte de mantener en acción el arte de acción Estudios de Performance en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona (2012-2017)*** de Assumpta Bassas, y ***Poética y política del performances participativo en la era digital. Apuntes para un itinerario del PMS Lounge app (Premium Menopause Satisfaction app) de la artista Nina Dotti*** de Gerardo Alfredo Zavarce Rosas.

En el segundo apartado, centrado en el arte de acción y sus intersecciones, presentado durante las jornadas como Mesa número 2, moderada por Amaia González Reyes, se corresponde con las propuestas ***La performance art como estrategia de sanación del dolor*** a cargo de Carolina Arteaga y ***Performance y sus relaciones con la espacialidad, visualidad y la cultura de la Amazonia*** de orlando Manesch y Danilo Baraúna.

En el tercero y último de los apartados, relativo a la Mesa número 3, presentada y moderada durante las jornadas por María Marticorena se plantea la reflexión en torno a la naturaleza del arte de acción desde una perspectiva de género y acoge las comunicaciones de ***Apuntes para una poética del despojo. Nina Dotti y su propuesta del performances participativo*** de Andreian Fuentes y ***El cuerpo como agente de la acción verbal*** a cargo de Erika Mabel Jaramillo Coronado.

COMUNICACIONES

ACTAS FUGAS E INTERFERENCIAS 2017

ANDREINA FUENTES ANGARITA

APUNTES PARA UNA POÉTICA DEL DESPOJO. NINA DOTTI PERFORMANCES PARTICIPATIVO

Arts Connection Foundation

RESUMEN

Mediante esta exploración queremos abordar la trama simbólica que construye la creadora Nina Dotti a través de su performance participativo “El despojo”. Una experiencia de creación estructurada como acto ritual que convoca a diversos colectivos de mujeres a transmutar mediante la combustión y el acto redentor del fuego los miedos que inhiben su liberación y desarrollo individual y social. Esta acción colectiva, polifonía de cuerpos, distingue la comunión expresada en la voluntad de la multitud activa, de la acción individual. Así, pone en sentido y en escena la experiencia sensible del ser mujer, a través de una perspectiva crítica, que hace de lo coreográfico y polifónico el núcleo de las prácticas esenciales para el despliegue de los significados contenidos en el acto de despojarse como estrategia de liberación.

ABSTRACT

Through an exploration we would like to approach the symbolic trauma that Nina, as an artist, builds with her participative performance Take The Load Off. An experience of structured creation of an act that serves as an open call to groups of women, to transmute through combustion and the redemptions of fire, the fears that inhibit their liberation and their individual and social development. This group action, polyphony of bodies, distinguishes a communion expressed in the will of group and individual actions. Therefore giving meaning and scene for a experience for the senses of women, through critical perspective, that makes choreography and polyphony the core of essential practices for the unfolding of meanings held in the act of detaching as a strategy for liberation.

PALABRAS CLAVE

género, ritual, dramaturgia, performances participativo, hermenéutica, poética, fuego, cuerpos, lenguaje, sanación

KEY WORDS

gender; coreothopy; polyphony; performance; participative; hermeneutics; artistic practices

1. HOGUERAS, BRUJAS Y SEXUALIDAD: LA CONDENA DE LAS SANADORAS

Para la creadora Nina Dotti (Caracas, Venezuela, 1968) el Despojo (2015-2017) es una puesta en escena grupal, un performance participativo, donde confluyen mujeres de diversas edades, quienes de manera colectiva incineran en una gran hoguera todos sus miedos, todos sus temores, todas sus angustias. Se trata de la confluencia de lo femenino como acto de emancipación individual, pero sobre todo como un acto de liberación colectiva. Al tiempo que la acción desplegada construye una explícita crítica histórica y social (fig. 1).



Figura 1. *El Despojo*, Bolivia. Nina Dotti. 2015

En este sentido, ya no son las mujeres las condenadas a padecer en la hoguera como lo fueron las brujas y hechiceras de tiempos pretéritos. Por el contrario, a través de este performance participativo se invierten los patrones simbólicos en un claro gesto de insubordinación, transformando la hoguera y sus llamas en el medio para propiciar la revalorización y liberación de la condición propia de lo femenino.

La caza de brujas fue una operación sistemática liderada por los sectores de poder, esencialmente el Estado y la Iglesia para dominar a la mujer para reprimir su rol como organizadoras de la estructura social y sanadoras. No fue sino una operación sistemática, una política de control para condenar las prácticas terapéuticas que de forma cotidiana ejercieron muchas mujeres para propiciar la sanación en los sectores desposeídos de la sociedad, principalmente los grupos campesinos durante el ocaso de la edad media y el advenimiento de la modernidad.

En el marco de esta operación de cacería la mujer es vista como bruja. Vinculada a las fuerzas y formas telúricas de la naturaleza. De esta manera, la mujer es concebida como no racional; por lo tanto, no humana según la lógica determinista impuesta por el incipiente pensamiento moderno. Una mujer sanadora es una bruja, una hechicera, una potencia sobrenatural, no humana. Susceptible de ser reducida a cuerpo-objeto y ser consumida en el fuego de la hoguera.

Las brujas eran desde la doctrina que las condenaba culpables de dirigir formas de subversión política: revueltas, movilizaciones, reclamos dirigidos a la alteración del poder. Igualmente eran consideradas herejes cuyos patrones de conducta y formas de conocimiento se alejaban de la aceptación pasiva de las doctrinas de la religión. También eran consideradas inmorales y transgresoras de los valores sagrados. No obstante, la principal condena que pesaba sobre la mujer, sobre las brujas, sobre las mujeres liberadas, giraba en torno a la sexualidad. La lujuria era su principal incorrección, sus faltas eran delitos sexuales.

Su desenfreno sexual era vinculado directamente al demonio. Las brujas, además, eran acusadas de estar organizadas y de servir como medio al propio diablo para poseer a los hombres a través de la lujuria y conducirlos al desenfreno de la locura. De esta manera, la sexualidad en la mujer y su potencial estructurador estuvieron aterrizando al poder, jerarquía que también condenaba sus conocimientos médicos y sus prácticas sanadoras basada en los saberes sobre el cuerpo.

2. EL DESPOJO

Bajo estas premisas, Nina Dotti toma la hoguera como metáfora. Asume sus significados históricos y elabora una trama simbólica para transformar estos significados a través de una experiencia de creación estructurada como acto ritual. Distingue la comunión, expresada en la voluntad de la multitud activa, de la acción propiamente individual. Entonces, el despojo se trata de un performance concebido como participativo, un performance colectivo. Así, pone en sentido y en escena la experiencia sensible del ser mujer, a través de una perspectiva crítica, que hace de lo coreográfico y polifónico el núcleo de las prácticas esenciales para el despliegue de los significados contenidos en el acto de despojarse como una estrategia de liberación. (fig 2)

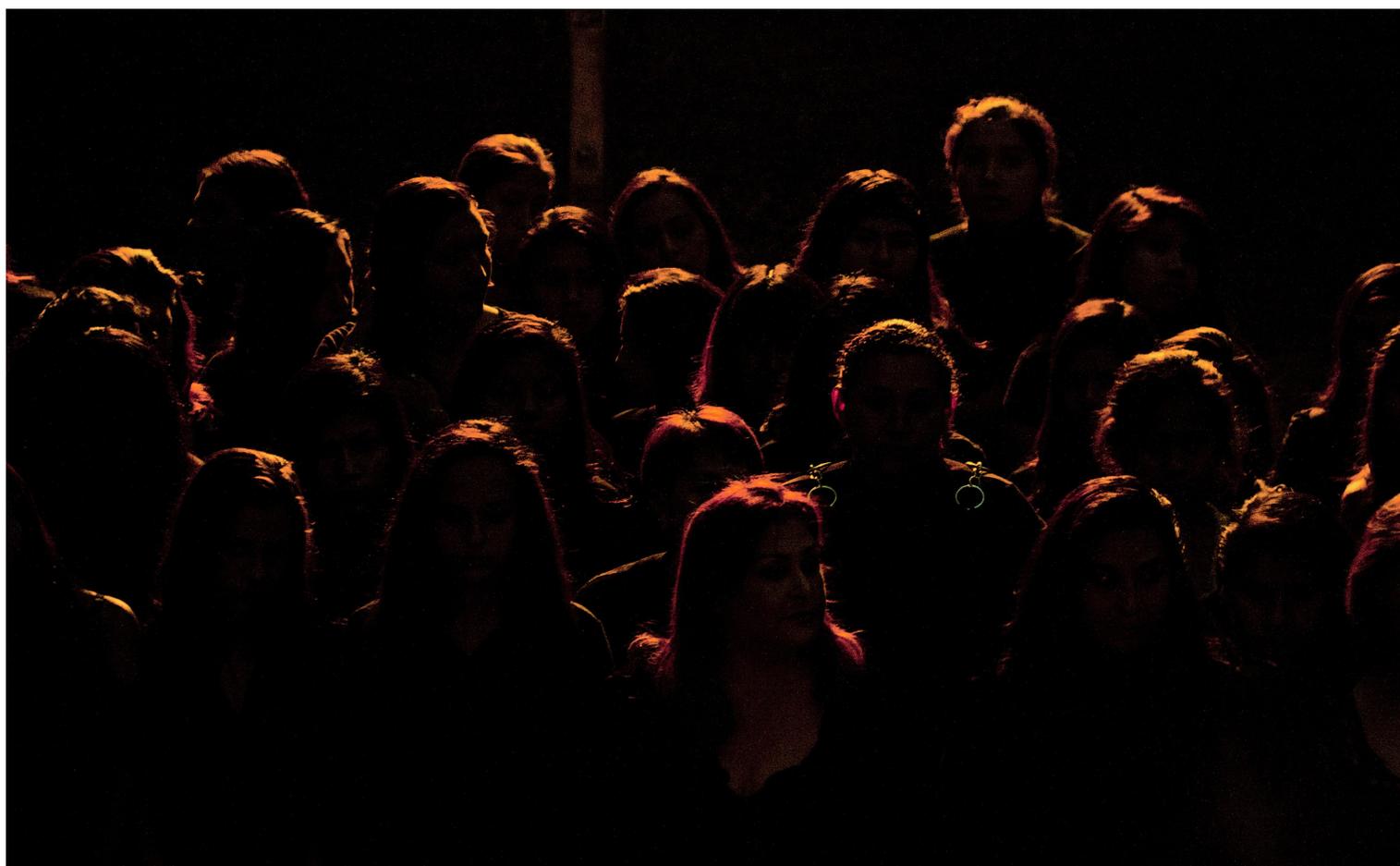


Figura 2. *El Despojo, Bolivia. Nina Dotti. 2015*

2.1 RITUALES PARTICIPATIVOS

La propuesta El Despojo en sí misma es asumida como una acción curativa, restauradora. No sólo son mujeres sanadoras las que están convocadas a congregarse, las brujas del pasado y del presente, junto a la hoguera; sino que la acción misma de estar unidas, el acto mismo de identificarse, la acción de organizarse y participar, es una vía para suspender el tiempo en una puesta en escena donde los padecimientos de una sociedad disciplinaria y excluyente, una sociedad misógina y patriarcal, son transformados en el acto colectivo de quemar los miedos para transmutarlos.

De esta forma, Nina Dotti propone mediante el ritual del despojo una vía para propiciar un tránsito colectivo. Su acto performático se concibe como una forma de sanación social a través del fuego como metáfora bisagra entre realidades y tiempos convergentes. Sanar el cuerpo individual que padece para evitar su caída. Pero también, sanar las heridas que afligen al cuerpo social para evitar su colapso.

El performance convoca un estado de excepción, una pausa para generar una atemporalidad que permita desencadenar una acción colectiva para alterar un momento crítico de la existencia. Es un estado de excepción para lograr el estado de excepción al estado de excepción que proclamara Benjamín. Los rituales colectivos tienen esta importancia sirven para ordenar y darle sentido a la violencia entendida como un estado de excepción y este primer paso es una estrategia para superarla.

Así, mediante la confluencia de las palabras, los cuerpos, el fuego, el dolor, el sonido, la oscuridad, los trajes negros, se conforma un paisaje experiencial donde se actúa y se genera una acción que cumple un significado y estructura un sentido para un colectivo en el marco de un contexto particular y agónico. El ritual del despojo, se erige bajo esta perspectiva en un ritual reparador, es un ritual sanador, cicatriza.

2.2 CUANDO LAS CABEZAS DE LAS MUJERES SE JUNTAN ALREDEDOR DE UN FUEGO

Un poema cuya autoría corresponde a la escritora uruguaya Seija Paseyro (2013) ampliamente difundido en diversas plataformas digitales, brindó la imagen catalizadora para diseñar la dramaturgia del despojo, como un acto de comunión y liberación: insistimos despojarse es liberarse, al tiempo que erige la acción participativa como ritual de renovación y reparación; pero además, se trata de una confluencia marcada por una profunda huella telúrica y de cierto espíritu animista:

(...) Cuando las cabezas de las mujeres se juntan alrededor de “un fuego”, nacen fuerzas, crecen magias, arden brasas, que gozan, festejan, curan, recomponen, inventan, crean, unen, desunen, entierran, dan vida, rezongan, se conduelen.

(...) Cuando las cabezas de las mujeres se juntan alrededor “del fuego” que deciden avivar con su presencia, hay fiesta, hay aquelarre, misterio, tormenta, centellas y armonía. Como siempre. Como nunca. Como toda la vida (...)

En este sentido, el Despojo como experiencia performática participativa conjuga varios elementos simbólicos de importancia como claves para su interpretación. Por una parte, su impronta como ritual

de renovación que estructura marcos sensibles y perceptivos para representar a través de la experiencia performática y discursiva los fenómenos sociales en contextos de crisis. Además, como rito de renovación que permite la confluencia experiencial de diversos planos temporales: presente, pasado y futuro, propiciando la emergencia de un espacio intemporal: “Como siempre. Como nunca. Como toda la vida”.

Asimismo, la imagen del fuego que complementa dialécticamente el acto del despojo, ya que la llama, se convierte en el detonante de la transformación dinámica de la materia, el fuego es la energía liberada y, en este caso, energía liberadora. Al mismo tiempo, el fuego representa la manifestación del lenguaje sagrado de la creación y del creador en la realidad contingente, el conocimiento de todas las cosas.

Al fin y al cabo son los cuerpos en rebeldía, los cuerpos declarados en insubordinación, los que se reúnen para manifestarse frente al fuego, ya no como objetos cosificados para borrar su sexualidad o su deseo al ser incinerados, sino como cuerpos vivos: cuerpos que asumen la intemporalidad desde la propia piel, cuyas cicatrices son huellas y vestigios del pasado, también del presente y del futuro. Son cuerpos que albergan en sí, todos los cuerpos y todas las formas del tiempo.

La imagen de las mujeres reunidas frente al fuego es una potente metáfora visual que sirve como representación social para construir identidades y formas emancipadas de lo femenino. Mujeres sanadoras, también mujeres parteras, mujeres que conciben, crean y renueva una comunidad capaz de otorgar una nueva significación a la existencia. Son cuerpos cuya racionalidad pretende burlar la hoguera que quema y revertir un destino que nadie redactó pero mantiene a las mujeres condenadas a un fuego eterno que silencia y erosiona la existencia.

Las voces de los cuerpos femeninos reunidos en multitud generan un coro que hace de lo posible un anhelo, una pretensión, un derecho. Quemar la palabra que inhibe, que aterra, que condena, es decir: los miedos; para hacer de la confluencia un movimiento hacia el deseo. Se trata de una danza estática, mínima, que se despliega sobre los ritmos y sonidos de la combustión. Que trasciende la naturaleza y se vuelve potencia a través de ella, integrándola y liberándola hacia nuevos horizontes.

2.3 POÉTICA DEL FUEGO

Este anhelo de lo posible es la expresión de un sentimiento capaz de hacernos ir más allá, se construye como desplazamiento, como traslación, como alteración. Por lo tanto, se funda en una voluntad utópica; si no existe tal lugar hagamos del fuego el territorio para crearlo, hagamos del fuego el punto de partida para interpretar un concierto que nos permita bailar hasta liberarnos de nuestras condenas. El sonido de la combustión hace de la gestualidad de los cuerpos y sus rostros una proyección de las llamas, también un paisaje de lo posible, una participación en la utopía como deseo y acto colectivo. (fig 3)

Si el fuego representó el lugar de la condena, el martirio para dominar y aniquilar a las mujeres señaladas como brujas y hechiceras, criminalizadas como concubinas del demonio, a través del despojo el fuego se convierte en el espacio para la liberación. Hay en esta inversión del orden simbólico una revuelta, una conciencia crítica que se opone a los falsos determinismos engendrados por las formas del poder con un claro sentido patriarcal. Invertir el orden de las cosas para invertir también el orden de la historia con una explícita voluntad de restaurar la memoria como forma de justicia.



Figura 3. *El Despojo, Bolivia. Nina Dotti. 2015*

Igualmente el fuego nos despoja de aquello que nos paraliza. Al hacerlo nos libera y permite desplegar nos como potencia. Liberación como vía de sanación. Liberación para que volvamos a sanar al cuerpo del otro, que es también nuestro propio cuerpo. Al estar frente al fuego quemando sus miedos las mujeres sanan y recuperan su rol de sanadoras. El fuego hace posible la restauración de los sentidos, hace posible la ebullición de las formas voluptuosas, hace posible la emergencia de los cuerpos que desean, hace posible la irrupción de la sexualidad femenina restaurada.

Entonces, hay un orden que se altera a través del acto de quemar colectivamente los miedos en la hoguera. Allí, reunidas frente al fuego, los cuerpos se despojan de aquello que los limita, los estabiliza y los restringe a las sombras y al silencio, la poética de la comunión y del fuego abre espacio para conformar, tal como sugiere el filósofo Bachelard (1992) que la imagen poética del fuego representa una acción dinámica y la imaginación dinámica es una expresión de la personalidad profunda de los individuos. (fig 4)

En las ideas bachelardianas sobre la imaginación y el fuego hay un horizonte poético sublime. ¿imagen o ser también el otro que nos complementa, o la posibilidad de lo otro, como la causalidad indeterminada de la poesía, ser siempre posibilidad? La imagen de las mujeres reunidas junto al fuego quemando las palabras que contienen sus miedos inauguran ese espacio en el cual el lenguaje se vuelve

potencia y adquiere gravidez a pesar que ascienda bajo el movimiento de las franjas de colores que conforman las llamas, a pesar que ascienda hacia un espacio de tensiones imaginarias. Hay un sacrificio simbólico del lenguaje para revertir el maleficio del aquelarre.

La puesta en escena del despojo contiene estas claras líneas de dramaturgia . Una multitud de mujeres vestidas de negro alrededor de un caldero que contiene un fuego sacrificial. El lenguaje encarna en si los miedos: lo que aterroriza, lo que oprime, condena y subordina; entonces, mediante su sacrificio libera, despoja. El lenguaje hace posible una imagen que se convierte en otra cosa, en otro ser, en algo más que ser. Allí radica su nobleza y la dignidad del acto colectivo que el lenguaje encarna y representa.



Figura 4. *El Despojo, Bolivia. Nina Dotti. 2015*

2.4 CUERPO Y TRANSFORMACIÓN

Despojar es desnudarse. Al despojarnos hacemos del cuerpo el contenedor y el contenido de una experiencia que, mas allá de las contingencias de lo real, convierte el acto del despojo en un acto simbólico de liberación. Despojar es desnudarse, quitarse el vestido, privarse del peso inmovilizador de lo aparente y, hacer de la nueva condición de ingravidez un camino hacia la levedad. Es decir, un tránsito hacia un futuro distinto: trascendente, transformado y transformador. Despojarse es liberarse de aquello que se opone a la existencia. Despojarse es hacer de la vida un propósito individual y colectivo; un horizonte de sentido, un espacio para la comunión y la comunicación. Despojarse es volver a ser cuerpo portador de sentidos y lenguajes, cuerpo como vehículo para aprehender y aprender

El cuerpo es nuestro límite individual pero también es nuestra vía para existir en el ámbito de lo común, en el espacio de la comunidad que construimos al reconocer que nuestra existencia se funda en la mirada de la alteridad que nos complementa: un ser más, un más que ser. Ser otra: despojada, liberada, plena. Ser todas las mujeres reunidas junto a la hoguera. Un espacio para existir en la geografía de la sanación como equilibrio y armonía de lo que somos como individuos.

Nina Dotti a través del performances el despojo convoca una dramaturgia participativa donde convergen y confluyen las voluntades intersubjetivas, e individuales de cada uno de los participantes, las articula en un proceso emergente donde cada acto es concebido como puesta en escena y las propias vidas de las mujeres reunidas frente al fuego se entrelazan propiciando un acto singular: el despojo como arte vivo, como performance. Cada participante se hace voz de su propia historia, pero también y esto resulta importante, se hace parte de una historia más amplia y trascendente, se hace parte de una narración universal e integradora.

Cada mujer reunida junto a la hoguera son todas las mujeres. Cada cuerpo reunido junto a la hoguera son todos los cuerpos. Cada rostro reunido junto a la hoguera son todos los rostros. Cada acto ritual propone desde la contingencia una experiencia de totalidad. Los cuerpos son portadores de la voluntad como única vía para trascender desde los que somos y celebramos.

El fuego quema porque agota el oxígeno. Sin oxígeno no hay vida. El fuego ilumina, también es luz. Pero quema. La energía no se pierde se transforma. La materia se conserva, pero cambia, puede ser otra cosa. Hay una poética en el fuego, que ya conocieron los alquimistas. Hacer de las cosas impuras metales nobles como el oro. Entonces, ¿podemos transformar los miedos? ¿Llevarlos a dimensiones distintas? ¿Transmutarlos y al hacerlo trascender o hacer de la vida, como cuerpo y existencia, el propósito y la razón de las cosas?

¿QUÉ SIGNIFICA SANARNOS?

¿Qué significa sanarnos? ¿qué significa trascender individual y colectivamente? Nina Dotti convoca a participar, a manifestarse, pero al hacerlo también se convoca y manifiesta. Ella también, se implica. Ella coloca su cuerpo en la hoguera y su acción construye un horizonte para tejer una comunidad de sanadoras, una comunidad que al curarse logran sanar los miedos que impiden vivir.

Tocar el fuego significa quemarse, participar, atreverse. Entonces, desde la experiencia del despojo se construyen preguntas, también se esbozan respuestas. Sin embargo, podemos sugerir al menos como intuición inquieta, que el fuego y los cuerpos se erigen, a través de esta propuesta, como territorios inéditos de significación. Hablamos de una geografía inédita para su escritura, para la crónica por venir de nuevos mundos, debe ser una narración distinta a la que ya se conoce; por eso hay que quemar las palabras inertes y propiciar otras narrativas, nuevos relatos enunciados desde otro lugar, o desde la incertidumbre como tensión agónica de la existencia, también desde la celebración de la voluntad que resiste desde nuestros cuerpos.

Hay que vincular el arte y la vida, la sensibilidad y la existencia, desde una dimensión vital de los cuerpos. Hay que despojarse de los miedos; pero también de todo aquello que banaliza la existencia, de todo lo que simplifica al cuerpo para operarlo, para domesticarlo, para reducirlo y vaciarlo de significación. Hay que despojarse de los miedos; pero también de todo lo que simplifica la creatividad y de todo lo que se opone al despliegue de las potencialidades humanas. Hay que quemarse, participar. Caminar al filo de la cuerda floja, caerse y volverse a levantar.

Las cicatrices de la historia deben sanar. En los tiempos que corren asumir la imaginación suficiente para propiciar una vivencia desde la empatía resulta un imperativo para la sociedad contemporánea. Bajo este horizonte Nina Dotti convoca a las brujas a reinventarse despojándolas de la gravidez de la tradición patriarcal. Su llamado es a quemar el peso de las historias que han dejado sus marcas inmovilizadoras sobre los cuerpos. Allí está la dignidad de su acción liberar para convertir al lenguaje en humo ascendente, en vuelo del espíritu, en sanación como experiencia individual y personal; pero también, colectiva y participativa.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, G. (1992). Fragmentos de una poética del fuego. Paidós

Seija Paseyro, S. (2013 Octubre 23). MUJERES ALREDEDOR DE UN FUEGO. Recuperado Septiembre 30, 2017, desde, Asociación española. “Cuando las cabezas de las mujeres se juntan alrededor del fuego” escribe Simone Seija Paseyro (Uruguay) Asociaciónmadreslatinas.blogspot.com N.p, 2017 Web 07 de Abril. 2017

LO QUE PASA CUANDO PASA UNA CLASE: EL ARTE DE
MANTENER EN ACCIÓN EL ARTE DE ACCIÓN.¹ ESTUDIOS
DE PERFORMANCE EN LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE
BARCELONA (2012-2017)

Arts Connection Foundation

RESUMEN

Sin la intención de hacer pedagogía, la autora se centra en reflexionar sobre algunos aspectos de su práctica docente en “Estudios de Performance” en la universidad. Este artículo quiere contribuir a una incipiente línea de investigación que se origina allí donde se cruzan el arte de enseñar y el arte de la acción, la teoría feminista de la diferencia al conocimiento descorporeizado y neutral que quiere mantenerse como normativo. Propone confiar en procesos de docencia y de investigación basados en las artes y en la performance, y apuesta por situar “la creatividad en relación” como espacio y estado de resistencia y transformación, ante la sutil pero fuerte represión y supresión del sentido real de la educación que tiene lugar en el engranaje académico

ABSTRACT

Without intending to do pedagogy, the author focuses on reflecting on some aspects of her teaching practice in “Performance Studies” at the university. This article wants to contribute to an incipient line of investigation that originates where the art of teaching and the art of action are crossed, the feminist theory of difference to the disembodied and neutral knowledge that wants to remain normative. It proposes to rely on teaching and research processes based on the arts and performance, and focuses on “creativity in relation” as a space and state of resistance and transformation, before the subtle but strong repression and suppression of the real meaning of the education that takes place in university.

