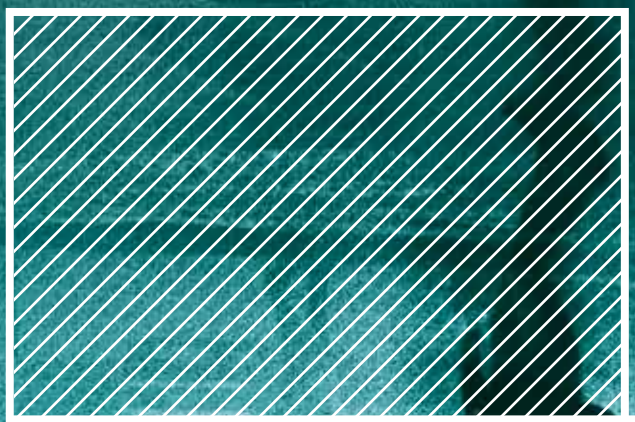
Fugas e interferencias

VI International Performance Art Conference



2021

DIRECCIÓN
Marta Pol Rigau, Universidade de Vigo
Carlos Tejo, Universidade de Vigo

EDICIÓN
Marta Pol Rigau, Universidade de Vigo
Carlos Tejo, Universidade de Vigo

AYUDANTE DE EDICIÓN
Cristina Ramos Albertí

COMITÉ CIENTÍFICO
Dr. D. **Anxo Abuin.** Universidad de Santiago de Compostela, España
Dr. D. **Juan Albarrán.** Universidad Autónoma de Madrid, España
Dr. D. **Juan Vicente Aliaga.** Universitat Politècnica de València (UPV), España.
Dra. Doña **Helena Cabello.** Universidad de Castilla-La Mancha, España
Dra. Doña **Ana Carceller.** Universidad de Castilla-La Mancha, España
Dra. Doña **Rita Castro Neves**. Universidad de Oporto, Portugal
Dra. Doña **Malgorzata Kazmierczak.** Universidad de Cracovia, Polonia
Dr. D. **Marco de Marinis.** Universidad de Bolonia, Italia
Dr. D. **Jorge Luís Marzo.** Centre Universitari de Disseny (BAU), España
Dr. D. **Miguel Molina.** Universitat Politècnica de València (UPV), España.
Dra. **Doña Cecilia Perea.** Universidad de Patagonia, Argentina
Dr. D. **David Pérez.** Universitat Politècnica de València (UPV), España.
Dra. Doña **Marta Pol Rigau.** Universidade de Vigo, España.
Dr. D. **Artur Tajber.** Universidad de Cracovia, Polonia
Dr. D. **Carlos Tejo.** Universidade de Vigo, España.
Dra. **Doña Judit Vidiella.** Universidad de Girona, España.
Dr. D. **Gabriel Villota.** Universidad del País Vasco, España

PONENTES PLENARIOS
Sr. D. **Jaime Vallaure.** Artista, Madrid
Dra. **Doña Maite Garballo Maeztu.** Universitat Oberta de Catalunya, España

INTRODUCCIÓN A LAS ACTAS DEL CONGRESO
Marta Pol Rigau, Universidade de Vigo
Carlos Tejo, Universidade de Vigo

DISEÑO E IMAGEN CORPORATIVA
Área de Imáxe de la Univesidade de Vigo

DISEÑO Y MAQUETACIÓN DE LAS ACTAS
Gustavo Adolfo Hevia Solar

EDITA
Servicio de Publicaciones de la Universidade de Vigo

ISBN
978-84-8158-909-2

COMUNICACIONES DE
Maite Garbayo-Maeztu
Jaime Vallaure
Maria Vidagañ
Amparo Alonso-Sanz
María Gil Martínez
Pablo Alvez Artinprocess
Blanca Molina Olmos
Elia Torrecilla
Miguel Molina-Alarcón
Jesús María Palomino Obrero
Zahira Dehn Tutosaus
Laura Fernández Zapata
Andrés Senra
Beatriz Blanco de la Fuente
Eva Monroy Pérez
Sónia Isabel Pereira de Carvalho
Paulo Bernardino Bastos
Jessica Celeste Flores Torres
Pancho López

Fugas e Interferencias 2021

Universidade Vigo

CGAC Centro Galego de Arte Contemporánea

Xacobeo 21·22 Galicia

XUNTA DE GALICIA

O XARDÍN DE JULIA DORMIR CON ENCANTO

PAZO DE ALTAMIRA HOTEL

IN-

0 / Página 6
INTRODUCCIÓN A LAS ACTAS

1 / Página 10
DESAPARICIONES Y ENCARNACIONES: LA PERFORMANCE COMO DISPOSITIVO PARA HACER APARECER
Maite Garbayo-Maeztu. Universitat Oberta de Catalunya.