PALABRAS CLAVE

estudios de performance; pedagogía de la diferencia sexual; innovación docente; feminismo y pensamiento de la experiencia; creatividad y educación artística, investigación basada en artes

KEY WORDS

performance studies; pedagogy of sexual difference; teaching innovation; feminism and thought of experience; creativity and art education; art based research

“Pues la lección ha de darse en estado naciente.” María Zambrano

Hace algunos meses, oí que Esther Ferrer cuestionaba que la performance pudiera enseñarse en las aulas universitarias. No llegué a saber cuáles eran sus argumentos, pero me pareció una cuestión provocadora y, a la vez, una duda saludable. Provocadora porque artistas y entusiastas de la performance y de los lenguajes de creación escénica experimentales a menudo suspiramos para que estas prácticas sean accesibles a los y las estudiantes de las Facultades de Bellas Artes e Historia del arte, entre otras cosas, para enriquecer un campo de estudio y de investigación artística poco conocida y valorada culturalmente. Así mismo, las posibilidades que hoy en día ofrecen estas prácticas más allá del ámbito artístico, en el educativo y en el social, ofrecen al profesorado y al alumnado recursos para el trabajo de transformación profundo de la institución y de las maneras de situarnos en ella, algo muy saludable para no enfermar de impotencia o de rabia. Sin embargo, considero saludable dudar de lo que puede ocurrir cuando la performance se introduce en los currículums académicos.

En la universidad en la que hoy trabajo, no es tarea sencilla mantener vivos los saberes. La reforma de Bolonia se ha entendido como la implementación de planes universitarios abstractos que no tienen en cuenta ni cuidan las condiciones reales en las que nos encontramos docentes y alumnado, las nuevas necesidades de unos y otros y las nuevas ideas que derivamos de este nuevo contexto social y educativo en el que nos hallamos. El engranaje académico premia y promueve un tipo de prácticas docentes y estudiantiles domesticadas y controlables en parámetros estereotipados y recela, dificulta y castiga todo lo que no viene clasificado en un archivo de lo que quiere llamar “innovación docente” evaluables en parámetros dictados que favorecen especialmente la introducción de las nuevas tecnologías.

Una asignatura de performance presenta en este contexto un reto, especialmente si se desea enlazar con el mítico espíritu de la performance en su dimensión de práctica crítica: su capacidad disruptiva frente al conocimiento “enlatado”, sus ganas de moverse más rápidamente que las etiquetas que pretenden congelarla o desaguarla, su sutileza para arrancar sonrisas, abrazos y emociones y devolver cuerpo al conocimiento. Por eso, me parece muy importante que la performance esté en la universidad de hoy, no solo como un lenguaje al que hay que dedicar una asignatura sino ofreciendo su orientación y competencias como mediación de investigación en cualquier otra asignatura, para acompañar con interés a la realidad que cambia en las aulas (Blanco García, 2011) y potenciar la energía y creatividad de quien entra y sale de ellas. Si en un momento determinado algunas y algunos apostaron por paradigmas críticos de investigación y docencia para transformar la universidad, desde hace tiempo me interesa mucho más explorar el trabajo del pensamiento creativo (Bassas, A y Mercader, L., 2009), entendiendo la creatividad en la investigación de la materia y de la docencia conectándolas de nuevas maneras (Bastos, F. Y Zimmerman, E., 2015), no como objetivo ni como resultado sino como una mediación que impulsa procesos de trabajo y contextos, un estado, un clima de convivencia, un espíritu de relación...

Aunque seguramente Esther Ferrer no hizo el comentario en el sentido que le he dado hasta ahora, quizás sus objeciones iban en otra dirección que también comparto. Como muchos y muchas de su generación, esta artista se aproximó al mundo de la acción en escenarios paralelos a la academia y también al sistema del arte oficial moderno en España. A menudo, a través de acciones donde se gestaba la cultura de resistencia, fuera o no declaradamente política. En mi experiencia, cuando se introduce en la academia algo que ha sido real y simbólicamente clave para la pervivencia de la libertad creativa de una, es natural ir con cuidado y desear que pueda mantenerse desde ese espíritu creador. Lo entiendo porque algo similar nos sucedió a algunas profesoras cuando conseguimos políticamente que los “Estudios feministas de arte” entraran en el currículum de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, de manera institucional en la década del 2000² – aunque ya los llevábamos trabajando individualmente o de a dos en nuestras clases desde 1995.

Algunas profesoras consideraron esta integración en el currículum académico como si fuera el final del viaje, un triunfo contra el sistema patriarcal de conocimiento que se imponía como medida de objetividad y neutralidad en la universidad (todavía pretende hacerlo). Sin embargo, otras, con las que me identifico, sentimos como nos recorría un calambre de incertidumbre. Olíamos el riesgo que corrían aquellos conocimientos que nos habían devuelto el sabor del saber en entornos donde se nos dirigía constantemente a desconfiar de los aprendizajes reales y verdaderos, y se nos obligaba constantemente a “llenar los papeles”³ antes que a escuchar lo que sucedía en el aula, en nosotras mismas, en el contexto real en el que nos movíamos. En aquel momento nos preocupó más que la asignatura si seríamos capaces de mantener y recrear las asignaturas como núcleos fluidos y inspiradores, dado que los marcos de transmisión estaban cada vez más determinados por las dictaduras de los protocolos, la rigidez, y la prioridad que se daba a las programaciones y los planes docentes, dirigidos por las que llamábamos, en aquellos años, “tecnócratas del género”⁴. Desgraciadamente, se llegó a una congelación de la materia viva de los saberes feministas, pero esto es otra historia, aunque, en el caso que os quiero presentar, tiene que ver con esta.

Al indagar en esta duda “ferreriana”, mi intención es que estas reflexiones previas me mantengan alerta en el momento relatar lo que estoy haciendo en clase de performance. La pregunta sobre si la performance puede o no enseñarse en la universidad no es una cuestión retórica en un discurso especulativo sobre si el arte se puede enseñar o no, sino la posibilidad de iniciar una conversación para explicar cómo lo hace cada una y reconocer en mi caso, puntos de partida, lo que me inspira y orienta, así como mis miedos, mis errores, y también, porqué no, la felicidad que me acompaña, cada año, cuando nos ponemos a trabajar con un grupo de 12 a 18 en la clase y acabamos contentas del tiempo compartido y de la parte del trayecto realizado en una privilegiada compañía creativa y amorosa.

2. NADA POR SABIDO, NADA POR SENTADO...

De hecho, la propia Esther Ferrer ha enseñado performance en varios seminarios. Cuando le preguntan sobre la enseñanza parece responder con ligereza, pero sus palabras no son improvisaciones sin equipaje. Si recordamos, de joven empezó estudiando magisterio y le interesó especialmente la pedagogía Montessori, Decroly, y, sobre todo, el método Freinet (incluso fue a París a seguir unos cursos). En su etapa inicial, se implicó en uno de los núcleos de renovación de la enseñanza de las artes visuales, colaborando con José Antonio Sistiaga en los proyectos pedagógicos del Taller de Expresión Libre y la Academia de los Jueves, a mitad de los sesenta. También es conocida su labor en estos últimos años impartiendo talleres y seminarios en muchos lugares. En una entrevista de la periodista Eva Larrauri, Esther Ferrer comentaba lo siguiente: “Durante mucho tiempo me negué a dar cursos. Qué iba a enseñar si no sé nada, si yo me lo he inventado todo! Y además la performance no se enseña, se practica.” (Larraui, 2014). En este ámbito, como en otros, esta artista es muy clara y directa. Propone partir de un conocimiento basado en su propia práctica e impulsa a su vez a aprender de la misma manera. Sitúa en la base de todo aprendizaje la experiencia en primera persona, el lanzarse al “hacer”, sin dar nada por sabido ni por sentado: “Intento que los que asisten al seminario consigan saber si la performance les interesa o no, que es difícil de saber exactamente. Si dicen sí, se trata de sumergirles en la performance y que ellos mismos conceptualicen lo que hacen y sepan si han conseguido lo que pretendían. Si no, que entiendan si ha fallado la idea, han tenido miedo o les han faltado los medios. Soy tan humilde como eso.”

Ofrecer una asignatura en la que el alumnado pueda lanzarse, acompañado, a una investigación basada en el “hacer” no sólo como base sino como proceso, enlaza con muchas teorías pedagógicas pero también con lo que Lygia Clark descubrió en su acción *Caminhando* (1963). Una proposición, como la llamará, determinante en el proceso que la llevó abandonar “el acto creador”, entendido como acto estético y productor, y a enraizarse en el carácter profundamente transformador y material de lo que llama en sus escritos: “la immanencia del acto”. También en las clases en La Sorbonne de París, fue desarrollando con un grupo de estudiantes sus llamadas propuestas de “cuerpo colectivo” y “arquitecturas biológicas” que alguna investigadora ha llamado una pedagogía experimental (Fabiao, E. 2014).

En esta dirección, he ido entendiendo que la clase de performance es un abrir camino a esta experiencia de libertad que se despliega en un proceso de aprendizaje basado en el “hacer”, entendiéndolo no tanto como un “hacer acciones” sino como un “hacer possible” a través de la confianza que ponemos al querer embarcarnos en un proyecto común que no es otra cosa que una asignatura. Una clase como un bajo continuo en el cual hay lugar para muchas cosas, entre ellas, preguntarse, compartir la alegría, la incertidumbre, el entusiasmo, la duda, la fragilidad, lo visible y lo invisible que va sucediendo, la materia compleja de la que está hecha la vida. Un “ir haciendo” a partir de todo ello con honestidad. Y, sobretodo, dejando de lado el continuo juicio sobre lo que una hace o sobre lo que hacen los demás. Uno de los “grandes” descubrimientos que he hecho en el proceso de esta investigación que es, para mi, dar clases de performance, es saber disfrutar de lo que vamos haciendo. Un disfrutar que tiene que ver con sentir que circula una relación respetuosa y amical, en algunos momentos amorosa, entre los y las participantes. Una cuestión que puede resultar banal o ridícula, pero no lo es en absoluto porque se trata, finalmente del corazón de la cuestión.

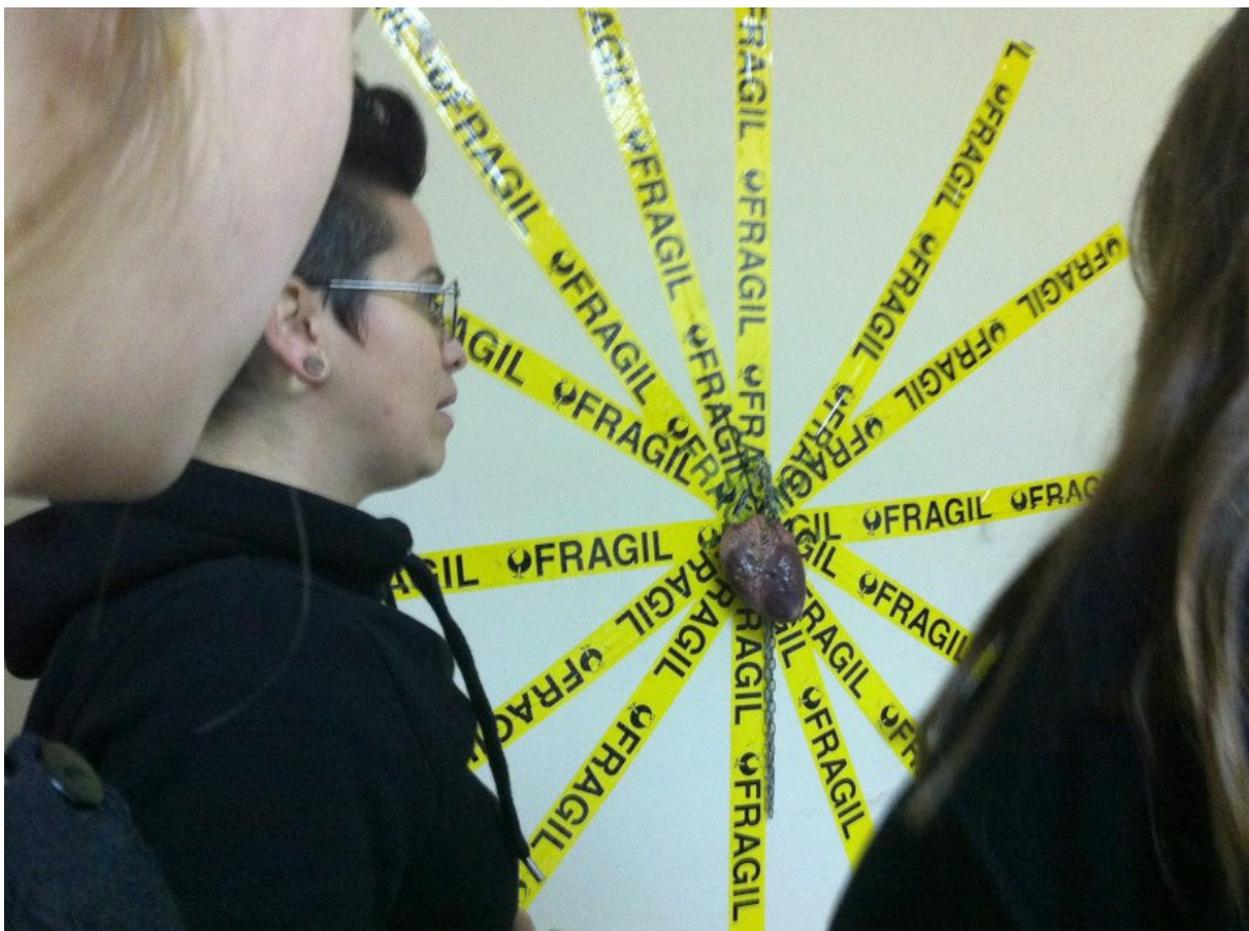


Figura 1. *Frágil. Performance de Mercedes Pérez González. Clase Estudios de Performance, Facultad de Bellas Artes, Barcelona, 2011-12..*

También me ha orientado en esta aventura las lecturas y diálogos con las experiencias y textos que conforman la pedagogía de la diferencia sexual impulsada por la práctica del “partir de sí” y el amor a la educación ⁵ (Sofías, 2010) y fundamentadas en el pensamiento de la filósofa italiana de Diótima, Luisa Muraro.

Precisamente, sus reflexiones sobre como situarnos si aspiramos a enraizar nuestras prácticas educativas en una tradición que considera la libertad un inicio y una condición de posibilidad de la vida humana, y no una utopía o un mensaje publicitario, son muy orientativas: “Enseñar la libertad, si estas palabras indican algo posible y practicable, quiere decir hacer de manera que el enseñar sea una experiencia de libertad” (Muraro, 2004, p.77-83). Este ejercicio de hacer que la experiencia de libertad sea “la enseñante” – como propone Muraro- tiene que ver, y en mi caso también, con el descubrimiento de la libertad femenina. Tal y como apuntaba Vita Consentino, del colectivo de las mujeres de la Librería de Milán, a raíz de su experiencia como maestra, se precisa un trabajo personal para pasar de la “mujer emancipada en la escuela” a vivir la escuela como una mujer libre. En mi experiencia, en este proceso son fundamentales las relaciones entre mujeres que no desean ajustarse a lo que se prevee cuando se las contrata para “ser profesores”,⁶ pero también de las alumnas y alumnos que deciden estar en la clase sin renunciar a su deseo de dar valor a su apuesta por la universidad real, un entramado con textura sutil pero muy fuerte que aparece por sorpresa y combate nuestro escepticismo y momentos de flojera... solo visible al tiempo que se teje...

Por último en esta introducción, tener presente que la asignatura de performance es una relativa novedad en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. La performance se practica desde hace años en asignaturas abiertas en las que se aceptan lenguajes diversos de investigación artística. No es fácil rastrear la historia de su introducción en las aulas, por falta de documentos, registros e investigación, pero por la historia oral sabemos que la performance tuvo sus momentos y espacios marginales pero nutritivos en los 80 y 90, cultivada por algunos profesores que fueron adalides de la contracultura de los 70. También algunas profesoras que entramos en los 90, nos hemos ocupado de invitar a menudo a artistas que practican la performance, a compartir diálogos y talleres en las aulas. Cabe destacar también que desde la década del los 2000, la performance formó parte de algunas concepciones activas de la docencia feminista que comportaban no solo la introducción de contenidos y materiales nuevos de la cultura artística de las mujeres sino nuevas maneras de entender la relación docente y de crear prácticas de aprendizaje activo, participativo, encarnado, colaborativo, crítico y creativo. De estas iniciativas también hace falta recoger textos, entrevistas y reflexiones grupales y son la base que me ha dado alas para empezar...

3. DERIVA ITINERARIOS DE INVESTIGACIÓN A PARTIR DEL ESTUDIO DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE ARTISTAS

La asignatura “Estudios de Performance” que propongo cada año no existe en abstracto. Preparo con tiempo los contenidos y los posibles itinerarios de trabajo pero estos no son el centro de la asignatura y, sobre todo, siempre me preocupa encontrar la manera de introducirlos de forma que puedan actuar en direcciones inusitadas como chispas que prenden el pensamiento o la inspiración del alumnado. Como lo que más me interesa estudiar es la historia del arte de las mujeres y conocer sus obras y procesos creativos, son estos materiales los que más utilizo. No lo considero una “cuestión de género”, ni creo que la selección sea parcial, porque no creo en las visiones panorámicas. Sencillamente, me he lanzado a la aventura de explorar la universalidad de la experiencia femenina como mediación en la enseñanza (Irigaray, 1993; Piussi, A., 2007). Al mismo tiempo, mi intención es aproximarme a los ritmos de los procesos creativos de artistas de diversos lugares, tiempos y latitudes. Estos puntos de partida tienen que ver con la necesidad de diálogo que experimento en relación con lo que investigo. Por tanto, no presento las trayectorias artísticas como ejemplos sino que las ofrezco como posibles interlocutoras y mediaciones en el proceso de trabajo de fondo, personal y grupal. Derivo de estas propuestas los ejercicios prácticos para desarrollar en clase. Por ejemplo, me interesa presentar al inicio de curso las proposiciones de Clark, objetos sensoriales, relacionales, etc... porque ella misma las separó explícitamente de lo que en los sesenta se llamó performance, happening o body art, avanzando una “crítica de la razón performativa” (Lepecki, A, 2014, 284). Clark se distanció con argumentos en las cuatro direcciones que eran fundamentos en la comprensión de la performance en los 70: el tiempo, el cuerpo, la presencia y la participación, sobre todo, rechazando situar el cuerpo de la artista como material u objeto de trabajo. Sus intereses la llevaban en otra dirección, atendía al pensamiento de hacer desaparecer el o la artista como foco, de manera que pudiéramos entender la creatividad en un “espacio-tiempo colectivo para el ejercicio experimental de la libertad”. Con este inicio, mi intención es señalar la importancia de un espacio colectivo y un magma que está en juego desde el primer día, el lugar desde donde partimos y la materia de nuestra “creatividad en relación”, de todo lo que va sucediendo en el grupo (Fig.2): cómo recibimos, acogemos e interactuamos con lo que acontece y con lo que cada una/uno lleva a clase, lo visible y también lo perceptible.

Al principio de curso se trata de ir conociéndonos y de ir aproximándonos a procesos creativos, vivencias, debates, temas que nos permitan dos cosas: por un lado ir conociendo mejor nuestras ganas de hacer performance, entusiasmandonos día a día, buscando prácticas que nos pongan en contacto y en diálogo con el propio cuerpo y con el lenguaje a elaborar. Por otro lado, y, paralelamente, ir escuchando las voces de todo el mundo, dar espacio al placer de compartir unas horas, unos días, unas semanas, unos meses.... de manera que la mera presencia de las y los demás resulte también un contenido de alto valor simbólico. El trabajo con “la presencia” que me interesa no es solo el que precisa de un progresivo autoconocimiento de la propia manera de estar física y concientemente ante una misma, en un espacio y tiempo concreto o en un escenario – “tener presencia” en performance o en creación escénica- sino también una manera de estar entre los y las demás, “estar en presencia de” y de acoger la presencia de los y las demás como un regalo. En este caso, me inspira también la reflexión sobre el pensar en presencia que hizo la filósofa Chiara Zamboni, fruto de su experiencia en el movimiento de mujeres donde la palabra viva funcionó para hacer real otros modelos de pensar, de vivir y de entender la política:

“Razonar con otras y otros y pensar en su presencia requiere prácticas distintas de las de la escritura (...) Es un proceso de improvisación disciplinada junto a otras y otros participantes, donde se necesita arte y una aplicada atención.

La necesidad de intercambiar con otros sentimientos, narraciones, sueños y ganancias de verdad se recrea siempre de nuevo, cuando nace el deseo de sustraerse al simbólico dominante y de orientarse en el pensamiento y en la acción política. Así ha sido en cada verdadera revolución: en particular en la revolución feminista, en la cual la palabra viva intercambiada entre mujeres fue formativa y dio forma a un modo de vivir, de pensar y de hacer política.” (Zamboni, 2007)

Me concentro en artistas que han realizado performance en sus trayectorias y de las que consigo materiales y visuales que me resultan atractivos para compartir y útiles para generar deseo de investigar, sobre todo, aquello que permita iniciar o profundizar en procesos de autoconocimiento, facilitar las primeras experiencias de acción, y sobre todo, desarrollar la capacidad de creación que vive agazapada y con miedo en buena parte del alumnado, que llega muy acostumbrado a “cumplir con lo que se pide” o “hacerlo bien” o a “adaptarse a lo que la profesora pide”. Me interesa incentivar a que cada una/uno estire el hilo de su propio trabajo. Origino algunas sesiones y ejercicios proponiendo una relación creativa con el cuerpo, personal o grupal. Por ejemplo, para citar algunos: el breviario del cuerpo de Lygia Clark para establecer contacto con el cuerpo y con el inconsciente del cuerpo; Las proposiciones de Ester Ferrer (por ejemplo, las sillas, un elemento del que disponemos fácilmente en clase) en relación con el espacio en el que estamos en el aula y explorando como nos afecta y como podemos transformarlo en espacio creativo (Fig.3); Las reflexiones de Anna Halprin y sus visualizaciones del cuerpo como mediación para entrar en contacto con las capacidades sanadoras de nuestros propios movimientos. También nos son muy útiles las partituras y el concepto de la música de John Cage, Yoko Ono y Fluxus para afinar la receptividad... por citar de manera panorámica, algunos puntos de partida de estos años. No todos los recursos son igual de fértiles para todo el mundo, sencillamente considero que lo fascinante de la asignatura es seguir inventando ejercicios, recuperar los que funcionaron, reinventarlos cuando el grupo los acoge con entusiasmo, ponerlos a disposición y esperar...



Figura 2. Ejercicio de Paula Rodríguez inspirado en “Arquitecturas biológicas” de Lygia Clark. Estudios de Performance, Facultad de Bellas Artes, Barcelona, 2016-17



Figura 3. Colaboración del grupo de Estudios de Performance, 2014-15, en el taller de Sergi Estebanell en el Festival Escena Poblenou, Barcelona.

4. EL MIEDO A ESPERAR... A DEJAR EL CENTRO VACÍO

Esperar. Este es un aprendizaje que me ha costado mucho asumir. Estaba acostumbrada a exponer simplemente los contenidos que me resultaban importantes en el centro. En cambio, cada vez entiendo mejor que hace falta retirarse para que el proceso de trabajo del grupo vaya alimentándose a través de lo que traemos cada una y uno al aula, de lo que sucede o no sucede allí. No todo empieza en el aula ni en la asignatura, ni todo acaba aquí. Mi función como profesora pide humildad y pasa a ser más compleja porque es importante retirarme del centro de emisión de mensajes, del centro de atención, del centro que debe evaluar continuamente lo que se dice o hace... Se trata, según he visto, de ir creando un contexto/espacio/relación verdadero en el que podamos valorar lo que hacemos desde donde lo hacemos, y alejarnos de todo el entramado que lleva al simulacro de aprender. Conseguir crear de la clase un lugar en el que, como me dijo una alumna, “puedan pasar cosas”.

Me he dado cuenta de que hasta que no somos capaces de crear otra dinámica de relación no empezamos a crear proceso de aprendizaje real. No estoy diciendo que lo consiga, ni que tenga la fórmula para hacerlo, ni que en cada clase se pueda dar un proceso completo o intenso, pero en estos momentos estoy segura de que este trabajo es primordial y vale la pena. Algo de esto debí decir, mejor o peor, un primer día de clase, porque una de las estudiantes escribió en su dietario de sesiones (cuaderno de bitácora) unas palabras que puso en mi boca: “La profesora dijo que lo que le gustaría en este curso es que aprendiéramos de verdad”. Quizás tendríamos que decir, “con verdad”, no sé. Hay mucha simulación en las clases convencionales., se puede teatralizar mucho: representar que se enseña y representar que se aprende...y a eso parece que quieren llevarnos los esquemas de una universidad que teme a la vida en las aulas.

María Zambrano, la filósofa española a la que a menudo recorro, no hizo performance, que yo sepa, pero era una gran maestra y escribe sobre la necesidad política de recuperar el sentido real y simbólico del vacío en el aula. Un tema que cobra doble sentido en los tiempos acelerados y con el exceso de información que llevamos siempre rellenando nuestras mentes:

“Se ha renunciado al vacío, al lugar y al tiempo disponibles, al vacío del que es paradigma y aun símbolo el aula. Símbolo del tiempo no ocupado, del tiempo en que nos damos a pensar, a meditar y aun a rezar, quien pueda hacerlo. (...) En el vacío del aula sucede algo; algo que va más allá de lo que se aprende materialmente en ellas. Muchos de los que por ellas han pasado tal vez no adquirieron tantos conocimientos como fuera menester. Pero les sucedió algo en la frecuentación de las aulas; algo esencial para ser (...) se les enseñó en ellas: a oír, a escuchar, a atender, a dejar que el tiempo pase sin darse cuenta queriendo entender algo, abrirse al pensamiento que busca la verdad. (Zambrano, 2007, p.172)

Con esta cita no tengo intención de legitimar las aulas como lugar privilegiado para los aprendizajes actuales, pero sí me interesa subrayar que vale la pena dejar que la relación docente tenga el espacio suficiente y amplio para respirar. Esto no es metafórico, sino que tiene que ver con un respirar real. Cuidar, en este sentido de dar espacio al trabajo del alumnado como a la disposición de las personas, las

sillas, los muebles, los silencios, las palabras después de los silencios, los estados de ánimo... Este último año, hemos empezado las clases con ejercicios básicos de Wudang qi gong, de manera que cada uno o una pueda acceder a situarse en el espacio del aula y el lugar de la clase desde un trabajo real con el cuerpo en todas las dimensiones capaces de percibir. también favorece a crear un clima de concentración y trabajo interior. A veces he programado sesiones para compartir prácticas de trabajo corporal, como la Bio-danza, que conocimos gracias a uno de los alumnos, Jose-Manuel Pérez (Fig. 4), o el movimiento MLC, la danza con Ada Vilaró, el trabajo de la voz con Mar Serinyà, métodos que trabajen la respiración y el movimiento corporal externo e interno. Todo esto puede o no funcionar, depende de muchas otras cosas y debe adaptarse a las necesidades y posibilidades que se percibe en el grupo. En mi caso, creo que sería muy interesante integrar la práctica de alguna de estas vías de manera continuada en la asignatura, pero la universidad actual no plantea todavía la posibilidad de hacerlo y por tanto, esta vía de trabajo en profundidad y fundamental en estas clases lo debemos hacer según las posibilidades que tenemos cada año en ellas y fuera de ellas. Es cierto que todo puede quedar en una anécdota, depende de si hemos conseguido dar valor a lo que está sucediendo, teniendo lugar.

5. LO QUE TIENEN LUGAR EN EL LUGAR QUE TIENE LUGAR?

Por eso, con los años, he visto que es fundamental integrar prácticas que permitan transformar el aula y intervenir en las rutinas que trae cada una al entrar en ella, hay que poner en movimiento la energía del aula para poder moverse libremente en ella, o más libremente que de costumbre, hay que buscar en cada clase maneras de que el aula no sea el contenedor sino que participe con nosotras en esa búsqueda de aprendizaje verdadero que implica, sobre todo, el hacerlo en tiempo y espacio rea.

Un problema importante pero no insalvable es que no hay aulas adecuadas para trabajar cómodamente en el suelo, por ejemplo, en la Facultad e Bellas Artes. Las condiciones físicas de la clase no son óptimas: el suelo, el mobiliario, la luz, la temperatura ambiental, la falta de mesas y sillas polivalentes recuerda métodos y objetivos que no concuerdan con los que nos gusta practicar. Sin embargo, a menudo desafiamos todas estas nefastas condiciones con mantas o espumas que traemos de casa, moviendo las sillas que, por fortuna, no están fijadas al suelo como en otras facultades más nuevas ha sucedido. Estas y otras cuestiones que tienen que ver con la importancia de modular el espacio, solo las vemos y creemos importantes cuando entendemos la intrínseca relación cuerpo-espacio. Cada año, la clase, físicamente, es un reto importante, y cada vez me doy más cuenta de que cuanto más la tengo en cuenta para jugar con ella, entrar, salir, utilizar todas las paredes y descubrir todas sus posibilidades, más podemos convertirla en un lugar confortable porque vamos habitándola. Hay que moverse en el aula, hay que mover las cosas, hay que cambiar de dirección, hay que acariciar las paredes del aula y escuchar lo que sucede bajo suelo o en el techo y más allá de esta tapadera física. Tenemos la suerte de que en la clase que a menudo nos toca el techo tiene agujeros y se desmonta y gotea cuando diluvia. Este estado de las cosas precarias me da para dos reflexiones. Por un lado, para sentir que lo que estamos haciendo tiene que ver con la posición marginal que las artes y la educación tienen en nuestra universidad/sociedad. Por otro lado, la precariedad del lugar me reta a intensificar el valor y el calor de lo que sucede en la clase, a entender que podemos transformar entornos incómodos en espacios favorables a través de cómo nos situamos en el lugar, de la energía que desprendemos y se va impregnando en las cosas y en el espacio que, como si estuviera vivo, también responde cuando lo reconocemos a nuestro lado. En este sentido, me ha resultado de gran ayuda, encontrarme y compartir experiencias con otras profesoras de diferentes materias que también perciben y se ocupan de estos temas de manera específica y dándoles valor de fundamento. La profesora Marta Ricard se ha ocupado mucho de este aspecto y ha escrito un interesante manifiesto en su página de facebook (Ricard, 2017) basado en unas experiencias docentes que dan centralidad al cuerpo como medida y base para “moldear ese espacio social e institucional que se ha construido con códigos invisibles que se mantienen escondidos en las estructuras consensuadas (...)” Por eso anima a tomar contacto físico con el lugar como forma de sentir de fondo el lugar que ocupas y el que quieres ocupar: “(...) caminar descalzas por la universidad, ser con ritmos y tiempos diferentes, escuchar el espacio, conocer el ritmos institucional, el ritmos social, el ritmo personal, movernos en movimientos que no haríamos en la universidad (...) Y después ...ya hablamos, leemos, ordenamos, entendemos... no antes! “



Figura 4. Clase de biodanza al cuidado de José Manuel Pérez Sepúlveda en Estudios de Performance, Facultad de Bellas Artes, 2016-17

6. YA HABLAREMOS DESPUÉS... NO ANTES!

Coincido con esta última frase de Marta Ricard que expresa la necesidad de dejar descansar a las palabras y de conceptualizar lo que vivimos. Este es otro de los temas que me está resultando interesante repensar y modelar a la luz de los procesos vividos en clase. En un momento determinado, histórico y personal, creo que nos hemos encontrado con una sobresaturación y sobreautorización del poder del discurso en la educación y en nuestro propio desarrollo como investigadoras de cualquier materia. Ante los mandatos sobre el “deber saber” en los currículums nos hemos visto a menudo atrapadas en la prepotencia y arrogancia del texto. Dejar un poco a parte la conceptualización mental de lo que hacemos no quiere decir dejar de pensar sino valorar la palabra de otra manera y en otro lugar y momento. Sobretudo no permitir que siempre deba anteceder a la experiencia o funcione como una substitución de ella. Se trata de apostar y confiar de nuevo en la palabra sencilla y honesta, la que siente la necesidad de pronunciarse cuando recupera la respiración, y, en el terreno fértil (confianza), la que nace necesidad y deseo (Fig. 5), sin violentar el cuerpo, sin la presión de simular el saber. En este sentido, me ayudó mucho la brillante, ácida, divertida y tierna performance de Esther Ferrer “Teoría y práctica de la performance”. Entendí que no da resultado hablar de la performance antes de hacer performance, y de que de poco sirve hablar después de hacer performance, a no ser que sepamos convertir el discurso, en palabras encarnadas.

La experiencia de estos años y especialmente el encuentro, contacto, intercambio y amistad con otras profesoras que trabajan en sintonía en actitudes y temas, me ha ampliado las posibilidades de hacer investigación desde y en las clases, en direcciones nuevas que quedan por narrar. Por tanto, recomiendo la investigación basada en la performance también como un espacio de trabajo real y simbólico entre mujeres que desde el pensamiento creativo alimenta la resistencia y transformación de los contextos ante esta sutil pero dura represión que estamos viviendo en el engranaje académico.



Figura 5 Ejercicio de Núria Carmona inspirado en el método “Salud, imagen y movimiento” de Anna Halprin. Estudios de Performance, en el jardín de la Facultad de Bellas Artes, Barcelona, 2016-17.

1

La frase “Lo que pasa cuando pasa una clase” es original de Binu Seoane Mariscal, alumna en el curso 2016-17 de la asignatura Estudios de Performance, Facultat de Belles Arts, UB. Aprovecho la ocasión para agradecerle públicamente la copia del portafolio de curso que me entregó como regalo personal y donde pude leer la deriva de su itinerario y muchas cosas que a menudo se mantienen invisibles para la profesora. Así mismo, a lo largo de este artículo, me he inspirado y citaré, con permiso de sus autores/as, frases de este y otros cuadernos de bitácora de cursos anteriores.

2

En la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, un grupo de profesoras de historia del arte y de pedagogía artística fuimos merecedoras de una subvención institucional. La ayuda llegó gracias a la política del Institut Català de les Dones cuando su presidenta fue Marta Selva Masoliver. Se abrieron convocatorias de subvenciones para integrar asignaturas feministas en los currículums universitarios.

3

Precisamente, el proyecto “Asignaturas feministas” que se inscribió durante dos años en la Facultad de Bellas Artes fracasó como proyecto colaborativo y político porque perdió el espíritu con el que nació. Una profesora titular del departamento de escultura –la única que podía en aquel momento firmar los papeles oficiales porque era profesora titular- se apropió de la dirección del proyecto anteponiendo siempre y con violencia la rígida normativa académica frente a la fluidez, el trabajo colaborativo y la orientación experiencial que constituía la base del proyecto y de las asignaturas. Ver reflexiones sobre esta historia en la ponencia de Aida Sánchez de Serdio Martín “(Re) encuentros con el feminismo: múltiples genealogías feministas en la formación de artistas”.

4

El término “tecnócrata de género” lo aprendí en el Encuentro del Feminismo Autónomo en Bolivia en 1998 y, en aquel contexto, iba dirigido críticamente a las mujeres que hacían trabajo de cooperación internacional o en el propio país, en el ámbito de género, sin implicación política ni vital en el movimiento de mujeres de base. Yo lo aplico a todas aquellas que conscientemente utilizan la transmisión de contenidos feministas en la academia para forjarse una carrera académica, manifestándose al margen de la política feminista, sea cual sea, y abogando por la mal llamada objetividad del conocimiento o, lo que es la otra cara de la misma moneda, la pluralidad de perspectivas bajo la que se esconde un proceso nulo de implicación real en la materia que se explica

5

Especialmente significativo fue el trabajo de investigación “El deseo femenino en la universidad” dirigido por la Dra. Remei Arnaus, de la UB y la Dra. Anna Maria Piussi de la Universidad de Verona. Nos implicamos muchas profesoras para escuchar como se desplegaban nuevas escuchas y nuevas prácticas que incluían el estar atentas a la escucha de la relación educativa y de la libertad femenina desplegada en la universidad. Investigaciones que recogen los artículos en el libro Arnaus, Remei y Piussi, Anna MAria (coords.) La universidad fértil. Mujeres y Hombres, una apuesta política. Barcelona: Octaedro, 2010.

6

Ver web Sofías. Mujeres en educación. <https://circulosofias.wordpress.com/about/>

7

Esta frase se inspira en un poema de la estudiante Irene Boixet de su dietario de clase.

Bastos, Flávia y Zimmerman, Enid (eds) (2015) Connecting Creativity Research and Practice in Art Education. **Vancouver: NAEA.**

Blanco García, Nieves (2011). De la dificultad y las posibilidades de acompañar a la realidad que cambia en Remei Arnaus y Anna Maria Piussi (coords). La universidad fértil. Mujeres y hombres, una apuesta política (pp. 131-144). **Barcelona: Octaedro.**

Bassas Vila, Assumpta y Mercadé Amigó, Laura (2011) De la crítica a la creatividad: indicios de una universidad nueva en Remei Arnaus y Anna Maria Piussi (coords). La universidad fértil. Mujeres y hombres, una apuesta política (pp. 91-112). **Barcelona: Octaedro.**

Consentino, Vita. (1995). L'Hacer práctica, interrogar a la práctica en Anna Maria Piussi y Letizia Bianchi (eds.) Saber que se sabe. Mujeres en educación (187-216) **Barcelona: Icaria.**

Fabiao, E. (2014). The making of a body: Lygia Clark's anthropophagic slobber en Lygia Clark: the Abandonment of Art, 1948-1988 (p.296). **New York: MoMa.**

Irigaray, Luce (1993). The universal as mediation en Sexes and Genealogies (translated by Gillian C. Gill). **New York: Columbia University,** 1993 (pp125-149)

Larrauri, Eva (2014)). Esther Ferrer. Artista. La performance es un arte impuro. **El País (El País Vasco) (27 febrero)**
https://elpais.com/ccaa/2014/02/27/paisvasco/1393522258_719339.html

Lepecki, André. (2014). Affective geometry, immanent acts: Lygia Clark and performance en Lygia Clark: the Abandonment of Art, 1948-1988 (p.278-289). **New York: MoMa.**

Muraro, Luisa. (2004) Enseñar la libertad en Duoda. **Revista de estudios de la diferencia sexual, nº26.**

Piussi, Anna Maria. (2007). Educación, nombre común femenino. **Barcelona: Octaedro.**

LA PERFORMANCE ART COMO ESTRATEGIA DE SANACIÓN DEL DOLOR

Universidad de Barcelona

RESUMEN

En mi proceso de investigación artística en relación al arte del performance, surge la constante inquietud de aportar o despertar desde mi experiencia hacia la comunidad lo que está en el agotamiento del cuerpo para llegar a mover reflexiones suficientemente profundas y perturbadoras, tanto maduras como perdurables en la memoria corporal y colectiva; bajo la utópica idea de que la sociedad se vea motivada a transformar ciertas miradas, pensamientos, percepciones o acciones con la fina intención de llevar una vida más digna, libre y responsable, el siguiente artículo muestra mi opinión.

En la primera parte del siguiente artículo escribo una cartografía personal del dolor para partir desde mi, expuesta a la crítica o al halago; en la segunda parte sin interés de mostrar una historia del arte del performance, se podrá leer sobre algunos referentes de movimientos artísticos y definiciones teóricas que puedan dar mayor profundidad en el entendimiento de la segunda parte, reflexión que gira en torno al arte del performance como generador de conocimiento, para concluir con las diferentes oportunidades que puede obtener esta en medio. Pare terminar se intenta una conclusión a manera de reflexión.

ABSTRACT

In my process of artistic research in relation to the art of performance, there arises the constant concern of a boy or girl from my experience towards the community for what is in the exhaustion of the body to get to move deep and disturbing reflections, both mature as enduring is body and collective memory; under the utopian idea of society is a motivation to transform certain looks, thoughts, perceptions or actions with the ultimate intention of leading a more dignified, free and responsible life, the following article shows my opinion.

In the first part of the following article he writes a personal map of pain for me, exposed to criticism of flattery; in the second part without interest to show a history of performance art, you can read about some references of artistic movements and theoretical definitions that buy more depth in the understanding of the second part, the reflection that revolves around the art of performance as a generator of knowledge, to conclude with the different opportunities that can get this in between. Stop finishing a conclusion by way of reflection.

PALABRAS CLAVE

cuerpo; posmoderno; dolor; performance

KEY WORDS

body; postmodern; pain; performance

1. CARTOGRAFÍA PERSONAL DEL DOLOR

Con el paso del tiempo tratar con el cuerpo y la imagen, ahora con el dolor, fijaron mi atención como tema de investigación y exploración, ya que visto desde todos los sentidos por donde activo mi vida se ha presentado de manera estruendosa, así, después de una pena pensaba que se acabaría todo, que ya no estaba lista para otro experiencia traumática, lo que me provocó la necesidad de exponer las historias que marcan mi cuerpo en el proceso de sanación, partir desde mi para involucrarme con los dolores de otros. Soy una mujer de fuego, la menor de siete herman@s, llegué el cinco de noviembre de 1978, al nacer tuve mi primera experiencia con el dolor, con el dolor se nace y con el dolor se muere, pues desconectarse de lo puramente divino sin amor, con violencia, como un mero procedimiento los doctores de un tajo te cortan el cordón umbilical y te dan la bienvenida a la materialidad. Incluso desde antes de nacer ya era partícipe de un duelo, la muerte de mi padre el 22 de octubre de 1978, llegué a una familia en duelo eterno. Mi madre tiene grados de falta de atención, sólo ella sabe que dolor vive. Por algún tiempo pensé tener la gran carga de responsabilidad de hacerles más leve la perdida, que una de mis misiones era hacerles reír y me especialice en fortalecer mis carcajadas; desistí muy rápido, sin embargo, los designios del camino me fueron forjando hasta hacerme sanadora de mi misma y de los demás.

La propuesta de performance la planteo a partir de mi experiencia como bailarina de contemporáneo y mi fijación visual hacia el cuerpo, el vivir el dolor crónico exige inmovilidad siendo un ser corpóreo y expresivo llegue a niveles de frustración por no poderme expresar como quería por causa del dolor, o cuando hacia caso omiso de sus hinchazones, pulsaciones y coloraciones varias. Tengo a Frida Kahlo que me inspira por ser un mujer que hizo de su dolor una obra de arte, yo no puedo comprender porque estaba tan enamorada, no puedo comprender porque estaba tan lesionada, y quizá siga sin comprender cómo sólo una mujer de voluntad puede provocar tanto hasta representar a la mujer en todo el mundo, entre tantas de sus historias dolientes en *La Columna rota*, (Kahlo, 2004) nos expone cómo se ve a ella misma después de sufrir un accidente automovilístico y la columna le quedó rota, obligada a llevar un corsé de acero que le ayudara a sostenerse, en este auto retrato la pintora se ve como un mártir que sufre por dentro y por fuera, quizá para que el dolor sea bien visto como lo plantea Susana Sontag (2004) “las incontables versiones pintadas o esculpidas de la Pasión de Cristo y el inagotable catálogo visual de las desalmadas ejecuciones de los mártires cristianos, sin duda están destinados a conmover y a emocionar, a ser instrucción y ejemplo.” (p.22). De acuerdo a este enfoque de la cultura occidental, el dolor martirizado es bien visto aceptado y hasta alabado, porque se trata de un dolor divino que trasciende a la santidad, no un dolor humano, morboso que muestra lo expuesto que estamos a la mortalidad así se muestra el llano de fondo de la mujer con clavos en el cuerpo, soledad en vacío con un fondo mas que muestra una oscuridad en el cielo, dice mucho más que lo que en palabras nos podrá decir.

Así como la intención que movió a Simone de Beauvoir (1981) “la gene feliz no tiene historia” ella habla de una necesidad de narrarse, por eso en sus tres cuentos que acompañan a la obra narra la historia de tres mujeres que llevan su propio quebrantamiento, pero sobre todo situaciones marcadas por realidades sociales de época, hablar de una mujer es hablar de todas, y quizá llegar a una gran parte de la sociedad entumecida. Y pensando a Amparo Dávila (1959), escritora mexicana muy olvidada, en sus cuentos de fantasía tan reales como la historia de un hombre que raya en la locura disfrutando y conociendo sus grados de dolor, cuando dice “Es bastante arduo el aprendizaje del dolor, gradual y sistematizado como una disciplina o como un oficio” planteamiento más adecuado que preferir evadir el dolor con analgésicos

o intervenciones quirúrgicas o dispositivos externos.

Entrenaba alrededor de seis horas diarias tan solo para interpretar una coreografía de cinco minutos, a quince metros de altura sin más seguridad que mi propia fuerza y una colchoneta de fondo, y eran de las pocas cosas que realmente me hacían sentir viva, o quizá porque justo buscaba la muerte, con el tiempo mis brazos dejaron de responderme, se veían fuertes y marcados, pero por dentro el tendón estaba rígido provocando una desconexión en todo mi brazo y alma impidiendo el movimiento y provocando inmovilidad un dolor desquiciaste que robaba todo sueño o cualquier cosa, sólo seguir bailando me quitaba el dolor, lo que más amaba me mataba. Diagnosticada el primero de marzo del 2013 con tendinitis bicipital crónica bilateral. –Retírate– me decía el ortopedista, ya no se quita, se padece de por vida y se tolera con terapia y aunque el dolor avisaba el malestar crónico, cierta adrenalina me entusiasmaba más retar las posibilidades físicas como una manera de agotar el cuerpo. Salí llorando del consultorio, cuestionando la autoridad del doctor que recomendaba la inmovilidad, oprimida le pregunte sobre las consecuencias de seguir, contesto que en poco tiempo no podría levantar el brazo ni para alcanzar objetos al nivel de mi cabeza. Al salir del consultorio un amigo me esperaba, no entendía porque lloraba, le parecía exagerado pues familiarizado a verme fuerte, ya que no acostumbro mostrar sentimientos tan deprimentes en público. Como maestra de yoga y conocimiento del shamanismo me sané y con la ayuda de otros médicos alternativos, y en pocos meses me recuperé del cuerpo y del alma, estaba lista para seguir danzando.

Indagando hacia una postura de tolerar y aceptar el dolor para liberar al ser y porque no hasta trascender al cuerpo mismo, al hacerme la pregunta de ¿Cómo aceptar y comprender el dolor interno, cómo soltar los apegos para exteriorizar lo que a simple vista no se ve pero sus síntomas o manifestaciones se dan por dentro, más allá del dolor del golpe al alma y al ego? Me dolía todo y quería gritarlo, pero una sensación de no victimizarme lo entendía, pero en ese momento algunas personas se acercaban a mí para decirme que me entendían pues también habían chocado. La recuperación me hizo tenderme en la cama, absorbida bajo el dolor llevada directo a una depresión, el pensamiento que me aqueja es subjetivo, pero sobre todo ha perdido el epicentro o raíz para convertirse en diferentes pequeñas réplicas de un instante del impacto. Esa fuerza vino de afuera para fragmentar cada una de las capas de los tejidos físicos y fibras luminosos de mi cuerpo. El ego se quebrantaba al ver que no lo podía controlar y más frustración al aferrarme tontamente a mi cuerpo causando mayor contractura muscular.

Las sombras me devoraban cuando se me rompió el cuerpo al impactarme con una pared de manera violenta al grado de que cada una de las vértebras que me soportan se desvió, los músculos colapsaron y la piel de mi rostro se pintó de sangre. Lo vi venir, pero ya era muy tarde y no pude frenar, perdí el control, un auto daba vuelta en U pasándose el alto, entraba en mi espacio comencé a bajar la velocidad pero el impacto era inminente, a pesar de que yo tenía el siga mi instinto no permita lastimar a nadie, moví el volante violentamente, todo fue tan rápido, por un instante de todas las posibilidad que creía que pasarían no lograba distinguir cual era la que paso, me estampé queriendo controlarlo todo, no podía ni hablar pero grite a todo lo que podía por la ira de tener que asumir lo sucedido, comencé a gritar desafortadamente para liberarme, y mientras me fragmentaba, lo que pensaba que ya no sería lo mismo. Pero que estabas pensando, me preguntabas, en que quería un café, contestaba, yo callaba y en mi silencio me respondía, en ti, pensaba en ti.