2 / Página 24
44 PUNTOS FINAL
Jaime Vallaure. Artista.

3 / Página 40
INSTRUCCIONES PARA PESAR EL PENSAMIENTO
María Vidagañ. Universidad de Zaragoza.
Amparo Alonso-Sanz. Universitat de València.

4 / Página 54
LENGUAJE EXPANDIDO: PRÁCTICAS PARTICIPATIVAS EN EL ARTE CONCEPTUAL DE LOS AÑOS NOVENTA
María Gil Martínez. Universidade de Santiago de Compostela.

5 / Página 66
MODELLING A METHODOLOGY OF ARTICULATION BETWEEN EXPERIMENTAL PERFORMANCE ART AND PHILOSOPHY
Pablo Alvez Artinprocess. University of Surrey.

DI- CE

6 / Página 80
UNA APROXIMACIÓN A *DESVIACIONES* (1997-2001): EXPLORANDO LAS FRONTERAS DE LA DANZA
Blanca Molina Olmos. Investigadora independiente.

7 / Página 94
PERFORMANCES "VIRALES" EN TIEMPOS DE PANDEMIA: LA EXPERIENCIA DEL II FESTIVAL DE *PERFORMANCE* "CUERPO (NO) URBANO EN ACCIÓN"
Elia Torrecilla. Universidad de Zaragoza.
Miguel Molina-Alarcón. Universitat Politècnica de València.

8 / Página 110
OZ, DIFERENCIA Y ESTÉTICA PARTICIPATIVA
Jesús Palomino. Universidad de Málaga.

9 / Página 124
LA LENGUA QUE *ARROSSEGA:* DESPLAZAMIENTOS LINGÜÍSTICOS EN EL ARTE DE ACCIÓN COLABORATIVO
Zahira Dehn Tutosaus. Universidad de Barcelona. Laura Fernández Zapata. Universidad de Barcelona.

10 / Página 140
ANIMAL DRAG, TRANSESPECIES Y PERFORMATIVIDAD ANTROPOZOOMÓRFICA QUEER: UNA ALIANZA CONTRA NATURA DE DESEO
Andrés Senra. Universitat Oberta de Catalunya.

11 / Página 154
LA AUTORREPRESENTACIÓN Y EL RITUAL COMO ESTRATEGIAS POLÍTICAS EN EL ARTE ACCIÓN
Beatriz Blanco de la Fuente. Universidad Complutense de Madrid.

12 / Página 168
BARRER Y ACCIÓN LA ESCOBA COMO ÚTIL (REI)VINDICATIVO
Eva Monroy Pérez. Universidade de Vigo.

13 / Página 180
"GRAFÍAS" DEL CUERPO ARQUÉTIPO (INTERACCIÓN): REPRESENT(ACCIÓN) DEL DIOS HEMBRA (ARTE Y TECNOLOGÍA)
Sónia Carvalho. Universidade de Lisboa.
Paulo Bernardino Bastos. Universidade de Aveiro.

14 / Página 196
PERFORMANCE ART Y PRÁCTICAS CURATORIALES EN TIEMPOS DE COVID-19
Jessica Celeste Flores Torres. Universidad de Nuevo León. Pancho López. Universidad de Nuevo León.

0 / INTRODUCCIÓN A LAS ACTAS.