Una patrulla y me pregunto por la persona que se hace responsable de mí, le conteste que nadie, sorprendido dijo que jamás le habían contestado eso, entonces me sentí presa fácil. La autoridad falto a todo el protocolo me sentí doblemente violentada ante una policía que nunca se identificó, dijo que estaba detenida, que le pasara mis documentos muy a pesar de estar sangrando, –voy a trabajar oficial y tengo que avisar que no llego–, aún no entendía que pasaba pero exigía atención médica, llegó la ambulancia pero no me trasladaron pues no lo consideraban necesario, más el paramédico aclaro que si un médico, me di cuenta que un policía estaba atrás de mi, me sentí presa e intenté irme pero no me podía ni mover, me subieron con todo y el auto a una grúa, yo insistía sobre mi derecho a una atención médica, el policía

decía que yo estaba detenida por darle a un muro de la nación, entonces comprendí que pasaba y por un instante paso por mi cabeza todo lo que había ocurrido, llegaron mis hermanos mientras subía a la grúa, el policía supuestamente me llevo detenida, le dije que violaba mi derecho, hasta que logre me llevara al hospital en su patrulla, me atendieron, el policía pedía dinero y no se iba pero detuvo mi auto, yo estaba resuelta a no dar ni un quinto y demandarlo, pues hasta el momento el accidente nunca fue reportado y me tuvo ciertamente secuestrada.

Al llegar a casa todo cambio, tenía frío temblaba y lloraba, gritaba y me retorció de odio y dolor. Mi alma salió de mí, no era dueña de mi cuerpo, él se encontraba fragmentado, roto, sin respuesta, casi anestesiado por el mismo dolor, mi ego destrozado, ya no respondía a mí voluntad. El golpe violento provocó cambios en mi vida, vivir el proceso de degradación del cuerpo deprime mi ego, mientras negaba victimizarme ocultado cierto miedo que ha quedado guardado, intentando recuperarme aislada en silencio hasta que ese mismo aislamiento me fue llevando a una tristeza cada vez mayor, el dolor me está derrotando, más el pensar que yo misma soy capaz de provocarlo.

Resumen clínico, al 9 septiembre del 2013. Mujer de 34 años de edad. No antecedente de importancia, sufrió accidente automovilístico al impactarse contra un muro de contención, tuvo trauma craneal y de tórax. Niega perdida de la consciencia. Actualmente persiste con náuseas, cefalea hemicraneal derecha, foto fobia, esguince de tercer grado cervical- contractura de toda la espalda, vértebras desviadas, el golpe en la cabeza con el volante, el latigazo del cinturón de seguridad en mi pecho, moretones, sangre, no entendía del tiempo, nada sabía del hambre, nada sabía de mí, mi alma, podía sentir claramente como mi luz menguo, mi energía abandono mi cuerpo y lo que quedaba de él se esforzaba y trabajaba rápidamente para sanar de manera casi natural.

Pienso en el proceso del accionismo vienes, Günter Brus (2013. p.9), representa la situación que habla de sí mismo, pero no para él, reiniciar una nueva plástica humana para plasmar el dolor de una sociedad de posguerra para Self Painting (Film Action) Günter Brus, así de una acción se documenta por medio de la fotografía, el documento como salida final de la acción. Quizá no estamos en guerra declarada, pero en la ciudad de México se vive en resistencia y en silencio, y esta se manifiesta en el transito humano y la falta de atención.

2. EL PERFORMANCE ART

Planteo al arte del performance como efímero que se basa en la construcción mental y corporal, la acción artística que deviene de la misma experiencia de vida, tiene siempre el reto de permanecer a su corta tradición, con sus más de 60 años, tomando en cuenta que “En octubre de 1959, Kaprow presenta en la Ruben Gallery de Nueva York sus 18 happenings en seis partes” y en México con el Efímero Pánico, movimiento artístico que activo Alejandro Jodorowsky que “En 1962 realizó el Efímero en San Carlos”. (Alcázar: 2014, p. 57). Han sido décadas llenas de resistencia ante modelos establecidos por el arte objetual, que se crea como objeto de culto para resguardarse en algún museo. Son momentos de la utilización del cuerpo del artista como soporte de la obra, y el uso de diferentes espacios abiertos y públicos. Debido a que el espectáculo y la economía del saber pronto hecha mano de las acciones significativas para la experiencia de las personas; considero que es menester continuar resistiendo ser un agente mediador entre los espectadores de manera que se involucren como actores o más específico se involucren tanto en el espacio del arte del performance, el cuerpo mismo, como en su espacio cotidiano; después de todo arte y vida son caminos que se andan juntos desde que el arte puso la atención en la experiencia contenida en los cuerpos.

El performance art toma de sí mismo al cuerpo, aún a capas más profundas de las delimitadas por la piel y el bello, la materia pesada y táctil, de las vísceras o los flujos circundantes como la sangre, la pus y hasta la orina, plástica mutable por la expresión, justo el momento donde rebasa los límites mismos del no-arte en sus primeras expresiones dadaísta de transgresión impulsiva que estaba en contra de todo pero son nada a la vez, poética de la vida-muerte de un cuerpo mortal y orgánico como una salida emergente de sus tiempos sociales y artísticos, pues las expresiones de acciones reales se ven provocadas por un cuerpo sutil como los pensamientos, la naturaleza negativa de la mente que como maquina turtuosa se repite una y otra vez aceleradamente, y otra capa más sutil e intangible a primera vista como las marcadas por las experiencias del ser mismo, su ego, su alma.

Performance es palabra de origen anglosajón, que de acuerdo al diccionario de la Real Academia Española, significa “Actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador.” (2014) Sin embargo ha tomado diferentes connotaciones y funciones en situaciones diversas a lo largo del tiempo como en la danza, el teatro y la música por lo que es difícil de definir, si miramos sin miedo la historia nos daremos cuenta que el ser humano tiene la necesidad de recurrir a ciertas practicas de rituales catárticos, ya sean de orden individual o aún más para activar y regular a la comunidad, en realidad estamos lleno de acciones repetitivas que se realizan incesantemente a fuerza de su obsesiva permanencia del ego, o en su caso la búsqueda del ser. Las artes han tomado para sí esta estrategia de intervención con, para él y a través del cuerpo, siendo el cuerpo materia y retenedor de la experiencia de vida, siendo uno de los componentes artísticos más destacados del arte contemporáneo. En sus principios el hecho de ser un arte vivo, el registro de la obra paso no solo a segundo término sino que algunas teóricas, como Peggy Phelan, repudiaban su registro defendiendo al arte vivo como efímero. Hoy día el interés de generar un archivo de la obra, y ver a la obra como parte del archivo, que encierra tanto otros soportes como otros medios de exposición es una constante. En Latinoamérica performance art o arte acción es hablar del arte del performance, tal como se retomara a lo largo del ensayo. Siguiendo a Josefina Alcázar, “El performance se puede entender como un método de investigación corporal, como un abordaje desde el propio cuerpo y con el cuerpo para descubrirse a sí mismo, a los otros y al entorno.

En la corporeidad está inscrita una historia, que puede ser resignificada en el presente; pero, también, el cuerpo se puede pensar en y desde la experiencia vivida en el momento de hacer la acción.” Para lo cual hay que situar al cuerpo en una historia y una situación real, como práctica misma de recapitulación, pues vivamos y pensemos el cuerpo desde su experiencia como generadora de un conocimiento.

Sin embargo, encontraremos otros planteamientos que abren una cortinilla más de la teoría invitándonos a mirar desde otra conceptualización, por un lado, Judith Butler (2011), plantea que a “la performatividad debe entenderse, no como un “acto” singular o deliberado, sino antes bien, como la practica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (p. 58). Butler hace su planteamiento a partir de J.L. Austin, lingüista que plantea la noción de hacer cosas con palabras, la performatividad se enfoca en la construcción del discurso. El planteamiento va más allá al ver a la materialidad de los cuerpos como una dinámica de poder auto infligida, se refiere a la performatividad marcada por la imposición de una identidad de género dada por la política y moral dominante.

Por otro lado, Andrea Fraser prefiere utilizar la palabra enactment, concepto que trabaja el psicoanálisis de Freud, basado en la transferencia de las acciones a las palabras. Fraser (2016) marca la diferencia al decir que “Si Austin teorizó sobre cómo hacemos cosas con palabras, el psicoanálisis desarrolló en cambio una técnica para hacer cosas sin acciones.” (291) Se entiende que debido a la debilidad o crisis teórica que ha tomado la performatividad al ser nombrada por cualquier acción artística se pueda recurrir a la formulación de nuevas concepciones, incluso el de dispositivo social o de arte-facto, pero ya sea visto desde el discurso a la acción o de la acción al discurso, quizá es relevante delimitar el concepto debido a que se quiere englobar un todo complejo y diverso en una palabra, enactment le quiere dar la vuelta a la situación, para no caer en contenido como vaciado teórico, sino la perspectiva que se tiene de la situación como un fenómeno.

El arte del performance, vanguardia que se generó entre los años 50 y 60’s ante la situación de ruptura marcada por la posmodernidad, momentos en la historia que han sido culminantes para desestabilizar el sistema dominante, incluso dentro del mismo arte; dado principalmente por la producción capitalista y el control de la mass media. El arte del performance posibilita diversas expresiones y lenguajes artísticos que están ligados íntimamente a situaciones reales, dado por la necesidad del arte por tomar su presente y cuestionarnos nuestra situación del pasado; lo que ha provocado cambios en las propuestas de arte plástico que investiga por medio de las experiencias que soportan en el cuerpo del artista, y como agente productor de conocimiento.

Aunque, quizá sea conveniente mirar al performance desde sus orígenes antropológicos, como una práctica antiquísima que retoma o hace para sí tradiciones chamánicas y poéticas (Gómez-Peña, 2011, p. 317) (así se lee en los apuntes del diario de un performance de Guillermo Gómez Peña) o ritos normalizados llevados como parte de un sistema social, ya que “El arte del performance en Occidente no comenzó con los eventos dadaístas. Desde los primeros días de la “conquista” europea, se llevaron “muestras aborígenes” de pueblos de África, Asia y el continente americano a Europa para su contemplación estética, análisis científicos y entretenimiento.” Así Coco Fusco (Fusco, 2011, p. 317) hace una comparación con el performance intercultural y ciertas prácticas etnográficas de exhibición que ejercían los colonizadores con nativos, al satirizar en su intervención Two Undiscovered Amerindians Visit junto con Guillermo Gómez Peña, con atuendos extravagantes y encerrados en una jaula, aparentemente custodiados causando conmoción de muchos estilos, provocando críticas raciales, o censura, pues la obra confundía entre la verdad que delataba. Siempre es relevante mirar la situación desde diferentes perspectivas y vistas históricas para no acuñar o galardonar a una corriente sin tomar en cuenta sus influencias cercanas o lejanas.

Sin embargo, desde el arte, los movimientos dadaístas y surrealistas que han llevado a la reacción de ciertos movimientos como los Happenings de Allan Kaprou; El Accionismo Vienes con Gunter Brus;

Fluxus con presencia en Estados Unidos y Europa; el grupo Zaj en España; y el movimiento de los grupos en México como Grupo Proceso Pentágono por mencionar algunos. Estas manifestaciones alternativas donde el cuerpo del artista esta presente en la obra, aunque no lo vean los demás o esté planteado de manera simbólica como los foto-performance de la artista cubana Ana Mendieta quien en la serie 'Siluetas' día a día ritualiza a su cuerpo marcando su huella en la tierra, dejando como registro final de que su cuerpo pasó por ahí, la imagen del vacío de lo que representa su cuerpo en la tierra, poseedora de una herencia orgánica de la tierra; es decir, el artista es el protagónico y mediador del momento, es el creador y la creación a la vez.

La pregunta hace eco, sobre todo porque performance ha sido una palabra aplicada por múltiples disciplinas artísticas como la música con representantes como John Cage, quien comienza a experimentar con el azar y el I Ching para producir música noise, rompiendo la armonía y creando nuevas formas que fueron pronto integradas al arte visual, o Laurie Anderson que realizaba performance multimedia-arte corporal. Pues cabe mencionar que el teatro, la danza, la música se han apropiado del performance de manera diferente quizá obedeciendo a que cada momento tenemos diferentes maneras de percibirnos a nosotros mismos, lo cual nos sitúa en una estrategia cómoda y flexible de hacer y a la vez complicada de definir y lograr, todas marcadas por el estilo del artista.

2.1. EL ARTE DEL PERFORMANCE COMO PRODUCTOR DE CONOCIMIENTO

En este planteamiento cabe resaltar las relevancia de tener responsabilidad y compromiso directo como artista sobre uno mismo y en la creación colectiva, conscientes del potencial que se tiene en manos. Ahora, no es que el artista del performance sea el objeto del arte, sino que es el generador de un repertorio que conduzca al espectador a tomar acciones. Así lo resalta constantemente Josefina Alcázar, investigadora mexicana del performance, que se trata de un "ritual que forma parte de un proceso de autoconocimiento, y su focalización en el cuerpo y en la auto reflexividad puede llevar a pensar en el narcisismo; pero si se quiere reformar el mundo lo mejor es empezar por uno mismo,". (Alcázar, 2014, p. 211) Caer en meros exhibicionismos histriónico pueden conducir al empobrecimiento de la intervención y aunque el artista del performance pueda recurrir a estrategias del ritual, encontrarse en un estado iluminado o ritualizado, el espectador lejos de comprender y querer involucrar posiblemente se aleje emitiendo juicios conforme a su moralidad.

Por lo que el performance es dado en un espacio para la transformación de la percepción del cuerpo, como performer intento involucrarnos para poder llevar la experiencia. Ha costado trabajar en torno a la sombra de la era del narcisismo "surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que el -capitalismo- autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales". (Lipovetsky, 2012, p. 50) Pero es como ir contra el momento, que puede hacer el artista del performance para no verse como egomaniaco, autoindulgente, que sólo busca su placer personal, que se presta para mostrar sus historias pensando que se puede aprender de ellas, como si su experiencia personal gozara de gran ejemplo para los demás, el posmodernismo se caracteriza por la dedicación obsesiva que se tiene sobre la personalización del individuo, a menos que así lo considere.

El arte del performance plantea un espacio de reflexión donde el cuerpo, y la manera de involucrarnos con él en el espacio es el mismo objeto de conocimiento. La intención será transformar la percepción que tenemos de nuestro cuerpo, retomando a Diana Taylor (2012), investigadora y docente que indaga sobre la episteme y praxis del performance, “En su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social.” (p.31) Porque el cuerpo como un recipiente almacena memoria de experiencias y las transmite. El cuerpo es la materia que llevamos aunque parece que no nos lleva y le perteneciéramos a él, en la medida del empoderamiento de nuestras acciones y la toma de conciencia sobre él, pues es el cuerpo que percibe la realidad que le toca y transforma, en tanto que el cuerpo toma conciencia será más que una bola amorfa que carga pesadamente su esqueleto ya que “tenemos un cuerpo, que ese cuerpo tiene una forma, que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay un espesor, un peso; en una palabra, que el cuerpo ocupa un lugar.” (Foucault, 2010, p.17). A su vez, de lo micro a lo macro, el arte del performance aunque real pareciese un simulacro de nuestra real cotidianidad.

El arte del performance se enfoca en la experiencia, de esta manera el artista del performance es el “mediador como la persona que crea las condiciones necesarias para que el visitante comprenda y se vincule con el trabajo artístico”. (p.10) Haciendo referencia al catálogo de la exposición de Raqs Media Collective en el MUAC en el 2015. En este caso colocando al artista del performance como un mediador artístico que ponga la situación en un espacio determinado y atento a las reacciones del colectivo se van tomando decisiones de un repertorio previamente ideado e investigado basado en la concepción del cuerpo, lo que provoca una alternativa en las prácticas artísticas, al final la manera ejecutar el performance tiene que ver con un estilo.

Para generar la reflexión, un discurso intencionado intento ser parte de la situación en sí, o investigar sobre la situación que turbia o causa sombra sobre el grupo, su ejecución radica en la serie de repertorio o el discurso armado y la manera en que se aplica al espectador-actor, papel creativo que resulta de la facilidad del artista de ir construyendo la situación, el momento, aunque sigue con una intención, “No tiene contenido o, más exactamente, sus contenidos no es el orden de un significado explícito. Éste está por construirse, se encuentra en la descodificación del proceso mismo. Por ello es posible decir que el performance no tiene sentido, pero crea sentido. Lejos de tener significados, el performance tiene flujos, zonas de deseo, espacios imaginarios” (Alcázar, p.71). El sentido que crea debe ser de alto impacto generador de una ruptura de sus percepciones y fortalecimiento de ellas si es que ya se han reflexionado de manera crítica.

¿Cómo vamos a generar conocimiento por medio del arte del performance? ¿Cómo hacer ruptura a un sistema o serie de patrones aprendidos, heredados o abrumadoramente repetitivo? Quizá de la misma manera en que ese sistema se impuso, con acciones que marquen ruptura, acciones incitadas por un discurso, pues es la generación del discurso, del panfleto la que hace llevar a la mente, al pensamiento a la proyección que se necesite performar, radica en la generación del discurso que activa al cuerpo, como el cuerpo se apropia de tal textualidad, el cuerpo es texto, el cuerpo que habla, es cuerpo en movimiento, su activación dentro del performance es sustancial para que pueda registrar la experiencia mediada.

3. RIESGOS DE CONCLUSIÓN

Al activar un performance hay que replantearme la pregunta y no dar las cosas por hecho, no porque han funcionado en otros artistas, disciplinas o países es que nos vaya a funcionar a todos, por eso cada quien encuentra su método, o por que sea una estrategia muy flexible olvidemos sus campos conceptuales, tampoco interesa comprender del todo esta práctica artística pues nos damos cuenta que en su corta historia a mutando en un proceso de investigación-laboratorio, el foco de atención es mejor canalizarlo desde la piel hasta la médula espinal, el cuerpo es nuestro espacio, exploramos con formas de exteriorizar lo que no se puede encarnar bajo la propuesta de la documentación y la convivencia con la imagen y el aparato como un cuerpo más de interacción.

La propuesta es investigar sobre una serie de repertorios que se ejecuten para lograr que al espectador le cimbre la experiencia por el mayor tiempo. No porque durante el performance se genera el sentido quiere decir que no lo provocamos. Lo que si es cierto es que este tipo de prácticas se debe potencializar para agilizar, digamos, generar reflexión, ya que asistir a un solo performance no es suficiente y hay que reforzar con la repetición, para asegurarnos de que la reflexión que se crea pueda seguir rondando por las cambios en las acciones cotidianas; desde una perspectiva, es interpretar la realidad desde donde generamos el conocimiento, que estamos en un momento caótico de internacionalización y descolonización, que sólo el atrevimiento de investigar las prácticas alternativa pueden generar un cambio o mínimamente desestabilizar a un sistema.

Hay otra reflexión que me hace eco en la cabeza, es que en la medida en que el performance tiene infinito de alcances puede caer en la situación de que sea implementado en diferentes gobiernos u organizaciones para conseguir fines particulares y se desdibuje la figura del artista. Cierro con una cita de Natascha Sadr Haghghian:

“El conocimiento puede ser una trampa. Estamos re-presentando el descubrimiento de las cosas sabidas a diario por millones, y cuando creemos que hemos hallado algo cerca de algo, terminamos por descubrir que esos hallazgos no conmueven a nadie y no cambia nada. Es lo que sucede al vivir en una sociedad del conocimiento, que en realidad es una economía del saber.”(p.33).



Figura 1. *El cuerpo del dolor I, Carolina Arteaga, enero 2015*



Figura 2. *El cuerpo del dolor III, Videoperformance animado, Carolina Arteaga, Abril 2017*



Figura 3. *Making off, El cuerpo del dolor III, Videoperformance animado, Carolina Arteaga, Abril 2017*

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, Josefina,(2014). Performance, un arte del yo, autobiografía, cuerpo e identidad. México: Siglo XXI Editores..
- Butler, Judith, (2011). Cuerpos que importan. Tylor, Diana En Estudios avanzados del performance, México: Fondo de Cultura Económica.
- Coco Fusco, (2011). La otra historia del performance intercultural, Tylor Diana. En Estudios avanzados del performance, México: Fondo de Cultura Económica.
- Dávila, Amparo, (1959). Muerte en el bosque. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Beauvoir, Simone, (1981). La Mujer rota. México: Editorial Hermes, S. A.
- Diccionario de la Lengua Española «Real Academia Española». Acceso el 14 de junio de 2017, <http://dle.rae.es/?id=SbFtbrL>
- Espinosa Galindo, Alejandro, ed. y trad., (2013). Allan Kaprow, ensayos sin título y otros happenings. México: Tumbona Ediciones S.C. de R.L. de C.V., Fundación/Colección Jumex, Universidad Autónoma de Baja California.
- Foucault, Michel, (2010). El cuerpo utópico, las heterotopías. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Fraser, Andrea; traducción Fernando Quincoces, (2016). De la crítica institucional a la institución de la crítica. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, Museo d'Arte Contemporani de Barcelona, Siglo XXI Editores.
- Gómez-Peña, Guillermo (2011). En defensa del arte del performance.
- Tylor, Diana. En Estudios avanzados del performance. (pp: 490-520) México: Fondo de Cultura Económica.
- Lipovetsky, Gilles, (2012). La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sontag, Susan,(2004). Ante el dolor de los demás. España: Suma de Letras s.L. 2004.
- Taylor, Diana, (2012). Performance. Buenos Aires: Asunto impreso Ediciones.
- Raqs Media Collective, (2014). Está escrito porque está escrito. Madrid: CA2M, MUAC, Fundación Proa. PDF, 10.
- Sadr Haghghian, Natascha,Jan Verwoert, Guadalupe Echeverría, Dora García, Dieter Lesage y Tony Brown, (2010). En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica. Deshacer lo investigado. España: MACBA, UAB.
- Fusco, Coco, (2011). La otra historia del performance intercultural. Tylor, Diana, En Estudios avanzados del performance, (pp. 306-342). México: Fondo de Cultura Económica.

EL CUERPO COMO AGENTE DE LA ACCIÓN VERBAL

Universidad de Barcelona

RESUMEN

Esta comunicación expone algunas ideas que forman parte de una investigación en curso que tiene como tema principal la presencia del cuerpo humano en algunas manifestaciones artísticas y sociales, en cuanto que fenómenos sociales. Planteada a partir del interés por comprobar, si se puede considerar la presencia del cuerpo en algunas manifestaciones artísticas como el uso de un material o medio en el ejercicio de las mismas; y, a la vez, si se puede considerar dicha presencia en algunas manifestaciones artísticas o sociales como el uso de un instrumento social.

Aborda particularmente algunas manifestaciones artísticas relacionadas con asuntos relativos a los derechos de las mujeres y la justicia de género, que pueden ser consideradas respuestas a hechos sociales, como formas de acción en las que la característica común es la presencia del cuerpo humano que realiza unas acciones definidas con un fin determinado, en un aquí y ahora irreplicable.

ABSTRACT

The body as an agent of verbal action.

This communication exposes some ideas that are part of an ongoing research whose main theme is the presence of the human body in some artistic and social manifestations, as social phenomena. Raised from the interest of checking, if you can consider the presence of the body in some artistic manifestations as the use of a material or means in the action of the same; and, at the same time, if this presence can be considered in some artistic or social manifestations such as the use of a social instrument.

It particularly addresses some artistic manifestations related to issues about women's rights and gender justice, which can be considered responses to social facts, as forms of action where the common characteristic is the presence of the human body that performs actions defined for a specific purpose, in a "here and now" unrepeatable.

PALABRAS CLAVE

cuerpo; feminismo; género; identidad; manifestación; performatividad

KEY WORDS

body; feminism; gender; identity; manifestation; performativity

Esta comunicación expone algunas ideas que forman parte de una investigación en curso que tiene como tema principal la presencia del cuerpo humano¹ en algunas manifestaciones artísticas y sociales, en cuanto que fenómenos sociales. Planteada a partir del interés por comprobar, por medio de una sustentación teórica, si, se puede considerar la presencia del cuerpo humano en algunas manifestaciones artísticas como el uso de un material o medio en el ejercicio de las mismas, independientemente de la técnica, medio o modos de formalización de la idea o las categorizaciones de género artístico que se les hayan asignado; y, a la vez, si se puede considerar dicha presencia en algunas manifestaciones artísticas o sociales como el uso de un instrumento social.

Al hablar de «manifestaciones artísticas», estas son tomadas de dos maneras, como expresión y como categorización de las mismas y son estas las connotaciones significativas empleadas. Así, su campo de estudio engloba dichas expresiones y categorizaciones artísticas y comprende: el accionismo, el «arte corporal», el «arte de acción», el «arte del comportamiento», el happening o la performance entre otras. Al hablar de presencia, se hace en referencia a esta en dos sentidos: en el sentido de acción y efecto de presentarse, presentación en contraposición a representación; y en el sentido de determinante de momento, tiempo considerado como actual o presente. Por último, al hablar de «manifestaciones sociales», se hace en referencia a los movimientos sociales, haciendo énfasis en los llamados nuevos movimientos sociales (NMS)², entre ellos, los movimientos en defensa de los derechos humanos, el movimiento feminista o los movimientos LGBT.

Manifestaciones artísticas y sociales que ponen de forma manifiesta ante el receptor la presencia del cuerpo como estrategia mediante la cual exponer, dar a conocer o explicar asuntos de la realidad social en un momento histórico determinado. De tal manera que confrontan, cuestionan, infieren, interrumpen o intervienen en la sociedad.

El campo de estudio planteado en dicha investigación concentra principalmente su atención en algunas manifestaciones artísticas que tienen una determinada implicación en el «cambio social»³ y en algunas manifestaciones sociales, sucedidas a partir de la segunda mitad de los años sesenta del siglo XX hasta la actualidad, en las cuales el cuerpo humano está presente como material o medio. Acotación que delimita el enfoque del estudio a manifestaciones artísticas o sociales en las cuales la presencia del cuerpo opera en el sentido de agente, en referencia a sus significados de realizar, llevar a cabo o producir un efecto; y, dirige la atención a las relaciones que dichas manifestaciones tienen con lo cultural y lo sociopolítico y a las formas de empleo de claves simbólicas en sus discursos, como recurso estético o de comunicación con un fin expresivo o argumentativo, resultado de procesos de interpretación y construcción de sentido.

Esta comunicación aborda particularmente algunas manifestaciones artísticas relacionadas con asuntos relativos a los derechos de las mujeres y la justicia de género, que pueden ser consideradas respuestas a hechos sociales, como formas de acción (individuales o colectivas) en las que la característica común es la presencia del cuerpo humano que realiza unas acciones definidas con un fin determinado, en un aquí y ahora irreplicable. Acciones que como elementos constituyentes de un sistema social, forman parte de unas interacciones, organizadas y estructuradas según unos roles, valores, modelos, normas y sanciones compartidos. De allí, que deban ser analizadas teniendo en cuenta los componentes diversos de

dichas interacciones y el modelo de análisis que se emplee debe hacer énfasis en aspectos de los ámbitos cultural y sociopolítico de la sociedad en donde estas han sido llevadas a cabo. Dadas las implicaciones de dichas manifestaciones artísticas con el «cambio social», el individuo que las ejecuta es un «actor social», por este motivo han de ser considerados también en su análisis aspectos de la subjetividad de este como individuo que ejecuta la «acción social», teniendo en cuenta su condición de miembro de una sociedad que está en estricta interdependencia, con el fin de observar las relaciones entre subjetividad y orden social.

En artistas como Eleanor Antin, Judy Chicago, Rose English, Barbara Hammer, Suzanne Lacy, Carrie Mae Weems, Mónica Mayer, Ana Mendieta, Linda Mary Montano, Howardena Pindell, Adrian Piper, Martha Rosler, Miriam Schapiro, Carolee Schneemann, Hannah Wilke o los miembros del colectivo Guerrilla Girls, entre muchas otras, se encuentran ejemplos de este tipo de manifestaciones artísticas. Manifestaciones artísticas que se interesan, participan o se comprometen por, en o con el «cambio social», bien sea a pequeña o gran escala, de tal manera que pueden ser consideradas también como acciones sociales, ya que en algunas obras o proyectos realizados por estas artistas existía un sentido, es decir; una razón de ser o una finalidad o justificación, con potencial para afectar de alguna forma la conducta de otros, produciendo algún tipo de influencia en el entorno social en el cual fueron llevadas a cabo, en correspondencia directa con la realidad social de cada una de ellas.

En estas manifestaciones artísticas la dimensión corporal y su capacidad de obrar sirven como medio para poner de manifiesto ciertas divergencias existentes en algunos grupos sociales con los que dichas artistas tienen alguna relación de pertenencia o a los que ellas apoyaban o apoyan. Grupos sociales que por medio de acciones colectivas ponían o ponen de manifiesto ciertos cambios relacionados con la mujer y las desigualdades de género e injusticias en la sociedad referidas a ellas, desde perspectivas como: raza, capacidad, clase, edad u orientación sexual, con el fin de promoverlos o impedirlos. Estas acciones colectivas son consecuencia de la necesidad de hacer públicas una serie de exigencias colectivas y forman parte del conjunto de movimientos sociales que surgen como respuesta a las mismas y cuyo objetivo es un «cambio social». Particularmente los casos aquí expuestos, tienen como finalidad el suscitar cambios relacionados con el reconocimiento de los derechos de las mujeres y la justicia de género, haciendo reclamos sobre asuntos relacionados a la desigualdad de género, el poder patriarcal o la violencia por motivos de género, entre muchos otros.

Entre estos movimientos sociales, que abogan en general por cuestiones relativas a los derechos humanos y las libertades fundamentales, están: el movimiento feminista, el cual tiene como objetivo desafiar las desigualdades e injusticias entre mujeres y hombres, cuestionando el patriarcado y las relaciones de poder patriarcal; y el movimiento LGBT, el cual tiene como objetivo desafiar las desigualdades de género y las relaciones de poder injustas, cuestionando los conceptos binarios del género. Entre las cuestiones que abordan estos movimientos están; los roles asignados a ciertos individuos en la sociedad, asuntos relativos al control de los cuerpos, la sexualidad, la visión androcéntrica predominante en la sociedad o los derechos reproductivos.

Por otra parte, en este tipo de manifestaciones artísticas (como en otras manifestaciones artísticas contemporáneas), las relaciones entre artista, obra de arte y espectador se ven desdibujadas o modificadas. En ellas, el artista no se desempeña tan solo como tal, sino que al operar como agente, al ser el artista quien realiza o lleva a cabo una acción con el fin de producir un efecto, además de los aspectos subjetivos de este como individuo (sus condiciones personales, incluida su condición de artista), existe en la realización de dichas acciones una consciencia colectiva, puesto que el artista en estos casos, más allá de su individualidad se comporta como un individuo global, en otras palabras, el artista actúa como parte de un colectivo. Por consiguiente, los efectos esperados de dichas manifestaciones artísticas están relacionados desde su origen con una colectividad determinada. De tal forma que, tanto para el artista como para el hasta entonces espectador aparecen nuevos roles, cuyas funciones se conjugan en momentos históricos

concretos, el cuerpo como agente de la acción verbal aparece, lo que representa una serie de cambios en las prácticas artísticas y una modificación en el concepto de arte. Los conceptos de «obra abierta» y «obra en movimiento» que Umberto Eco presentó en su libro *Opera aperta* (Obra abierta), en el año 1962, aquí se ven efectuados. Tal como este dijo:

“... en muchos de los actuales productos artísticos, el proyecto operativo que en ellos se expresa, la idea de un modo de formar que realizan en concreto, resulta más importante que el objeto formado”. (Eco, 1983, pp. 127-128).

Por tanto, en este tipo de manifestaciones artísticas, el lector, léase espectador o receptor, encuentra el sentido de una manera activa al participar de la obra. De modo que el denominado espectador, ahora como receptor y partícipe, se convierte también en agente activo de algunas prácticas artísticas.

De forma paralela, se pasa de la idea de representación a la idea de presencia. Al considerar la presentación como contrario a representación y como manifestación de algo o presencia de ese algo ante alguien. La presencia como fenómeno, incide paulatinamente en la ampliación del campo artístico y de sus tipos de prácticas. Haciendo que la obra de arte se despliegue más allá del objeto hasta asumir el proceso como parte de la misma, proceso, como algo constitutivo, no como una fase de la construcción de la obra.

Situados en la época en la que sucede la desmaterialización del objeto artístico, la presencia del cuerpo en algunas manifestaciones artísticas es significativa. Cabe recordar que el concepto «desmaterialización del arte» presentado por John Chandler y Lucy Lippard, en el texto homónimo *The Dematerialization of Art* (La desmaterialización del arte), escrito en 1967 y publicado originalmente en febrero de 1968, en la revista *Art International*⁴, incluye ciertas características que fueron identificadas por sus autores en el texto, entre ellas, el énfasis que algunos artistas hicieron en el proceso de pensamiento, explicando como dicho énfasis tenía como consecuencia la posibilidad de que el objeto artístico hasta entonces tradicional se volviese obsoleto. Nos encontramos así, ante un amplio conjunto de prácticas artísticas que la «desmaterialización del arte» contempla como parte de su conjunto, entre ellas, algunos eventos de George Brecht inspirados en Fluxus, happenings de Allan Kaprow o algunos trabajos de Bruce Nauman, Gilbert and George o Vito Acconci, artistas que en algunas de sus obras tienen como elementos constituyentes principales las ideas o las acciones. Concepto y tiempo-movimiento.

En este panorama, las nociones sobre el arte fueron ampliadas, al igual que las formas de participación, lo que llevó a una concepción del arte como acontecimiento. Aparecieron en este, nuevos modos de visibilidad y a su vez nuevas formas de vinculación de los individuos a la dimensión cultural y social. Al *white cube* (cubo blanco) y a los espacios tradicionales de exposición (museos o galerías), como espacios neutros en los cuales exponer y contemplar las obras de arte sin interferencias, se suman nuevos tipos de espacios y formas de exposición, algunas manifestaciones artísticas ocupan espacios públicos u otros espacios sociales, lo que significa una inclusión más directa de algunas prácticas artísticas en el ámbito de lo social, por otra parte, la exposición en algunos casos, se realiza en el sentido de presentar algo para que sea visto. De tal forma, el contexto en el que se llevan a cabo dichas manifestaciones artísticas se convierte en contenido de las mismas y se hace parte de sus discursos, en ellas la colectividad aparece no solo como referencia, sino que ahora conforma dichas manifestaciones artísticas, al ser estas parte de un espacio social, como propuestas transformadoras.

Estas manifestaciones artísticas se hacen de tal manera, parte de las prácticas sociales y de las políticas transformadoras que reflejan las dinámicas plurales y fluctuantes de las sociedades, expresadas también en los conflictos políticos, los escenarios de diversidad cultural o social, las luchas sociales o

en algunos sistemas de organización laboral o social, como los sindicatos. Los artistas toman parte de determinadas situaciones sociopolíticas, lo que conlleva a un compromiso de estos con dichas situaciones. El sistema del arte, la relación entre el espectador y la obra y la experiencia estética individual han sido transformados.

Las manifestaciones artísticas aquí tratadas, como ya se dijo, reivindican asuntos relacionados a los derechos de las mujeres y la justicia de género y confrontan, cuestionan, infieren, interrumpen o intervienen en asuntos relacionados con las estructuras sociales jerárquicas, construidas sobre las distinciones privilegiadas de raza, capacidad, clase, edad u orientación sexual.

Desde el año 1963 y durante la primera mitad de la década de los setenta, la guerra de Vietnam estaba en curso, lo que desencadenó una serie de protestas antibelicistas, a la vez que estaban activos una serie de movimientos por los derechos civiles, movimientos contraculturales y movimientos de liberación de la mujer. Es posible que las artistas mencionadas y otras de esta época, pudieran considerar algunas situaciones de las que eran partícipes o en las que estaban inmersas o interesadas como parte de un conjunto aún más amplio de crisis social, al ser dichas situaciones parte de una serie de procesos de cambios que de formas diversas amenazaban la estructura o el funcionamiento de la organización de las colectividades a las que estas pertenecían o con las cuales tenían algún tipo de vinculación. Particularmente, el feminismo, de forma heterogénea determinaba en esa misma época diferentes prioridades y se desarrollaba no solo en el mundo occidental, sino también en África, América del Sur y Asia, por ello, entonces y ahora no se puede hablar de un feminismo, sino de feminismos.

Algunos ejemplos de dichas manifestaciones artísticas son:



Figura 1. Portada del catálogo de la exposición Womanhouse, Hollywood, Los Ángeles, California, Estados Unidos. Judy Chicago y Miriam Schapiro, 1972 (Sheila Levrant de Bretteville).

Judy Chicago (Chicago, Estados Unidos, 1939), pionera del arte feminista estadounidense y Miriam Schapiro (Toronto, Canadá, 1923, aunque se le conoce como una artista genuinamente norteamericana, ya que fue allí donde estudió y desarrolló su carrera artística), crearon en el año 1972 el proyecto Womanhouse, el primer proyecto del recién establecido Programa de Arte Feminista del Instituto de Artes de California. Judy Chicago y Miriam Schapiro, fueron sus directoras, en calidad de artistas, educadoras y feministas. Estas, en colaboración con veintiuna estudiantes y tres mujeres artistas locales ocuparon una antigua casa abandonada ubicada en Hollywood, Los Ángeles, y la convirtieron como ellas mismas lo han descrito en la primera expresión femenina del arte⁵, a través de veinticinco ambientes con instalaciones mixtas y cuatro acciones trataron de explorar la compleja relación entre la mujer y lo doméstico y de cuestionar ciertos papeles de género como normativos, en general trataron de explorar algunos roles de las mujeres en la sociedad. Womanhouse estuvo abierta desde el 30 de enero al 28 de febrero de 1972.



Figura 2. *Portrait of the King. Eleanor Antin, 1972*

Eleanor Antin (Nueva York, Estados Unidos, 1935), artista que ha realizado entre otros trabajos performance, en los cuales emplea elementos de crítica, humor o sátira, y que es considerada también una artista feminista. Realizó en el año 1972, *The King* (El rey), un vídeo en blanco y negro, sin sonido, en el cual, al igual que en otros de sus trabajos, exploraba sus otros yo por medio de actuaciones tradicionales o acciones artísticas, utilizando varios tipos de soporte artístico, en busca de realizar ciertas críticas a temas determinados. En el caso de *The King*, Eleanor Antin asume la identidad de un personaje ficticio masculino, en algunos registros fotográficos que forman parte de esta obra se le puede ver aplicando pelo sobre su cara, como ella misma lo describió, con ello buscaba a través de una variedad de rostros barbudos la identidad más adecuada a su estructura facial para satisfacer sus aspiraciones de crear su alter ego masculino y transformarse en el personaje de un gobernante masculino, extendiendo de tal forma los límites de su propia personalidad. Otros trabajos en los cuales Eleanor Antin asume otras identidades son: *The Ballerina and the Bum* (La bailarina y el vagabundo), (1974); o *The Adventures of a Nurse* (Aventuras de una enfermera), (1976).



Figura 3. *The Mythic Being, Nueva York. Adrian Piper, 1973-1975.*

Adrian Piper (Nueva York, 1948), es un artista y filósofa, cuya obra aborda la alteridad, la identidad racial, el ostracismo y el racismo. Realizó entre los años 1972 y 1976, *The Mythic Being* (El ser mítico), una serie de registros fotográficos (en blanco y negro, retocados posteriormente con tempera y tinta) y vídeos de varias performances. En el proyecto Adrian Piper adoptó la conducta convencionalmente identificada como masculina y aspectos de un hombre joven afroamericano. Como parte del mismo, realizó recorridos por calles y parques de la ciudad de Nueva York, durante los cuales hablaba y ejecutaba determinadas acciones, como la de molestar a mujeres o fingir ser un atracador. Tal como la misma Adrian Piper lo explica, su objetivo era liberarse de ciertos aspectos de su propia subjetividad y explorar momentos de confrontación, alienación y diferencia. Usando una fórmula matemática, la artista eligió y adaptó doce pasajes de su diario personal y en orden cronológico los atribuyó a M.B. (Ser Mítico). Para sus actuaciones públicas, la artista trabajaba durante un mes de antelación, reflexionando, repitiendo y memorizando cada uno de los pasajes elegidos, los cuales expresaban algún problema personal que ella misma había tenido relacionado a su identidad racial. La obra de Adrian Piper trata de tal forma algunos asuntos relacionados con problemáticas de identidad étnica y segregación racial. *The Mythic Being* aborda particularmente el trato discriminatorio, el rechazo o el miedo que se presentan en la sociedad en consecuencia de estereotipos raciales o de género.

En la década de los setenta, surgieron en Estados Unidos nuevas formas de participación, entre ellas, los denominados *consciousness raising* (grupos de toma de conciencia o concientización) que algunos grupos feministas crearon como estrategias de automovilización, emancipación, empoderamiento o transformación social.

Linda Mary Montano (Nueva York, 1942), artista considerada feminista que desde mediados de los años sesenta realiza trabajos de performance y vídeo que tratan sobre la mujer, con el objetivo de disolver los límites entre el arte y la vida. Realizó en el año 1977 *Anorexia Nervosa*, una serie de entrevistas a cinco mujeres con problemas alimenticios, en las cuales estas explican sus experiencias acerca de la

autoinanición. Anorexia Nervosa es un trabajo que la artista concibe como un ejercicio para entenderse a sí misma, ya que ella sufrió de anorexia severa a los veinte años, como parte de una crisis que atravesó mientras era novicia de la iglesia católica, crisis que causo la decisión de no ingerir alimentos, el abandono de la orden religiosa y la culminación de sus estudios de escultura. Anorexia Nervosa plantea una correlación entre el hambre internalizada y el cuerpo perceptible y reflexiona, por medio de esta correlación, sobre algunos aspectos de la espiritualidad, el hambre y el aspecto físico. Linda Mary Montano considera el arte como un medio que tiene la posibilidad de transformar situaciones relacionadas a las normas sociales o a las experiencias personales vitales.



Figura 4. *International Dinner Party*, Museo de Arte Moderno de San Francisco.

Suzanne Lacy (Wasco, California, Estados Unidos, 1945), artista, educadora y escritora, ha trabajado varios medios, incluyendo el arte público, la fotografía, la instalación, la performance o el vídeo, a través de los cuales ha tratado temas sociales y cuestiones urbanas; es una de las artistas pioneras feministas de Los Ángeles, al exponer el tema de la violencia sistemática contra las mujeres en la cultura dominante durante los años setenta. Realizó en 1977, junto a muchos colaboradores⁶, *Three Weeks in May* (Tres semanas en mayo), una obra considerada arte político, con la cual se expuso el alcance de las violaciones denunciadas en Los Ángeles durante las tres semanas de duración del proyecto. La propia Suzanne Lacy definió este trabajo como una actuación «extendida», una yuxtaposición simultánea de actividades artísticas y no artísticas dentro de un período de tiempo prolongado. Conferencias, representaciones artísticas, comunicados de prensa, demostraciones de autodefensa, discursos de políticos, entrevistas en radio con activistas y muchas otras actividades relacionadas o vinculadas al movimiento antiviolación, reunieron distintas organizaciones e ideologías de no violencia sobre este tema. *Three Weeks in May* era un happening que tenía como objetivo un cambio social. Cada día Suzanne Lacy fue a la oficina central del Departamento de Policía de Los Ángeles para reportar las violaciones del día anterior y estampó las localizaciones de estas en un mapa, para lo cual usó un sello con el texto «RAPE» (violación), utilizando

tinta roja. El Departamento de Policía de Los Ángeles asignó un oficial de información para trabajar en la obra. Cuando este mapa se llenó de rojo, un segundo mapa, instalado junto a este, mostraba los sitios de resistencia (organizaciones y actividades de autoayuda para mujeres violadas) y los lugares y horarios de los más de treinta eventos producidos entre el 8 y el 24 de mayo de 1977 que hacían parte de la obra, muchos de estos eventos fueron cubiertos por la televisión y la prensa escrita.

En el año 1979, Suzanne Lacy junto con Linda Pruess, crea el proyecto The International Dinner Party, a través del cual convocó a grupos de todo el mundo a organizar cenas simultáneas en honor de una o varias mujeres importantes de su propia comunidad, en muchos casos las mujeres elegidas eran importantes luchadoras sociales. El proyecto tenía como objetivo dar a conocer las redes de organizaciones de grupos feministas en todo el mundo. The International Dinner Party se desarrolló vinculado a la primera exposición de Dinner Party de Judy Chicago. Durante veinticuatro horas las cenas fueron documentadas por medio de telegramas enviados al Museo de Arte Moderno de San Francisco por más de doscientos grupos participantes. En el museo, Suzanne Lacy marcaba con banderines sobre un enorme mapamundi cada ciudad de la que recibía un telegrama notificándole que se había llevado a cabo un homenaje. El proyecto contó con más de dos mil participantes, con lo cual se demostró el alto nivel de organización feminista que existía a nivel mundial en ese momento.

Mónica Mayer (México D.F., 1954), es una artista multidisciplinar y crítica de arte mexicana, la cual entre otras prácticas artísticas ha realizado performance. Mónica Mayer es precursora del arte feminista en América Latina y fue integrante del Movimiento Feminista Mexicano (MFM), movimiento que tenía entre los temas centrales de sus reivindicaciones la violación y el aborto. Mónica Mayer ingresó, en el año 1978, al Feminist Studio Workshop, un curso de dos años realizado en The Woman's Building en Los Ángeles, California, en el que la temática feminista era el asunto primordial. Más adelante conformó un grupo de arte feminista, junto con Maris Bustamante, llamado Polvo de Gallina Negra (PGN), cuyos objetivos eran: Analizar la imagen de la mujer en el arte y en los medios de comunicación; estudiar y promover la participación de la mujer en el arte y crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a transformar el mundo visual y así alterar la realidad. (Mayer, 2004, p. 38).

Mónica Mayer realizó junto con Herminia Dosal, en el Hemiciclo a Juárez, durante la marcha en contra de la violencia hacia las mujeres del 7 de octubre de 1983, la performance El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz, una clara denuncia a las violaciones sufridas por muchas mujeres. En 1987, realizó junto con Maris Bustamante, como parte de los proyectos de Polvo de Gallina Negra, el proyecto visual llamado ¡MADRES!, el cual se llevó a cabo a lo largo de varios meses de ese mismo año, en el que abordaron diversos aspectos relacionados con la maternidad, haciendo de sus propios procesos de embarazo y parto, obras artísticas. El proyecto ¡MADRES! se relaciona de forma patente con asuntos relativos a la sexualidad, el control de los cuerpos y los derechos reproductivos.

Por último, Howardena Pindell (Filadelfia, Estados Unidos, 1943), realizó en el año 1980, una acción registrada en vídeo llamada Free, White and 21 (Libre, blanca y 21), en la que durante doce minutos y quince segundos la artista interpreta dos papeles, el de una mujer negra que habla sobre el racismo en el mundo del arte y el de una mujer blanca que la acusa de paranoia. Este trabajo de Howardena Pindell al igual que el de otras artistas de raza negra, tiene implicaciones con los movimientos en defensa de los derechos de personas de raza negra y de los derechos civiles, tales como el Black Power (Poder negro).

Muchas artistas como Howardena Pindel y las nombradas anteriormente fueron pioneras en la creación de nuevos modos de expresión y crítica, creados para denunciar formas de opresión, racistas o patriarcales, en defensa de los derechos humanos y civiles.



Figura 5. *Free, White and 21.* Howardena Pindell, 1980.

En todos estos trabajos el cuerpo se sitúa en el centro de sus reflexiones, como elemento jerarquizado, de alguna manera estas manifestaciones artísticas politizan algunos hechos y expresan una posición crítica ante situaciones de injusticia o de opresión de ciertos grupos sociales. Las manifestaciones artísticas realizadas por las artistas aquí mencionadas buscan el reconocimiento o la justicia social y las lógicas de la igualdad que contemplan las diferencias de las minorías tradicionalmente oprimidas. Estas artistas con sus prácticas establecen una alianza con otros cuerpos que se encuentran en una posición divergente frente a su realidad social. La corporalidad se manifiesta en algunos de sus trabajos como una forma distinta de exponer dichas reivindicaciones y lo político aparece en estos como un asunto plural que pertenece a una realidad en conflicto.

Todas y cada una de las manifestaciones artísticas aquí descritas están enmarcadas en sociedades donde las disidencias generaron nuevas ideologías y donde las políticas de identidad, asociadas a lo corporal, emergieron como un asunto que debía ser tratado.

Sociedades donde los códigos culturales establecidos, en algunos casos, imponían modelos de conducta. Y dado que las conductas o comportamientos humanos están relacionados con las formas sociales y por esto con la historia, el cuerpo, en calidad de individuo, se erige como un elemento clave, protagonista de la historia. Por esta razón la prioridad de identificación y análisis de las vinculaciones existentes entre los códigos culturales y los elementos simbólicos inscritos o empleados por el cuerpo en el fenómeno de la presencia, cuyo empleo tiene el objetivo de ser instrumento del «cambio social» por medio de manifestaciones (que como expresiones) sirvan, como en los ejemplos citados, para la consecución de dicho fin. Un reconocerse como totalidad subjetiva en el ámbito del mundo real.

El fenómeno de la presencia del cuerpo en algunas manifestaciones artísticas y sociales situado en las estructuras sociales y vinculado tanto a los procesos históricos como a las experiencias individuales de sus actores.