Estas actas de *Fugas e Interferencias. VI International Performance Art Conference 2021* presentan la recopilación de artículos procedentes de las ponencias seleccionadas por nuestro Comité Científico. Estas ponencias han sido llevadas a cabo en la sexta edición del congreso que tuvo lugar los días 30 de septiembre 1 y 2 de octubre de 2021 en la Casa de Campás de Pontevedra y el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela. Junto a estas ponencias, las actas también incluyen los artículos de las dos conferencias plenarias pronunciadas por Maite Garbayo Maeztu *Desapariciones y encarnaciones: la performance como dispositivo para hacer aparecer* y Jaime Vallaure *44 Puntos final. El objetivo de la convocatoria de este congreso de ámbito internacional es centrar el punto de atención en el análisis de los nuevos comportamientos del arte de acción, tanto desde la práctica como desde la reflexión teórica. De este modo, los artículos seleccionados indagan sobre los cuatro ejes temáticos que propone el encuentro.*

La reflexión teórica del arte de acción. Este apartado intenta contrastar las distintas aproximaciones teóricas sobre el arte de acción para darles visibilidad y para poder construir un marco teórico contextual. En este apartado hemos contado con las siguientes investigaciones: *Instrucciones para pesar el pensamiento* de Amparo Alonso-Sanz y Maria Vidagañ; *Lenguaje expandido: Prácticas participativas en el arte conceptual de los años noventa* de María Gil Martínez; y, *Modelling a methodology of articulation between Experimental Performance Art and Philosophy* de Pablo Alvez Artinprocess.

La acción y sus intersecciones. Se trata de investigar el carácter híbrido del arte de acción y como esta práctica ha evolucionado hasta incorporar estrategias visuales, como la video-acción o videoarte, o escénicas como el teatro contemporáneo, la danza, etc. En este apartado se agrupan los siguientes artículos: *Por una danza menor* de Ignacio de Antonio Antón; *Desviaciones (1997-2001): Explorando las fronteras de la danza* de Blanca Molina Olmos; *Performances "virales" en tiempos de pandemia: La experiencia del II Festival de Performance "Cuerpo (no)Urbano en Acción"* de Elia Torrecilla y Miguel Molina-Alarcón; *Voz, diferencia y estética participativa* de Jesús María Palomino Obrero; y, *La lengua que arrossega: desplazamientos lingüísticos en el arte de acción colaborativo* de Nora Ancarola Cersósimo, Zahira Dehn Tutosaus y Laura Fernández Zapata.

Las posibles interacciones entre el arte de acción y el contexto político. Se plantea investigar cómo el arte de acción, desde enfoques y posiciones muy diversos, puede traspasar los límites del poder establecido/dominante para generar un discurso estético más allá de los antagonismos. Entre otras aproximaciones, prestaremos especial atención a la naturaleza del arte de acción desde una perspectiva de género, teoría y arte feminista, la nueva masculinidad y/o lo queer. Se presentan los artículos: *Animal drag. Transespecies y performatividad antropozoomórfica queer* de Andrés Senra; *La autorrepresentación y el ritual como estrategias políticas en el arte acción* de Beatriz Blanco de la Fuente; *Barrer y acción la escoba como útil (rei)vindicativo* de Eva Monroy

Pérez; y, *Archetype(spelling) obscure of feminine* de Sónia Isabel Pereira de Carvalho y Paulo Bernardino Bastos.

Comisariado de Arte de Acción. Se propone investigar el comisariado de arte de acción desde un enfoque amplio que pueda abarcar experiencias curatoriales que toman cuerpo en acciones individuales, festivales, ciclos en espacios oficiales y/o alternativos o que estudien colecciones de museos o archivos de artistas. Este apartado se acoge el artículo: *Performance art y prácticas curatoriales en tiempos de Covid-19* de Jessica Celeste Flores Torres y Pancho López.

A partir de estos contenidos se pretende construir un marco teórico contextual capaz de analizar nuevos caminos en la práctica del arte de acción. Con este objetivo, se subraya la importancia del arte de acción como parte integrante de los procesos artísticos contemporáneos, para intentar superar los límites del tema impuestos por los clásicos enfoques académicos. No queremos finalizar esta breve introducción a las actas sin agradecer la presencia de todas las personas que han formado parte de esta sexta edición. Agradecer, asimismo, el apoyo prestado por la Universidad de Vigo y por el Centro Galego de arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela.

» Dr. Doña Marta Pol Rigau
Directora del congreso

» Dr. D. Carlos Tejo Veloso
Director del congreso

Fugas e-interferencias

VI International
Performance Art Conference

1

2021

DESAPARICIONES Y ENCARNACIONES: LA PERFORMANCE COMO DISPOSITIVO PARA HACER APARECER[1]

MAITE GARBAYO-MAEZTU. Universitat Oberta de Catalunya.