Un cuerpo in situ, en donde lo personal es político.

1

Que a partir de ahora podrá ser nombrado en algunas ocasiones como «cuerpo».

2

Los nuevos movimientos sociales (NMS) surgieron en la segunda mitad de los años sesenta. Las reivindicaciones de estos movimientos van dirigidas a problemas e intereses como la cultura, el reconocimiento de la identidad individual y social, el medio ambiente, la justicia, la promoción de los derechos humanos.

3

El cambio social es una alteración apreciable de las estructuras sociales, las consecuencias y manifestaciones de esas estructuras ligadas a las normas, los valores y a los productos de las mismas. El estudio del cambio social comprende la determinación de las causas o factores que producen el cambio social. El término es relevante en estudios dedicados a historia, economía y política; y puede abarcar desde conceptos como revolución y cambio de paradigmas hasta cambios superficiales en una pequeña comunidad. La idea de progreso y la idea de innovación son conceptos que deben incluirse en el análisis.

4

The Dematerialization of Art. Art International, Vol. 12, no 2, Nueva York, febrero 1968. pp. 31-36.

5

*Crawford, S. (16 de febrero de 2016). A RE (RE) (RE)—TELLING OF THE NARRATIVE OF WOMANHOUSE, OR IN THE BEGINNING THERE WAS A WOMAN WITH A HAMMER. Nueva Jersey, Estados Unidos: www.womanhouse.net. http://www.womanhouse.net/related-content/#_ftn1. Citando a: Stocking, S. (9 de julio de 1972), *Through the Feminist Looking Glass with Judy Chicago*. Los Angeles Times, 44, JCCSL, Caja 1, fólter 39. Quien menciona: «first female expression of art».*

6

Entre los colaboradores se encontraban las artistas Barbara Cohen, Melissa Hoffman, Leslie Labowitz y Jill Soderholm.

BIBLIOGRAFÍA

Eco, U. (1983). *La definición del arte*. (3a ed.).
Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S. A.
(*Obra original publicada en 1968*).

Meyer, M. (2004). *Rosa chillante, mujeres y
performance en México*. (1a ed.). *México:*
Pinto mi Raya, avjediciones.

POÉTICA Y POLÍTICA DEL PERFORMANCES PARTICIPATIVO EN LA ERA DIGITAL. APUNTES PARA UN ITINERARIO DEL PMS LOUNGE APP (PREMIUM MENOPAUSE SATISFACTION APP) DE LA ARTISTA NINA DOTTI

Curador Independiente

RESUMEN

A través del presente texto pretendemos explorar, describir e interpretar la confluencia entre el performance participativo y el uso de diversas aplicaciones concebidas para dispositivos móviles y aplicaciones 2.0. El foco de nuestra búsqueda estará centrado en conocer cómo impactan las diversas plataformas digitales en la articulación de formas inéditas de participación individual y colectiva. En este sentido, nos interesa abordar el contexto en el que irrumpen las tecnologías 2.0 y las transformaciones que propician en el diseño de intervenciones artísticas basadas en propuestas participativas. Para este fin tomaremos como referente la propuesta Premium Menopause Satisfaction Lounge app (P.M.S. Lounge app) de la artista Nina Dotti; propuesta concebida como un performance participativo que explora los tópicos de género y salud que es implementado como una vía disruptiva de aprendizaje y formas de organización. De esta manera, describiremos los potenciales usos, haciendo énfasis en su desempeño participativo, de las innovaciones multiplataforma en el marco de las artes del cuerpo en el contexto del siglo XXI.

ABSTRACT

Poetics and politics of participative performance in the digital era Notes for the experimental itinerary of PMS lounge app (Premium Menopause Satisfaction app) of the artist Nina Dotti. Through this text we intend to explore, describe and interpret the confluence between experiences of creation of a performatic nature and the use of diverse applications, conceived for mobile devices and 2.0 apps. The focus of this search will be centered in knowing how these diverse digital platforms impact the articulation of different and new ways of individual and collective participation. Therefore, we seek to approach the possible transformations that participative performance takes through incorporation of new technologies and media in their concept and practice. For this purpose we will take the proposal PMS Lounge App of the artist Nina Dotti. A proposal made for participative performance that explores the subjects of gender, taken to practice as a disrupting way of learning and organizing as a group or an individual. We describe the potential uses, and implementation, with special focus on participative performance and multi platform innovations in the context of body arts in the 21st century.

PALABRAS CLAVE

nuevas tecnologías digitales; práctica artística; performance participativo; participación; interdisciplinariedad; género y política.

KEY WORDS

emotions; artistic practice; participative performance; participation; art and new technologies; gender, politics

1. LA EMERGENCIA DE LOS MICROPODERES

Una de las características que define los usos de las nuevas tecnologías digitales se refiere a la confluencia de diversas plataformas y herramientas tecnológicas para la generación, edición y el intercambio de contenidos digitales. El despliegue de las nuevas tecnologías ha sido exponencial durante las últimas décadas y altamente disruptivo en el marco de los últimos años. En parte, la aparición de internet, el correo electrónico, el Ipod, los dispositivos móviles para telecomunicaciones, Google, Facebook, Instagram, los software para aplicaciones de aparatos digitales, procesos basados en el Big Data, la minería de datos, la realidad aumentada y la inteligencia artificial, la robótica, entre otras varias; son los responsables de las grandes transformaciones de los últimos años, pero no son las únicas variables que se encuentran implicadas en la ecuación para hacer posible los cambios que en la actualidad evidenciamos. Esta irrupción del mundo digital representa un acontecimiento que forma parte y/o acompaña otras transformaciones igualmente significativas en el contexto de las fuerzas emergentes, complejas y movilizadoras de la sociedades contemporáneas, señalarlo es un excelente punto de partida para avanzar en la comprensión de estos procesos.

Para algunos especialistas estos cambios están alterando la manera en la cual se organizan y se construyen las realidades, son alteraciones reveladoras de una nueva sensibilidad. Por ejemplo, para Naim (2013) la caída del muro de Berlín representa una fecha paradigmática que sirve para interpretar los cambios que evidencian las transformaciones de las sociedades actuales. En este sentido, describe la imagen de la reunificación de Alemania y del fin de la guerra fría como la metáfora que anuncia el ocaso de una manera de concebir y entender el poder basado en las organizaciones grandes y burocráticas, instancias que dirigieron los destinos de occidente durante casi todo el siglo XX y la emergencia, como alternativa, de lo que denomina los micropoderes: actores pequeños, desconocidos, o antes insignificantes, que han encontrado formas de socavar, acorralar o desmontar a las megapotencias, esas grandes organizaciones burocráticas que antes dominaban sus ámbitos de actuación (p.85).

La insurrección de los micropoderes, sugiere nuevamente Naim (2013) es consecuencia de tres grandes revoluciones: a) la revolución del más; b) la revolución de la movilidad y c) la revolución de la mentalidad. Es decir, las sociedades se han vuelto más productivas que hace 30 años y los indicadores socioeconómicos a escala global muestran un incremento significativo de la calidad de vida y: “cuando una persona está mejor alimentada, y es más sana, más educada, está más informada y se relaciona con otros, muchos de los factores que mantenían al poder en su sitio dejan de ser eficaces” (p. 95).

Al mismo tiempo, los individuos a escala global se desplazan más, de diversas formas, bajo distintas motivaciones, las alteraciones demográficas que estos desplazamientos producen impactan en lo económico, lo político y lo cultural; es decir, estas traslaciones espaciales se traducen en movilizaciones sociales y cambios urbanos complejos. Claro está, la movilidad tal como insiste Naim (2013), no solo es de personas, sino que también son movilizaciones de bienes, capital e información; así que, también permiten ampliar los diálogos y colisiones creativas, entre diferentes tradiciones, catalizando la creación e innovación de múltiples maneras y mediante formas inéditas.

Por tanto, la revolución del más y la revolución de la movilidad, ha generado lo que define como la revolución de la mentalidad, que está sin duda asociada al aumento de las expectativas y las demandas

de las sociedades para satisfacerlas, generando tal como sugiere en sus propias palabras: “una inmensa expansión del impacto cognitivo e incluso emocional del hecho de tener acceso a los recursos y la capacidad de moverse, aprender, conectarse y comunicarse en un ámbito mayor y de forma más barata que nunca” (p. 105).

Podemos inferir siguiendo las ideas de Naim (2013) que esta alteración de las mentalidades y de los modos de vida de las sociedades, se expresa en la conformación de una masa crítica que demanda nuevas formas de libertad, nuevas vías para organizarse, esquemas diferentes para el desempeño y para la conformación de una nueva economía política de la cotidianidad y la sensibilidad.

Sin duda alguna, hablamos de la redefinición de los horizontes de sentido sobre los cuales se articulan algunas ideas sobre la realidades y las formas diversas para interpretarlas y actuar en los espacios y contextos que las definen y conforman. Hablamos de cambios significativos y múltiples que, al referirnos al campo de la cultura, hacen del espacio y el tiempo nociones alteradas, éstas se convierten en categorías para interpretar las realidades que se modifican de manera sensible desde una perspectiva basada en el orden, las certezas y los determinismos; hacia los territorios de la complejidad, las certidumbres y el caos. Es decir, el saber en este contexto se convierte en una noción desplazada de los escenarios propiamente fijos y disciplinares a los territorios de la interdisciplinariedad o sencillamente nos hace testigos de la insurrección de nuevos saberes, nuevas estrategias para el aprendizaje y nuevas vías para el desempeño, el trabajo y la naturaleza de la participación sobre realidades.

Esta liberación nos permite inaugurar un espacio incierto, también complejo y no garantizado del todo, pero abierto a la experimentación y a la generación de aquello que Unguer (2010) define como la construcción de alternativas a través de la implementación de la imaginación programática como una tentativa para encontrar caminos inéditos hacia la trascendencia del individuo mediante nuevas formas de organización, equidad y justicia social basada en una agenda para la democratización y diversificación de la economía de mercado, la profundización de la participación democrática, la puesta en práctica de una cultura política y políticas culturales concebidas para interpretar los procesos de globalización sobre la perspectiva de la diversidad y el pluralismo, no como un territorio homogéneo, sino como espacio dialéctico de participación.

Lo que Unguer (2010) propone apunta al rediseño de la institucionalidad democrática. Es decir, innovar sobre las prácticas que rigen las dinámicas sociales y las dinámicas del mercado. Un horizonte o programa que busca imaginar alternativas para las prácticas transformadoras que sirvan de hoja de ruta para el inicio de un viaje hacia nuevas concepciones de crecimiento y desarrollo. Aquí, entonces, la idea de participación resulta clave y esencial ya que cuando hablamos de inclusión no estamos centrados en la idea de ser incluidos dentro de reglas de juegos ya definidas, sino por el contrario se trata de una inclusión sobre la base de la participación en la concepción y conformación de aquello a lo que queremos formar parte, transformar el sistema que hizo posible la exclusión resulta un imperativo fundamental en el marco de las transformadoras. Entonces, se trata de una alternativa, al menos experimental para propiciar la búsqueda permanente de alternativas.

Entonces, la participación, las formas de participar, la dialéctica de lo individual y lo colectivo, adquiere en el marco de estas premisas una importancia vital y esencial. Podemos sugerir, además, que la experimentación en la actualidad está centrada en propiciar estrategias para materializar la participación, maneras y formas de actuar sobre las realidades, maneras y formas de conciliar las fuerzas convergentes de los individuos, cuya colisión creadora se incrementa y cataliza en el marco de las potencialidades que configuran los nuevos escenarios sociales condicionados por los procesos de globalización y la emergencia de los micropoderes.

2. ESTÉTICAS DE LA EMERGENCIA

Incluso ya el arte no es propiamente lo que se consideraba arte, sino también otra cosa, las prácticas y experiencias del campo del arte apuntan a la emergencia de una nueva morfología, tanto en sus concepciones como prácticas asociadas. El arte está inmerso en el epicentro de los cambios que hemos comentado en la primera parte de esta exploración sobre el performance participativo en la era digital, ya que se mueve de forma anticipada como intuición sensible y anuncia los horizontes por venir.

Por lo tanto, la participación como ya esbozamos resulta una noción significativa a la hora de imaginar las formas emergentes del arte en la contemporaneidad, las formas de participación y sus estéticas asociadas representan una clave fundamental para entender estos procesos de transformación de las experiencias sensibles. Al hablar de prácticas artísticas en la actualidad podemos estar describiendo procesos complejos que suponen el cruce combinatorio de diversos géneros y plataformas de construcción del sentido.

Hoy en día las funciones tradicionales concentradas en la figura del creador se distribuyen en una serie diversa de participantes con expectativas disímiles que pueden converger en un contexto determinado, aglutinados por una finalidad común. El taller es más bien una plataforma de experiencias o un laboratorio orientado a la experimentación y la innovación; cuyas finalidad o finalidades puede estar enfocada a intervenir directamente sobre preocupaciones que van más allá del propio campo del arte y sus dilemas formales.

Las prácticas artísticas se convierten en un espacio para el desempeño y aprendizaje colaborativo, un ambiente para abrir puertas y seguir caminando hacia la secuencia en cadena que promueve la creación y la innovación. Las prácticas artísticas configuran un sistema complejo donde se encuentran diferentes voces, diferentes lenguajes, diferentes miradas, asociados a diferentes prácticas. La creación entendida desde esta perspectiva se inscribe como una experiencia colectiva, como un proyecto colectivo, relacional y colaborativo. La naturaleza de la creación es concebida como un hecho social, contrario a la concepción del artista romántico y la autonomía formal del objeto artístico.

Sobre la base de estos giros Ladagga (2006) proponen lo que denomina la estética de la emergencia. Sostiene, a partir de la exploración de diversas prácticas artísticas contemporáneas, que en la actualidad asistimos al agotamiento de un régimen del saber que sostenía a los discursos de las artes, pero también apuntalaba las estructuras que ordenaban política, económica y culturalmente a la sociedad, lo que explica que en la actualidad asistimos a un escenario de alteración en la maneras de concebir tanto al arte como a las propias realidades donde sus lenguajes y procesos participan.

En este sentido, sostiene Ladagga (2006), resulta significativo que los cambios en el campo del arte se produzcan en el contexto de: a) la extenuación del impulso de las vanguardias artísticas; b) la crisis de las formas del capitalismo y del Estado Social; así como c) el surgimiento de nuevas formas de movilización y de protestas sociales (XX). Bajo estos escenarios, los creadores comienzan a proponer y a experimentar con formas distintas de organización, nuevas formas de producción, con nuevas iniciativas que van más allá de la concepción tradicional de autoría y de producción artística.

Así que, sobre estas premisas, que Ladagga (2006) denomina estéticas de la emergencia, el arte se convierte, asistido por las potencialidades que brindan las nuevas condiciones políticas, económicas,

sociales, tecnológicas y culturales, en un espacio para transitar sobre las nuevas posibilidades centradas en la confluencia del arte y la vida como dilema para encarar y hallar alternativas a los modos de existencia de los individuos.

El reto de los tiempos que transcurren y aquellos por venir se encuentra precisamente en la necesidad de encontrar el fin a la ausencia de alternativas, todo proyecto o propuesta de emancipación sin un horizonte experimental queda condenado a repetir consignas vacías y a sucumbir a las nuevas formas de los viejos cantos de sirena.

Entonces, transformar las realidades supone algo que va más allá de transformar exclusivamente las formas. No basta con el impulso estético moderno que homologa la relación forma-mundo. No obstante, las realidades no podrán ser transformadas, esto queremos acentuarlo como hecho fundamental de las estrategias sensibles y expresivas en la contemporaneidad, si no asumimos el compromiso de alterar las formas que le dan soporte a sus contenidos. Toda acción política supone una poética asociada. Tal como Camus (1996) señala: ¿El fin justifica los medios es posible? ¿Pero qué justifica el fin? (...) a esta pregunta que el pensamiento histórico deja pendiente, la rebelión responde: los medios” (p. 341)

Así que, en el epicentro de las diversas fuerzas que conforman nuestros contextos, los artistas comienzan a implementar estrategias complejas y, tal como afirma Ladagga (2006) al referirse a las emergentes estéticas de la emergencia: “un número creciente de artistas y escritores parecía comenzar a interesarse menos en construir obras que en participar en la formación de ecologías culturales (p.9).

Más allá de la obra de arte comienzan a construirse plataformas de confluencia donde el hecho interdisciplinario e intercultural comienza a ser fundamental. Hablamos de prácticas artísticas que se convierten en laboratorios de experiencias ciudadanas, en laboratorios de experiencias sensibles, donde convergen comunidades diversas, intereses diversos y se promueve la participación como rasgo fundamental en el diseño de experiencias mínimas, viables, efímeras, pero de un importante valor como potencia utópica. Emergen como horizonte de lo posible, una utopía recuperada y alejada de dogmas metafísicos.

Se trata del reverso del taller del artista que se despliega como un ambioma¹: vibrante, dinámico, cuya naturaleza agónica y dialéctica construye desde el roce y la fricción libidinal nuevas posibilidades, otras vías, alter/acciones y alteraciones de lo que somos como proyección o liberación de deseos individuales y colectivos; es decir, lo que queremos y aspiramos ser como parte del entramado social de la realidad que nos aglutina y que podemos alterar, alterándonos al participar del diálogo como una vía, como un a través del lenguaje como anunciación de lo otro que aguarda bajo las formas del anhelo.

Las prácticas artísticas se vuelven un espacio desbordado que va mas allá de los géneros y lenguajes tradicionales. Se convierten en espacios y formas de aprendizaje, en esquemas diferentes de organización, en creación colectiva y universos de hacedores, en ruta de expedicionarios afanados por descubrir nuevas geografías y fundar nuevas ciudades imposibles, son redes que se tejen y destejen bajo las formas colaborativas, dialógicas, polifónicas, el autor se diluye en la multitud y, sin embargo, mantiene el espacio de su voz y de sus voces; sus formas del hacer se convierte en coreografía para individuos, grupos y multitudes entrelazadas bajo la experiencia, entretejidas en redes de participación.

3. POÉTICA Y POLÍTICA DEL PERFORMANCES PARTICIPATIVO EN LA ERA DIGITAL.

Nina Dotti es una artista multifacética. Su trabajo artístico está centrado sobre diversos problemas del mundo contemporáneo. Específicamente su obra gira sobre la perspectiva de género. Asimismo, le interesan los cruces entre arte y política desde una dinámica de la creación como activismo social. En este sentido, su orientación conceptual y sensible está centrado en activar experiencias que promuevan vínculos comunitarios, formas inéditas de organización cuya orientación está basada en una explícita pertinencia de interés individual y colectivo, un claro sentido de integración de las experiencias del arte y la vida.

Nina Dotti no escatima esfuerzos para organizar una boda ecuménica colectiva y hacer visibles la necesidad de una ley de parejas del mismo sexo; para lograrlo convoca a activistas por los derechos GLBT, jueces, abogados, animadores culturales y organizaciones no-gubernamentales. Nina Dotti no se detiene si debe co-organizar una vigilia en la vía pública para manifestar sobre los derechos de los grupos transgéneros o si debe acompañar a los colectivos transexuales a la oficina de identificación para reclamar el derecho al reconocimiento de la identidad de género en los documentos de identidad.

Para promover la defensa de las comunidades latinas residentes en los Estados Unidos Nina Dotti adoptó la figura de una candidata política, una reina de belleza (Miss Wynwood) cuyo programa de gobierno está orientado a enfrentar las políticas impulsadas por Donald Trump. Nina Dotti es una creadora de procesos, va más allá de generar situaciones o happenings en sus formas tradicionales, ella produce y dinamiza experiencias a través de una plataformas colaborativas de trabajo creativo y cultural, una red que se nutre de las estructuras y licencias del campo del arte para experimentar, para concebir e innovar. Ella se mueve en el ámbito de la interdisciplinariedad combinando recursos afines a los territorios jurídico, de las finanzas, del arte, la museología, las industrias creativas, la política, la antropología, la salud, las nuevas tecnologías, etc.



Figura 1. Libertadoras, Caracas, Venezuela. Nina Dotti, 2016. (Fotografía Nina Dotti)

Al referirnos al trabajo desplegado por Nina Dotti nos encontramos frente a una artista que conjuga; por una parte, los dilemas que refiere Naim (2016) en torno a la emergencia de los micropoderes; por la otra, las dinámicas que describe Laddaga (2006) en torno a las estéticas de la emergencia. Resulta evidente que se trata de dos lados de una misma moneda, cuya cara y sello definen los relieves de un cambio de época, de un cambio de sensibilidad, una transformación en los horizontes que definen las realidades propias de nuestra contemporaneidad, de la sociedad y de la cultura.

De esta manera, lo que emprende Dotti a través de su trabajo son modos de organización, nuevos modos de colisión e interacción creativa, nuevas dialécticas ciudadanas, nuevas formas de operar de forma colectiva, cooperativa, en redes que se tejen y destejen en la medida que se despliega la operatividad de las experiencias que ocurren en espacios diversos: feria de arte, hoteles boutique, territorios populares urbanos, centros cívicos, el espacio público, centros de salud, galerías y hospitales.

3.1. BAR DE LA MENOPAUSIA

Uno de los proyectos emblemáticos de Nina Dotti se vincula al tópico de la autopercepción y sociopercepción de la salud y está centrado específicamente en la menopausia como experiencia no individual sino colectiva. En una versión inicial que posteriormente fue evolucionando a nuevas formas y procesos Nina Dotti dispuso un bar temporal y lo denominó El Bar de la Menopausia (2006-2009) mediante esta acción, que promovía el intercambio de tragos como dinámica social, propiciaba un diálogo con los participantes donde se intercambiaban contenidos con cada uno de ellos. La información que alimentaba el intercambio giraba sobre los temas de la menopausia en las mujeres y la andropausia en el hombre.

Dotti diseñaba los niveles de participación a través de protocolos divertidos y amenos. Propuso un nuevo glosario para la terminología sobre el tema, bautizó tragos con nombres coloquiales propios de la condición menopáusica “los vaporones” y buscó mediante la promoción de la participación llevar un tema del campo de la salud, regularmente ceñido al ámbito individual y privado, a la interacción pública y colectiva. Volcó mediante esta interacción un tema privado y regularmente silenciado al espacio de la interlocución, el espacio público.

Vale destacar que Nina Dotti concibió esta experiencia al percibir la poca información compartida sobre la menopausia. Hablar sobre la ausencia de la menstruación se consideraba un tema tabú para la mujer, para la familia y para la sociedad en general. Pero Nina Dotti, que vivió la experiencia de la menopausia de forma prematura al haber sido intervenida quirúrgicamente, concibió una alternativa al silencio sobre este tópico mediante el emplazamiento del bar y la puesta en práctica de diversas estrategias de participación colectiva. De esta manera, convirtió el contenido de su propuesta en un proceso participativo. El bar de la menopausia resultó una vía para implicarse, a través del intercambio, sobre cómo se percibe este tema de forma individual y colectiva, creando una comunidad efímera en torno a un tema específico. Al menos durante el intercambio de tragos otra idea sobre la menopausia y las maneras de vivirla desde la cotidianidad se hizo posible.

Una segunda experiencia en torno al tema de la menopausia la constituyó el PMS Social Lounge (2012-2017). Es decir, Premium Menopause Satisfaction, título que hace referencia a las siglas PMS, en inglés Pre Menstrual Syndrome, término médico para dar cuenta de los síntomas propios de la menstruación en la mujer. Aquí la acción participativa diseñada por Nina Dotti apela al Social Lounge para generar una situación donde los participantes interactúan socialmente entre sí conformando un grupo de intercambio donde pueden compartir en un contexto de calma, pausa, relax y meditación; es decir, en un ambiente que incita propiamente al disfrute. Social Lounge es una estrategia para ayudar y facilitar el intercambio y conexión entre personas, para promover la interacción social, a través de los beneficios del placer y el bienestar. El social Lounge es también utilizada como estrategia de los servicios de salud para reducir los niveles de stress y como estrategia de relaciones públicas y mercadeo de las empresas.

En el PMS Social Lounge las sesiones pueden estar conformadas indistintamente por un encuentro creativo basado en masajes, meditación, expresión corporal, yoga, personal coaching o cuidados y tratamientos estéticos. Lo interesante es que la artista no es la responsable de llevar adelante la interacción con los participantes, sino que bajo un diseño basado en la interacción social de los participantes, son ellos los responsables de conectar para implicarse en nuevas formas para interpretar la menopausia.

De esta forma, el PMS Social Lounge se convierte en un proyecto que complejiza las dinámicas de participación. Bajo esta versión se consolida la naturaleza social de la experiencia y de los contenidos que en ella se generan, ya no se trata de una experiencia exclusivamente personal sino que se piensa como producción colectiva. La experiencia se convierte en una alternativa, al menos temporal, para vivir positivamente la menopausia. Claro está, hay un protocolo que facilita la participación, está sostenido bajo el concepto del Social Lounge como una forma particular dentro de las propuestas del performance participativo. Relajarse y conectarse con otros permite apropiarse de los contenidos y convertir esta dinámica en una experiencia disruptiva de aprendizaje, el Social Lounge en este sentido también se concibe como una experiencia pedagógica.

Tanto El Bar de la Menopausia como el PMS Social Lounge están vinculadas a propuestas que son llevadas adelante por creadores en diferentes contextos; tocan otros temas, pero son procesos organizados de forma similar al menos esencialmente para propiciar el intercambio participativo, con un claro enfoque de pertinencia social y vocación hacia el aprendizaje. En este sentido, nos gustaría mencionar al artista australiano Stuart Ringholt () como una referencia significativa a la hora de valorar las iniciativas propuestas del performance participativo. Inicialmente Ringholt experimentó sobre su miedo al ridículo a través de su performance Embarrassment (2001-2003) un ejercicio que se inició a través de interpretar su propia vergüenza. Posteriormente Stuart Ringholt convocó a la audiencia a enfrentar su propia vergüenza mediante un performance que denominó Funny Fear Workshop (2004) donde el artista trabajó de forma participativa con la ansiedad y el miedo que ocasiona la vergüenza y el ridículo mediante diferentes sesiones de trabajo con la participación del público y de sí mismo. Posteriormente, bajo la curaduría de Carolyn Christov-Bakargiev, Ringholt concibió la experiencia Anger Workshop (2008, 2012) que mostró en la Bienal de Sidney donde el público aprende a ponerse furioso, Ringholt despliega lo que denomina la educación a través del sentimiento. En Anger Workshop los participantes al ritmo de la música houses se desinhiben y manifiestan su enojo por 05 minutos. Luego intercambian abrazos y manifestaciones de cariño bajo la música de Mozart. Al final intercambian impresiones de la experiencia.

Ahora bien, el tercer estadio de la propuesta de Nina Dotti que comenzó con el bar de la menopausia y las estrategias del performance participativo la llevó a combinar proposiciones del mundo off-line con alternativas del ámbito propiamente digital. Asumir otra manera de conectar, otras vías para interactuar,

otras dinámicas y otras formas de generar contenidos y ampliar las formas de participación se erigieron en sus fuerzas motivadoras. En este caso se trata de un giro que asume los riesgos de la innovación digital y, simultáneamente, las potencialidades que brindan las nuevas tecnologías y sus diversos usos para enriquecer la experiencia participativa del performance.

3.3. P.M.S. LOUNGE (APP)

El último estadio que ha experimentado la propuesta de creación, concebida por Nina Dotti, centradas en la menopausia y basadas en el diseño de dinámicas del performance participativos, se denomina P.M.S. Lounge app (2016). Se trata de un giro radical en la concepción de la propuesta porque asume el diseño y desarrollo de un software de aplicación para dispositivos móviles inteligentes, sobre la plataforma Android como la plataforma del IOS (para usuarios de Apple). Vale destacar que estas aplicaciones se pueden obtener a través de servicios de distribución on line (app Store de Apple, Google Play, Microsoft Windows Phone). Un dispositivo móvil inteligente es un equipo especializado, puede tratarse de un teléfono o una tableta, con la capacidad de ejecutar bajo un sistema operativo particular aplicaciones (app) que ofrecen a los usuarios capacidades inteligentes o avanzadas.

El P.M.S. Lounge (app) ha sido desarrollado bajo una alianza entre Rokkstar Entreprises inc y la artista Nina Dotti. Actualmente se encuentra disponible en tres idiomas: español, inglés e italiano. La descripción de la aplicación en App Store indica: “La aplicación informática P. M. S. Lounge es un tipo de software diseñado como herramienta educativa que permitirá al usuario y participante del performance (app) P.M.S. Lounge obtener contenidos sobre los tópicos de la menopausia”.

Ahora bien, la arquitectura sobre la que se sostiene la propuesta va más allá del uso del app y de la idea del social lounge, es verdaderamente un proyecto multiplataforma porque se apoya también en una cuenta de Facebook, Twitter, Instagram y un blog interactivo donde los usuarios pueden bajar una guía ilustrada de contenidos en formato PDF denominado el Libro de la Satisfacción o realizar autoretratos tipo “selfies” mediante recursos creativos on line que se pueden acceder a través de los dispositivos móviles inteligente.

Una de las características importantes del P.M.S. Lounge (app) es que amplía el radio de impacto a una audiencia global y diversas, que esté disponible en tres idiomas ya comienza a ser un indicador en este sentido. Ahora bien, vale destacar que existen otras aplicaciones (app) concebidas para acompañar a las mujeres durante los procesos de la pre-menopausia y la menopausia. Podemos destacar la aplicación MenoPro (2016) desarrollada por la Sociedad Norteamericana de la Menopausia para asistir a las pacientes y a los proveedores de servicios de salud a encontrar los tratamientos ideales para atender los síntomas de la menopausia y prevenir impactos sobre la salud cardiovascular. Sin embargo, el enfoque de esta aplicación es estrictamente médico. Igualmente, existe Menopause Diary 2 (2016), un diario que interactúa con el usuario para llevar el control de los síntomas de la menopausia; The Hot Year Magazine (2017) una aplicación para difundir los contenidos de una revista de divulgación sobre aspectos diversos de la menopausia en la mujer. Hot Flash Sisters (2017) una aplicación orientada a la conformación de una comunidad centrada en los tópicos de la salud y el bienestar de las mujeres.

No obstante, lo que destaca al P.M.S Lounge (app) de otras aplicaciones es precisamente su concepción basada en prácticas artísticas de carácter participativo como estrategia para generar

espacios de aprendizaje de carácter disruptivo sobre tópicos de la menopausia, su autopercepción y su sociopercepción, está diseñada para hacer del usuario un participante del performance. Es decir, el P.M.S. Lounge (app) utiliza los procesos del arte emergente, lo que hemos denominado siguiendo a Laddaga (2006) como estéticas de la emergencia; específicamente el uso combinado de la fotografía, el video, los performances y el despliegue de exposiciones, happenings y diversas acciones, que armonizados con diversas herramientas de las plataformas 2.0 y las potencialidades de uso de los dispositivos móviles, propician y promueve un diseño participativo singular que avanza de la experiencia individual interactiva al escenario de una experiencia social participativa y relacional. Combina estrategias on-line con dinámicas off-line. Al igual que combina interdisciplinariamente contenidos propiamente de la salud con visiones del campo de la creación. Haciendo de la salud un juego y del juego un cuerpo saludable. Promueve una vía alternativa y convergente para que el usuario participe y genere nuevos conocimientos y vías para consolidarlos.



Figura 2. P.M.S Lounge (app), Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maczul) Maracaibo, Estado Zulia, Venezuela. Nina Dotti, 2017. (Fotografía Nina Dotti)



Figura 3. P.M.S Lounge (app), Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maczul) Maracaibo, Estado Zulia, Venezuela. Nina Dotti, 2017. (Fotografía Nina Dotti)



Figura 1. Libertadoras, Caracas, Venezuela. Nina Dotti, 2016. (Fotografía Nina Dotti)



Figura 1. Libertadoras, Caracas, Venezuela. Nina Dotti, 2016. (Fotografía Nina Dotti)

Aquí hay un reto singular, no se trata de aplicaciones digitales cuyos ámbitos de influencias se limitan al cruce del arte y la tecnología desde una perspectiva formal y tradicional, desde una opción estrictamente interactiva o multimedia, este tipo de aplicaciones están disponibles, como por ejemplo las aplicaciones: Karen (2015) desarrollada por el colectivo Blast Theory para explorar los alcances de la inteligencia artificial tomando como referencia la interacción entre un coach personal y el usuario; Spine Sonnet (2011) creado por Jody Zellen como un generador de poesía basado en los títulos de libros de crítica de arte y arquitectura; o la aplicación del artista John Baldesari cuyo título es Baldesari (2010) diseñada para componer y compartir en línea imágenes creadas a partir de una clásica naturaleza muerta del siglo XVII holandés.

Lo que Nina Dotti propone implica un paso adicional en las vías para comprender los alcances del performance participativo. Utiliza como Stuart Reinhold dinámicas de la filosofía y la psicología positiva, así como estrategias del mindfulness y del coaching personal, que son tácticas de los tiempos que vivimos y reflejan también las angustias y ansiedades que sufre la sociedad contemporánea bajo una vertiginosa dinámica de crisis y cambios permanentes. Lo hace de manera divertida y desenfadada, incorporando elementos de kitsch y de la cultura popular para presentarlos a través de códigos abiertos.

Ella hace que su audiencia se comprometa en la percepción activo de los contenidos, así que el público interactúa y participa compartiendo con los otros participantes. Esta interacción genera grupos de interés, identifica, agrupa, establece lazos de comunicación. La idea del Social Lounge que describimos anteriormente ahora se intensifica porque se amplían los puntos de contacto y allí los participantes se conectan unos con otros por diversas vías generando una plataforma colaborativa de intereses compartidos y la posibilidad de la creación y el diseño de nuevos espacios relacionales y nuevas dinámicas para propiciar nuevos enfoques y contextos sobre el tópico de la menopausia.

Esta capacidad de conectar a los participantes unos con otros genera nuevas comunidades, ecologías culturales como anuncia Laddaga (2006), al tiempo que propician más contacto, mas velocidad, más generación de ideas, el aumento de las expectativas y la catálisis de las transformaciones que clama la sociedad, como sostienen por su parte Naim (2016), ya que promueve un cambio de mentalidad entre quienes participan.

El P.M.S. Lounge app es una alternativa para desmontar prejuicios y propiciar nuevos caminos en torno a la salud de la mujer y su rol en la sociedad contemporánea. El P.M.S. Lounge (app) genera una experiencia participativa, a través de una aplicación móvil para asistir y educar a las mujeres con respecto a la menopausia. El P.M.S. Lounge (app) pretende generar cambios positivos orientados principalmente a las mujeres y su empoderamiento.

El performance participativo concebido desde las plataformas digitales como hemos querido evidenciar amplía las posibilidades de las audiencias para interactuar, modificar y contribuir al diseño y pragmáticas propias del performances como género de las practicas artísticas. Queda pendiente considerar la implementación de formas emergentes de aprendizaje basadas en otras tecnologías digitales que podrían integrarse al P.M.S Social Lounge (app) y amplificar sus alcances, tales como los webinar, live streaming sesión, entre otras varias. Así como la implementación de nodos de red concebidos como P.M.S Social HUB y otras perspectivas de acción participativa que podrían denominarse P.M.S. Social LAB como experiencia para promover la innovación basadas en la intersección de las prácticas artísticas participativas, tópicos de salud, desempeño y aprendizaje y la organización social.

Conjunto de circunstancias, experiencias, situaciones, acciones, impulsos, intercambios que los organismos experimentan a través de sus intercambios e interacciones con el ambiente que habitan y que son responsables de los procesos de desarrollo y aprendizaje.

BIBLIOGRAFÍA

Camus, Albert (1996). El hombre rebelde, *en Obras Completas, Tomo III: Madrid. Alianza Editorial.*

Laddaga, R. (2006). Estética de la emergencia. *Buenos Aires: Adriana Hidalgo.*

Naím, M. (2013). El fin del poder: Empresas que se hunden, militares derrotados, papas que renuncian, y gobiernos impotentes: cómo el poder ya no es lo que era. **Debate.**

Unger, R. M. (2010). La alternativa de la izquierda. **México: Fondo de Cultura Económica.**

ORLANDO MANESCHY Y DANILO BARAÚNA

PERFORMANCE Y SUS RELACIONES CON LA ESPECIALIDAD, VISUALIDAD Y LA CULTURA DE LA AMAZONIA

Universidad Federal de Pará / Escuela de Arte de Glasgow

RESUMEN

La escena performativa en el estado de Pará, en la Amazonia brasileña, viene destacando con intensidad en las últimas décadas en el campo del arte, con proyectos desarrollados por varios artistas. Gran parte de esos proyectos son acciones direccionadas a la fotografía y al video. No obstante, la actuación ya existía en Belém de Pará, en el ambiente contemporáneo, desde final de los años 80 e inicio de 1990, como en acciones colectivas e individuales y en experimentos fotográficos, repleto de actitudes performativas, como en las promovidas por el fotógrafo Miguel Chikaoka. En ese ambiente, de inicio de los años 90, tenemos una actuación fotográfica Man-Ray de Cláudia Leão, así como Sinval Garcia actuando para la imagen, siendo marcos en la escena nacional. Al inicio del 2000 tenemos una potencia más política con artistas como Lúcia Gomes, Armando Queiroz, Victor de La Rocque y Luciana Magno, etc, en el arte contemporáneo de Pará (Amazonia) entre los años 1980 y 2010.

ABSTRACT

The performance scene in the state of Pará, in the Brazilian Amazon, has been emphasizing with intensity in the last decade in the field of art, with projects developed by several artists. However, the performance was already being worked in Belém do Pará, in the contemporary environment, from the late 1980s and early 1990s, as well as collective and individual actions in the photographic experiments, full of performative attitudes, promoted by the photographer Miguel Chikaoka. In this environment, from the beginning of the 1990s, we have the performance Man-Ray by Cláudia Leão, and Sinval Garcia performing for the image, being marks. In the early 2000s we have a more political power with artists such as Lúcia Gomes, Armando Queiroz, Victor de La Rocque and Luciana Magno, among others in the contemporary art of Pará (Amazon) between the years 1980 and 2010.

PALABRAS CLAVE

performance; Amazonia; cuerpo; imagen; video; cultura; política; historia.

KEY WORDS

Performance; Amazônia; body; image; video; culture; policy; history.

Pensar en la actuación en el estado de Pará y en la Amazonia, dentro de la perspectiva de la escena del arte, puede llevarnos por caminos lejanos, en una historia todavía sin contar. Podemos, forzando un poco la buena voluntad, nos transporta al principio de la fotografía en la región amazónica, en el paso del fotógrafo alemán Christoph Albert Frisch (31/05/1840 – 30/05/1918), siendo éste considerado el artista de la imagen con las fotografías más antiguas de los indios de la región norte de Brasil. El sofisticado trabajo de Frisch en constituir, por medio de manipulaciones fotográficas, una imagen constituida por otras dos, como en el fotomontaje Índio Umuá na antiga Província do Alto Amazonas, região do rio Solimões, (cerca de 1867), lo que componía una fotografía “perfecta”, como el indio en el primer plano y el paisaje nítido al fondo, algo imposible de realizar en una única toma con la técnica de la época.

La genialidad metodológica y estética de Frisch hace un guiño para lo que hoy comprendemos como actuación orientada para la fotografía. Esta imagen de 23,4 x 18,3 cm, hecha en albúmina de plata, hace parte del fondo Leibniz-Institut fuer Lenderkunde, Leipzig, que llega hasta nosotros por medio convenio con el instituto Moreira Salles y esta institución, pasando a componer la colección Brasiliana Fotográfica, que según esta institución es un ambiente de visibilidad, debate y reflexión sobre los fondos documentales, como fuente primaria y también como patrimonio digital a preservar.

Comprendemos el pulsante deseo del autor en constituir una imagen que estaba en su cabeza, una fotografía que diera cuenta de la percepción que le gustaría constituir acerca del otro, lo que nos lleva a pensar en el acto fotográfico como una foto-actuación.

Así, la estrategia era fotografiar al indio en un ambiente neutro y componer con el fondo, un paisaje, combinando los negativos para construir una fotografía “inexistente”. Este acto que no fuera realizado con pretensiones artísticas como lo comprendemos hoy, fue movido por el deseo estético de Frisch, de organizar una escena idealizada, pensada y elaborada. Estableciendo una imagen que hasta hoy embriaga y compone el imaginario acerca de la Amazonia. Hay un direccionamiento de la pose, del cuerpo del indio, que se asienta con altivez para figurar en la imagen, un direccionamiento performativo del fotógrafo para realizar aquello que habitaba su idea. Claro que, en aquella época, esa perspectiva de la actuación no fue lo que le empujó al fotógrafo a la imagen. Con todo, este tipo de orientación, se asemeja, salvo las debidas proporciones, a lo que se hace, cuando un artista realiza una actuación fotográfica y, para la historia del arte en la Amazonia es un emblema, una creación de proyección de un imaginario sobre la región, su visualidad, cultura y relación con el ambiente. Muy próximo de los procesos artísticos contemporáneos.

Además, dentro de la perspectiva de la fotografía, tenemos la producción de Miguel Chiakaoka, que desde los años 80 constituye un escenario inventivo para la experimentación, la enseñanza y la producción de imágenes. Chikaoka, con FotoAtiva ha creado un territorio muy peculiar, mezcla de grupo, escuela y espacio vivencial. Allí, varios fotógrafos de proyección nacional e internacional fueron formados en su método libertario de aprendizaje por la experiencia. En ese ambiente, muchas prácticas se asientan en el campo de la experimentación, como veremos en una declaración del propio Chikaoka en el artículo de Luciana Magno:

El alumno será inducido a conocer, manipular y dominar la técnica y los instrumentos básicos de la fotografía (luz, película, cámara fotográfica, laboratorio, etc.) a partir de la “intuición fotográfica” del ojo (...). En seguida, con la realización de trabajos prácticos individuales y colectivos, los resultados serán

analizados y debatidos, buscando, con eso, desarrollar la percepción sensitiva del acto mecánico de apretar el botón de una cámara fotográfica – lo que el nos oculta o lo que el nos revela. En fin, el curso se propone a abrir un espacio para la práctica de la fotografía de una manera más amplia y, creado por todos aquellos que quieran desarrollar algún tipo de trabajo a través de esta práctica, buscar, sobre todo, un conocimiento mayor y más profundizado de cada uno y de sus relacionamientos con el mundo que nos rodea (MAGNO, 2012a, p. 2023).

Este tipo de conducta, emprendida por parte de Chikaoka irá a acotar todas sus actividades, tanto como profesor, como artista. Son bases fundamentales presentes en su procedimiento de pensamiento y su articulación, como apunta la conservadora Marisa Mokarzel:

La acción performativa en la cual el artista sobrepone a su cuerpo desnudo, en pequeña proporción bajo la misma imagen en escala mayor, es de una solución estética sencilla, pero de sentido ambiguo, pues, al mismo tiempo en que el cuerpo desnudo se presenta en una postura frontal como de los brazos y piernas abiertas, remitiéndonos a una actitud libre, se puede también pensar que el cuerpo fue o será sometido a una sesión de tortura (...) se puede considerar que se trata de una imagen experimental asociada a un proceso cargado por política, por el arte y por el espíritu libertario y cuestionador de Chikaoka (MORKAZEL, 2014, p.28)

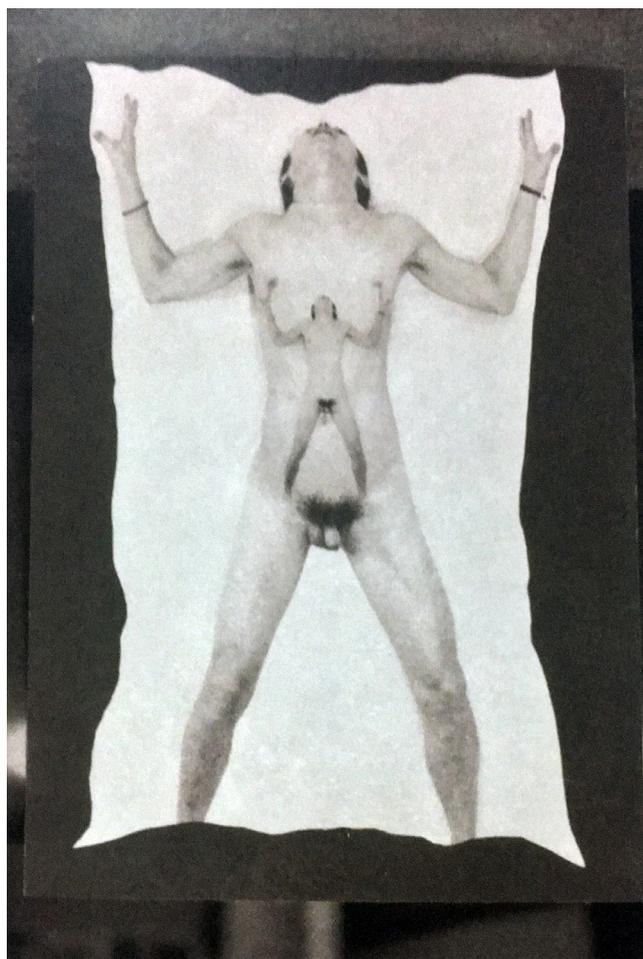


Figura 1. Autorretrato de Miguel Chikaoka, 1978, Fondo: Miguel Chikaoka / Kamara Kó,

Al pensar en Chikaoka como un activador, utilizando la fotografía, sus talleres como estrategias para accionar la subjetividad de otro, él impulsa, por medio de experiencias que se nutren de imágenes, el deflagrar de una libertad para éste otro encontrar su mirada, su voz. En sus talleres innumerables metodologías son activadas dentro de una perspectiva performativa.

Visto que la creación de las proposiciones en Chikaoka son todas ellas pensadas para el otro en una acción constante. Es flujo continuo, más arraigado al cuerpo, a lo sensible, a lo táctil e a la continuidad, que ejercicios espaciados en la duración media de tres meses impregnan al cuerpo. Un ejemplo del método aplicado del artista en dirección al otro fue el proceso de construcción de la obra Hagakure, en el cual Chikaoka invita al fotógrafo Alberto Bitar para fotografiar sus ojos. Es una invitación para que el otro lance su mirada sobre el ojo de Chikaoka. Optar por la acción del otro en detrimento a la practicidad del autorretrato, es un gesto performativo lleno de significados sobre intercambio, confianza, entrega. Gesto que se expande en las entrelineas históricas del proceso de los talleres de FotoAtiva. (MAGNO, 2012b, p.68).

Sus prácticas no se restringen apenas como articulación de procesos de construcción de imágenes propiamente dichas, pero en el desarrollo de un método de vivencia sensorial, de experimentación práctica y sensible, en que el cuerpo es el lugar del conocimiento de percepción del estar en el mundo, como vemos en diversos procesos emprendidos por el artista a lo largo de los años de enseñanza de prácticas visuales. Son experiencias que amplifican la relación de los participantes con el cuerpo y consecuentemente con el mundo alrededor, reflejando en como estos pasan a mirar el mundo y generar imágenes.

Habiéndose iniciado en la fotografía por medio de los talleres con Miguel Chikaoka, Cláudia Leão se adentra en la fotografía con referencias del teatro, de la actuación y de la danza, recorridos que ya había caminado. No obstante, fue en la fotografía que el artista desarrollo un largo recorrido de expresión. Sus producciones dialogaron profundamente con su trayectoria anterior, amplificando la discusión acerca de la fotografía, su papel, su relación con el tiempo y con la cultura.

La producción artística de Cláudia Leão está totalmente calcada en lo fotográfico, aun cuando establece relaciones con otras manifestaciones del arte, como la actuación, ésta asume un papel importantísimo como elemento constituyente del trabajo.

Leão, que fue bailarina y actriz, inicio su relación con la fotografía aun en este periodo, al observar momentos de su actuación a partir de registros fotográficos de los espectáculos en los cuales tomara parte, la artista pasó a interesarse por la fotografía como posibilidad de experimentación. (...) De este vínculo importante con el cuerpo y con el flujo de los movimientos, surgieron sus primeros trabajos con fotografía, en el cual la velocidad y los movimientos instituían significado al proceso creativo. La fotografía entonces, pasa a ser un territorio viable para las conexiones subjetivas, artísticas y conceptuales, con las cuales pasa a articular sus relaciones con la cuestión del tiempo y del cuerpo. (MANESCHY, 2005, p. 131)

Varios de sus proyectos de los años 90 apuntan a una especie de audiovisual performativo, como ManRay, Imagerie, Eu-Fragmentado, Madame X, entre otros -, en que utiliza imágenes en movimiento con la utilización de proyector de diapositivas. El equipamiento es empleado como extensión de su propio cuerpo, confiriendo ritmo a las imágenes. A menudo como en ManRay, trabaja con una artista en el campo de la actuación, que se relaciona directamente con la imagen proyectada sobre el cuerpo, en otros momentos son dispositivos ópticos, como espejos que amplifican, distorsionan y amplifican en el espacio, creando

un campo expandido de experiencias oníricas.

ManRay fue el primer trabajo en formato de actuación audiovisual, realizado a partir de la invitación para desarrollar una investigación sobre un fotógrafo, dentro de una serie de eventos titulados Auto-grafías, en un proyecto de FotoAtiva – Talleres de fotografía, en Belém, en 1990.

Como resultado de su investigación, diferente de los demás participantes del proyecto, que presentaron charlas sobre los fotógrafos electos, la artista deseo presentar algo que suscitase al público todo la riqueza y complejidad del “hombre-rayo”, tan importante a las vanguardias del siglo XX. Imagina, entoces, una actuación audiovisual y sorprende al público, recibiendo, también, crítica entusiasmada por parte del investigador y conservador de fotografía Rubens Fernandes Júnior ¹.

Imágenes vagarosamente escurren por el espacio y bañan el cuerpo del artista, que lánguida interactúa con las mismas e incorpora Kiki de Monteparnasse (modelo y amante de Man Ray), iniciando la actuación con el vestuario semejante y en la misma posición en que Kiki se eternizara como Le violon d'Ingres, (1924-1925), a través de las lentes de Man Ray. Esto todo teniendo el ritmo puntuado por la banda sonora hecha a través del collage de sonidos y frases. Leño parte de una compleja combinación de imágenes, sonidos y movimiento para intervenir en el espacio, constituyendo una cámara oscura particular, llena de imágenes fluidas.

La referencia al surrealismo se da aquí, no apenas por la citación directa a Man Ray, pero por el resultado de la actuación audiovisual sobre el público, que es involucrado por un espacio que parece ser móvil, gracias al ritmo hipnótico por el cual las imágenes transitan del suelo al techo, y de sus sobreposiciones en el ambiente y en el cuerpo del artista, así como de la actuación de ésta en ritmo lento, propiciando un entorpecimiento por parte del público.

Como ocurre con algunos artistas que trabajan con actuaciones y happenings, y a despecho de ser fotógrafa son pocos los registros visuales de este trabajo, que no fue documentado en video, y que cuenta con algunas pocas fotografías. (MANESCHY, 2005, p.132 – 133.)



Figura 2. Man-Ray, 1990. Fondo: [Archivo] Colección Amazoniana de Arte de la UFPA y

Las fotografías captadas durante el inicio de la actuación audiovisual, Man Ray, presentan diversas imágenes del fotógrafo norteamericano, como A marquesa Casati, de 1922, Le violon d'Ingres, de 1924-25, de entre otras proyectadas sobre el cuerpo del artista. A partir de algunas de las imágenes de este trabajo, Leão creará otros, sobreponiendo objetos en fotogramas, así como colocándolos por detrás de espejos antiguos y desgastados.

Son pocos los registros de esta actuación que utilizaba innumerables imágenes del artista surrealista, reproducidas con filtros coloridos, remitiendo a la iluminación de laboratorio fotográfico, como podemos ver abajo.

En su trabajo, Leão utiliza de marcos antiguos, trabajados con capas de tinta y la utilización del polvo, acumulado en los vidrios cóncavos, espejos antiguos que busca por las tiendas de la ciudad, así como de las ventanas de los caserones demolidos, expandiendo el sentido de sus obras. Esa acumulación establecerá un devenir en el trabajo, agregando, físicamente una densidad que adquiere carácter temporal. Leão no casi constituye simulacro, pero establece vinculación con una tradición del arte – Man Ray y Duchamp – , para constituir una obra que habla no de una “falta”, de una ausencia que esta inscrita en toda la historia de la fotografía, de un deseo de permanencia que esta en el origen del propio lenguaje. Ausencia, incompletud, tiempo y cuerpo. La artista llama al espectador para verse reflejado en las obras y capturado por ellas, con su propio reflejo en los espejos, en una cisión en que lo que aparece es otro rostro, en la mezcla de los reflejos. Ya no es el observador, tampoco la obra con apenas la imagen por detrás, es otro instituido en el encuentro, de una actuación sutil instaurada en el campo del trabajo.

En la muestra O rostro e os outros, de 1995, Leão ocupa la galería con un conjunto de obras, que llego a incomodar a los visitantes. Espejos repletos de rostros desconocidos ocupaban el espacio junto a las ventanas de las casas antiguas, que revelaban por detrás, fotografías de rostros con miradas distantes, como si estuvieran aguardando la llegada de alguien. Es en este ambiente que dos artistas, Valéria Andrade y Beto Paiva, realizaran, por única vez una actuación intensa sin título, 1995, en la que la pareja intentaba constituir relación en medio de la incommunicabilidad, fotografías y memorias. Al final de la actuación, el silencio ocupó el espacio de la muestra.



Figura 3. Actuación Sin Título (No hay más salida) en O rosto e os outros, 1995. Fondo: [Archivo/ Colección Amazoniana de Arte de la UFFA y Cláudia Leão. Cláudia Leão.

Abajo, sigue el texto que Andrade y Paiva hablaban durante sus acciones en la actuación, creada por inspiración motivada por el ambiente de la instalación de Leão.

No hay más salida: desde que depositaste tu rostro sobre la mesa, sentí un frío en la espina, igual al día en que vi por primera vez, su rostro en los espejos esparcidos por el cuarto...

Solo hay una salida: depositar mi rostro sobre la mesa, sentir mi espina volver a erguirse... y descubrir tus reflejos en los pasos de los hombres por la calle...

... Y más: romper todos los espejos de la casa, pensando en siete siglos de malos augurios, de perdición, de brujería.

La verdad del rostro es la apariencia del reflejo. Es en el espejo que descubres tu cara. Hoy cuento fotografías de rostros que no se quienes son. Cada una de estas fotografías me recuerdan detalles de tu cara que desconozco, que nunca llegué a conocer.

Porque el reflejo de los espejos y la vejez de las fotografías son una única cosa: aquello que los relojes no captan porque no ven el pasar de los años. Y los relojes no cuentan con la matemática del alma. (PAIVA, 1995).

Percibimos, con el texto de Paiva el impacto que la exposición de Leão causó, con la experiencia de adentrarse en aquel ambiente y verse en los reflejos y en los rostros de aquellos desconocidos de mirada perdida y melancólica deflagraron, al punto de que los artistas desarrollaron uno de los momentos más líricos en la producción del arte performativo en Belém. Simple, a la vez intenso, articulaba sobre ese intento de contener, tocar en aquello que es impalpable, entre la distancia y el olvido, pero eternamente fijada en el retrato.

Apenas dos años antes, el cantante, actor y personalidad pública Eloi Iglesias realizaría una actuación en el II Salón Paraense del Arte Contemporáneo, evento este que viene a ocurrir debido a la emergente producción artística en la región, como cuenta uno de sus idealizadores, el profesor y artista Jorge Eiró:

Esta situación corresponde a una intensa actuación en el efervescente cuadro de las artes plásticas de la región, en un periodo comprendido entre la fase embrionaria del proyecto SPAC (1991), pasando a seguir por las tres ediciones consecutivas del Salón (92, 93 y 94), hasta su disolución en 1995. (EIRÓ, 1996)

Delante de este ambiente, percibiendo que el SPAC era el salón de arte abierto a las manifestaciones artísticas amplias, más allá de los lenguajes más convencionales, Iglesias propone su actuación Papa-Chibé, siendo seleccionada para la edición del certamen de 1993. En este proyecto, el artista realiza un trabajo ritualístico en el que se baña con el zumo del açaí, fruto de una palmera del Amazonia, antioxidante, conteniendo diversas vitaminas y que hace parte de la dieta del hombre de la región, a veces, asume el papel principal de la alimentación, sea en la ciudad, sea en el sustento del hombre que vive a los márgenes de los ríos. Hasta entonces, en ningún salón de arte contemporáneo en Belém había sido presentada una actuación performativa. Papa-Chibé se vuelve marco no apenas por la potencia artística desarrollada, pero por sus articulaciones vinculadas a la cultura tradicional de la región, reordenadas dentro de una visión crítica de fuerte perspectiva descolonialista.

Partiendo de una acción íntima direccionada a la imagen, Sinval Garcia creará su serie de fotografías titulada Automatic-Men, 1993 – 2003, en la que el artista actúa para la cámara. Uno de los fotógrafos en desarrollar un trabajo de actuación direccionado hacia la imagen en Belém, a partir de una alusión a los antiguos estudios fotográficos de la ciudad, en donde la técnica, historia y capas de referencia se sumaron

en la relación con el cuerpo, que se posiciona de acuerdo con diversas referencias de la propia historia del arte. El cuerpo se vuelve escultórico, en un momento de gran sofisticación. David de Castagno, de Michelangelo; representaciones de Hermes o Narciso revelan el complejo repertorio estético del artista en la práctica del autorretrato haciendo guiños a las imágenes clásicas. Lo que queda claro es el repertorio estético que el artista dispone con sofisticación en el ejercicio de la imagen.

Es allí, en un intervalo, que se da el fino debate presente en esa obra de Garcia: luz natural, estudios de composición fotográfica, la elección de trabajar con el temporizador y el tiempo de desplazamiento y de la construcción de la pose en la que dispone su cuerpo, revelando y escondiendo partes, en el claro-oscuro, en los ángulos compuestos. Actuación, fotografía, pintura, escultura. Queda claro que, para Garcia, ese repertorio estético accionado, con fuerte base performativa, elabora una digresión para ponderar sobre el arte y su historia, revisitando la propia historia de la fotografía en la Amazonia. (MANESCHY, 2013, p. 30)



Figura 4. *Automatic-Man*, 1993 – 2003. Fondo: [Archivo] Colección Amazoniana de Arte de la UFFA.

Otra artista con fuerte recorrido político, Lúcia Gomes, que ya perteneció al movimiento estudiantil y participó del Movimiento Revolucionario 8 de Octubre, organización política de ideología comunista, lo que la llevo al desarrollo profundo en las cuestiones sociales, atenta a situaciones de violencia, políticas abusivas y excesos de quienes tienen el poder.

Sus propuestas extremadamente vinculadas a la experiencia de la vida establecen vínculos con cuestiones culturales y eventos de especificidad local, invitando a los participantes a experimentos que suscitan a reflexionar sobre valores sociales y afectos. De esta manera, cuestiones sociales, como pedofilia, violencia contra la mujer, preconcepciones religiosas, crímenes en internet, ecología, relaciones interculturales, etc., van a orientar la producción de la artista. (MANESCHY, 2007, p.454)

Gomes en sus articulaciones de arte y activismo constituye un campo muy potente de la actuación. Su cuerpo es elemento de acción, llegando, a veces, a situaciones extremas, como en *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda*, 2006, realizada en el Día Internacional de la Mujer, 8 de Mayo, en homenaje a la hermana Dorothy Stang, misionera norteamericana asesinada en 2005. La hermana Dorothy trabajaba en la Amazonia al lado de los menos favorecidos, en situaciones agrarias y ecológicas. En la acción, Gomes baja al canal de la Avenida Visconde de Souza Franco – antiguo río que hoy recibe cloacas de los edificios de lujo localizados en esa avenida y que siguen para la bahía -, cargado con botellas llenas de tinta roja china y se adentra por las cañerías de la cloaca para liberar su tinta color de sangre.

Trémula, la artista no contiene la emoción al percibir el color esparciéndose por la extensión de la avenida: llamada de alerta sobre la violencia contra la mujer, sobre el asesinato en el campo, sobre las diversas agresiones imputadas a la vida. (MANESCHY, 2007, p. 457).

En otro proyecto, *Salão das Águas – Sanitário ou Santuário?* – Pororoca, 2003, Premio Beca de Investigación del Instituto de Arte de Pará, la artista confirma la exclusión de la cual los ciudadanos que residen junto al depósito de basura son víctimas. En el trabajo, transporta para el vertedero un barco, insertándolo en el mar de residuos y colectores, activando un extrañamiento intenso al llamar la atención hacia la proximidad del lugar a los manantiales de aguas que abastecen Belém. En la acción, aún realiza un concierto de cuerdas a la puesta del sol, ofertando a los colectores delicadeza, alteridad y una fuerte reflexión sobre ciudadanía.

Armando Queiroz es ciertamente uno de los artistas que han emprendido la actuación para hablar del otro y de la violencia en la Amazonia. Son imágenes, videos e instalaciones que apuntan hacia innumerables procesos de violencia que, a lo largo de la historia de la región, han sucedido a lo largo de los siglos. En uno de los trabajos, el video *Midas*, 2009 (concebido bajo la conservación de Paulo Herkenhoff dentro del proyecto en el Premio Marcatonio Vilaça – CNI 2008), la cuestión de la excavación de oro en la región entra en pauta, particularmente la excavación de oro de Serra Pelada, uno de las mayores excavaciones de la historia de Brasil en la que millares de personas se aventuraban en busca de oro. Lanzando mano del mito de Midas, Queiroz realiza una actuación llena de vigor en la que delante de la cámara, con el cuerpo pintado de dorado, devora pequeños escarabajos, siendo también picado por los mismos, en una metáfora a los procesos que ocurrieron en la excavación, en donde la enfermedad, violencia y miseria se mezclaban a los deseos de riqueza. El artista desarrollo diversas acciones performativas en las que ahora es su cuerpo el elemento de la acción, ahora es el cuerpo de otro que asume el papel de participe de la acción, como en *Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos*, 2009, en la que Queiroz cede la voz al indio guaraní Almiros Martins, y en dialogo con el director de fotografía Marcelo Rodrigues, que realiza

una pungente declaración sobre los diversos procesos de exterminio sufridos por los indígenas en el continente americano.

Armando Queiroz es ciertamente uno de los artistas que han emprendido la actuación para hablar del otro y de la violencia en la Amazonia. Son imágenes, videos e instalaciones que apuntan hacia innumerables procesos de violencia que, a lo largo de la historia de la región, han sucedido a lo largo de los siglos. En uno de los trabajos, el video *Midas*, 2009 (concebido bajo la conservación de Paulo Herkenhoff dentro del proyecto en el Premio Marcantonio Vilaça – CNI 2008), la cuestión de la excavación de oro en la región entra en pauta, particularmente la excavación de oro de Serra Pelada, uno de las mayores excavaciones de la historia de Brasil en la que millares de personas se aventuraban en busca de oro. Lanzando mano del mito de Midas, Queiroz realiza una actuación llena de vigor en la que delante de la cámara, con el cuerpo pintado de dorado, devora pequeños escarabajos, siendo también picado por los mismos, en una metáfora a los procesos que ocurrieron en la excavación, en donde la enfermedad, violencia y miseria se mezclaban a los deseos de riqueza. El artista desarrollo diversas acciones performativas en las que ahora es su cuerpo el elemento de la acción, ahora es el cuerpo de otro que asume el papel de participe de la acción, como en *Ymá Nhandehetama – Antigamente fomos muitos*, 2009, en la que Queiroz cede la voz al indio guaraní Almiros Martins, y en dialogo con el director de fotografía Marcelo Rodrigues, que realiza una pungente declaración sobre los diversos procesos de exterminio sufridos por los indígenas en el continente americano.

Aniquilación que viene ocurriendo desde hace siglos de abusos. Queiroz invita a Martins a realizar una acción para la cámara, cediéndole el espacio de la charla. La declaración de Martins, un discurso del lugar de la experiencia, desvela los procesos de aniquilación de su pueblo, para, al final de la charla, en silencio, cubrir su rostro de tinta negra, desapareciendo en la oscuridad en frente de la cámara. Así, revela que él mismo, como toda su consciencia y compromiso, también está sujeto a ser borrado. (MANESCHY, 2013, p.35)

Queiroz va más allá de la técnica y de la estética. Su trabajo revela al otro para más allá de la belleza y del exotismo, da espacio a ese otro tan asolado por los desmanes del gobierno y por la violencia de la sociedad. En la video-actuación, Queiroz, en una acción política da la voz al otro, a ese sujeto que representa la voz de un pueblo, activando, en la narrativa oral una memoria colectiva en la que el silenciar, el ser borrado sucede, la mayoría de las veces, por motivos económicos y que afecta a los procesos identitarios damnificando de forma violenta valores culturales y el cotidiano del pueblo.

Es sobre esas desapariciones de los indígenas que Almiros Martins hablara al dirigirse a la cámara; con una autonomía de voz, rompiendo los estigmas, de tal forma que nos reclama la atención sobre la situación de opresión que los indios sufren, y al final, en silencio, sobre su rostro él esparce tinta negra y desaparece en la oscuridad. Martins, que como tantos otros miembros de su pueblo, estaba “destinado” a la invisibilidad, a ser borrado, pero él subvierte el sistema, lucha y consigue estudiar, formarse y hacer un posgrado, combatiendo como profesional por su pueblo. Para más allá del acto performativo, es la vida la que está en juego allí. La vida de millares de indígenas que hasta hoy están en situación de riesgo eminente, físico identitario. Así pasamos la palabra al propio Martins, revelando parte del texto fuerte y fundamental que éste articula:

Nosotros siempre fuimos invisibles. El pueblo indígena, los pueblos indígenas, siempre fueron invisibles para el mundo. Aquel ser humano que pasa hambre, que pasa sed, que es masacrado, perseguido, muerto allí en la selva, en las carreteras, en las aldeas. Ese no existe. Para el mundo aquí fuera existe aquel indígena exótico: el que usa tocado, collar, que baila, que canta. Cosa para el turista ver. Pero

aquel otro que está allí en la aldea, ese sufre de una enfermedad que es la enfermedad de ser invisible. De desaparecer. Él casi no es visto. Tanto para el mundo del Derecho, principalmente para el mundo del Derecho, como ser humano. Él desaparece. Él se ahoga en ese mar de burocracia, en el mar de teorías de academia, él es ahogado en medio de las palabras. Cuando la academia, los estudiosos, entienden más del indígena, del indio, que el propio indio. Él es invisibilizado por la propia academia... (MARTINS, 2009).

Victor de La Rocque comienza a destacarse en la actuación con A Banheira, en pareja con Luciana Magno, de allí para acá, su trabajo se viene realizando por cuestiones que también hablan de política y de filosofía, como en el proyecto Gallus Sapiens, 2008, en la que parte del cotidiano, de las cuestiones que ocurren en la vida para constituir este proyecto performativo, en la cual la naturaleza humana, las relaciones de consumo, violencia se revelan en un territorio de metáforas. Es un cuerpo performativo que constituye alteridad, que remonta a ritos religiosos de matriz afrodescendiente, pero es también un “re-cuerpo”.

En esa actuación instigadora, el artista ata Gallinas de Angola vivas a su cuerpo, ampliando este cuerpo, para más allá del simple acto de vestirse, buscando establecer un cuerpo común constituido por la suma de esos dos especímenes. En esa búsqueda, se encuentra una de las potencias del trabajo en el momento que el artista mira para la vida y quiere identificar hasta donde nuestra animalidad llega. La metáfora de “Gallus Sapiens” afecta por retirarnos de los papeles de confort y colocarnos frente a frente con el extraño, con aquello que no conseguimos dar cuenta. El artista, tal cual una entidad de un culto ancestral, se coloca delante de símbolos de poder de la ciudad y los observa. El cansancio, el sufrimiento parecen dar lugar a un estado alterado de consciencia en esa mezcla de cuerpo vivo y cuerpo que muere en puntos estratégicos de la ciudad - Entroncamento, Cidade Velha y Avenida Presidente Vargas – locales escogidos para los tres actos que comprende la proposición: “Gloria Aleluia e a Mão de Deus”; “Come, Ainda Tens Tempo” y “Entre os Meus e os Seus”. (MANESCHY, 2008, p. 45).

De La Rocque potencializa el cuerpo en un campo de simbiosis entre especies. La verdad, hay allí, en ese juego de representaciones, una reflexión crítica acerca de la condición humana, de las personas que viven sin reflexionar a fondo sobre su papel, su condición de estar en el mundo.

Luciana Magno viene constituyendo un trabajo en el que el cuerpo es objeto de relación explícita con la naturaleza. En su serie denominada Orgânicos la artista transborda esa relación con lo natural, en un proceso de inmersión, en la búsqueda de mimetismo y simbiosis. El Proyecto es el resultado de una experiencia que interrelaciona actuación, video, agronomía, geología y biología. El proyecto se realizó en distintas regiones, como Bragança, Ajuruteua, Fordlândia, Belterra, Santarém, Alter do Chão, Carajás, Serra Pelada, Marabá, Altamira, Xingu e islas del Combu, ambientes participes de la Amazonia brasileña. Esos lugares fueron escogidos por causa de las modificaciones sufridas, y sus impactos en el medio ambiente, como las deflagradas por las obras de la Central Hidroeléctrica de Belo Monte, que generó diversos impactos ambientales y socioculturales.

La serie, que viene siendo realizada desde 2011, recibió diversos premios como: Beca de Investigación y Experimentación Artística del instituto de Artes de Pará, 2013; Premio Arte Pará, 2014; Premio Video Brasil, 2015 y por el edicto del Banco da Amazônia, 2016. Para la conservadora Marisa Mokarzel, Magno: “Desteje fronteras, se integra a un todo modificado por el tiempo, ocupa un espacio que, delimitado por la acción, se vuelve lugar”. (MOKARZEL, 2016, p. 03).



Figura 5. De la Serie Orgânicos, 2014. Autor: Luciana Magno. Fondo: de la artista.

Nuestro organismo es constituido de la misma materia orgánica que está en la tierra, en la hoja de un árbol, en la pata de una hormiga. Cuando morimos, nuestro cuerpo vuelve a la tierra para ser descompuesto por bacterias que se van a alimentar y a generar nutrientes para seres vivos cercanos, un árbol, una hierba, una lombriz y allí en frente el ciclo se renueva cuando alguien come una fruta o un pedazo de filete de animal herbívoro que comió aquella hierba, estamos todos interconectados. (G1, 2016).

En los videos, Magno se relaciona con el medio ambiente, a veces en actuaciones mínimas, en las cuales es “casi” absorbida por este, por medio de la búsqueda de mimesis, en otras, el cuerpo del artista aparece en enfrentamiento con situaciones específicas del lugar. Estos, de entre otros artistas, vienen destacando en el escenario de la actuación contemporánea en la Amazonia y han participado de proyectos en diversos lugares de Brasil y del exterior, con actitudes y articulaciones potentes consolidando posturas, así como con posicionamientos éticos, con miradas distintas y vigorosas. Ellos apuntan para estrategias en las que el cuerpo se expande al reflexionar sobre el papel del artista en el mundo.

NOTAS

1

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Man Ray revisitado. São Paulo: Íris Foto, N° 458, 1990. p. 08.

CHIKAOKA, Miguel. *Jornal A Província do Pará. 1981 (Acervo FotoAtiva)*. In: EIRÓ, Jorge. *O Salão Paraense de Arte Contemporânea. (Fragmento editado em 2017)*. Texto foi extraído pelo autor da monografia de especialização *Visitação Orientada ao Salão Paraense de Arte Contemporânea*, Belém: Universidade da Amazônia, 1996.

FERNADES JÚNIOR, Rubens. *Man Ray revisitado*. São Paulo: Íris Foto, Nº 458, 1990. p. 08.

FRISCH, Cristoph Albert. *Índio Umuauá na antiga Província do Alto Amazonas, região do rio Solimões* BRASILIANA FOTOGRÁFICA. In: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4518>

G1.Globo.com. *Exposição 'Orgânicos' propõe simbiose entre corpo e natureza* **Materia publicada no site sobre a mostra de Luciana Magno**. Acesso em: <http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/12/exposicao-organicos-propoe-simbiose-entre-corpo-e-natureza.html>, em 25/12/2016.

MANESCHY, Orlando. *Imagens Desdobradas: Operações comunicacionais da imagem no território da arte (tese de Doutorado)*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – PUC – SP, 2005.

MANESCHY, Orlando. *Trânsitos e Irradiações nas Artes*. In: *27 Arte Pará*. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2008.

MANESCHY, Orlando. *Armando Queiroz: olhar sobre a violência na Amazônia – Brasil*. Revista *Croma 1 – Estudos Artísticos*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação de Estudos em Belas Artes, 2013b.

MANESCHY, Orlando. *Lúcia Gomes a vida é o trabalho*. *Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*, Florianópolis: ANPAP, 2007.

MANESCHY, Orlando. *Amazônia, Lugar da Experiência – Processos Artísticos na Região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*. Belém: EDUFPA, 2013b.

MAGNO, Luciana Loureiro Figueira. Miguel Chikaoka: *Fotografia como prática de liberdade (dissertação de Mestrado)*. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes - UFPA, 2012b.

MAGNO, Luciana Loureiro Figueira. Miguel Chikaoka e FotoAtiva: *pontuações no movimento fotográfico contemporâneo no Pará*. "Vida e ficção: arte e fricção" *Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores)*. – Rio de Janeiro: ANPAP, 2012a.

MARTINS, Almires. *Ymá Nhandehetama | Antigamente fomos muitos. (texto apresentado em depoimento oral no video homônimo)*. Armando Queiroz, Almires Martins e Marcelo Rodrigues, 2009.

MORKAZEL, Marisa. *Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental*. Belém: Kamara Kó Fotografias, 2014.

MORKAZELI, Marisa. (2016). *Série Orgânicos e os prolongamentos de si*. Belém: Banco da Amazônia.



FUGAS E INTERFERENCIAS

II CONGRESO DE ARTE DE ACCIÓN

ACTAS 2017