/ RESUMEN /

A partir del análisis crítico de distintas prácticas performáticas realizadas en la dictadura franquista y en otros regímenes dictatoriales latinoamericanos, este texto se pregunta por el potencial de la performance para hacer aparecer lo que desaparece. Se analizarán trabajos de Olga L. Pijoan, Gonçal Sobrer, Fina Miralles o Luz Donoso, y acciones en el espacio público como las llevadas a cabo por las *Madres de la Plaza de Mayo.* En contextos donde la desaparición forzada estaba a la orden del día, poner el propio cuerpo para hacer aparecer al otro implicaba una consciencia de la vulnerabilidad propia, y encarnar al desaparecido precipitaba la pérdida parcial del propio yo en un acto empático que nos llena con la ausencia del cuerpo ajeno. La cita al desaparecido posibilita la emergencia de nuevas subjetivaciones políticas basadas en la superposición de historias e identidades y en la capacidad de ser afectado/a.

/ Palabras clave /

performance;
desaparecido;
tardofranquismo;
poner el cuerpo;
encarnar;
quietud.

[1] Una versión anterior de este texto se publicó en inglés en la revista *Performance Research* (vol. 24) en 2019.

En 1973, en la Barcelona de finales de la dictadura franquista, Olga L. Pijoan realiza *Herba,* una acción en la que performa la desaparición de su propio cuerpo. La artista se coloca delante de un muro y documenta fotográficamente la presencia de su cuerpo. Acto seguido documenta también su ausencia mediante una silueta sobre el muro, que queda como resto de la acción. La silueta, imagen de la desaparición, da cuenta de la incompletitud inherente al cuerpo, de su fragmentación. La acción hace aparecer un tipo de subjetividad que compromete la concepción racionalista del sujeto monolítico, completo y entero, y propone como contrapartida un sujeto en falta. Un sujeto agujereado que sabe de su propia vulnerabilidad y se reconoce a sí mismo como susceptible de desaparecer. La subjetivación del cuerpo femenino se juega y se negocia en la dialéctica entre presencia/ausencia. En *Herba* puede identificarse una especie de precariedad inherente a la presencia como sujeto del cuerpo femenino, como si esta presencia nunca estuviese garantizada, como si hubiera una tensión constante entre la voluntad de aparecer y el deseo de esconderse, de desaparecer o irse a otro lugar. *(Fig. 1).*

Cuando Amelia Jones (1998) analizó las *Siluetas* (1973-1980) de Ana Mendieta, centró su atención en la forma en la que el cuerpo va desapareciendo poco a poco, en cómo el cuerpo se presentaba a partir de una especie de juego entre ausencia y presencia, y destacó que estas obras *"rompen profundamente con el deseo moderno de presencia y transparencia de significados"* (p. 26).

La forma en que estos cuerpos se presentan, anclada en la vulnerabilidad, difiere del modelo hegemónico de presentación corporal en el que el cuerpo aparece completo y sin fisuras, seguro y confortable en su puesta en escena. Los cuerpos que se ausentan son cuerpos incompletos, fragmentados, cambiantes y abiertos a la transformación. Desafían la concepción de un sujeto utópico despojado de cuerpo, el que Amelia Jones identifica como sujeto moderno, y nos recuerdan la ligazón permanente al otro y también al cuerpo propio. En *Herba,* es el cuerpo ausente y vulnerable el que nos hace conscientes de que somos susceptibles de desaparecer. La silueta, resto de la desaparición, cita y hace aparecer a quienes han desaparecido.

Fig. 1b. Herba. Olga L. Pijoan, 1973.

Fig. 2b. Dansa de l'afusellament. Gonçal Sobrer, 1966. Cortesía del artista

También en Barcelona, en la zona que hoy ocupan los hoteles, edificios y centros comerciales de Diagonal Mar, estaba el Castillo del Camp de la Bota, que tras la victoria de los nacionales fue convertido en cárcel. 1.734 personas fueron fusiladas en él entre 1939 y 1952.

En 1966, Gonçal Sobrer puso su cuerpo para hacer aparecer a los fusilados en la que fue una de las primeras acciones performáticas de las que se tiene noticia en Cataluña, la *Dansa de l'afusellament (Danza del fusilamiento).* Alrededor del castillo, ya entonces abandonado, Sobrer ejecutaba su particular danza, que consistía en apoyar su cuerpo contra el muro y simular una y otra vez recibir el tiro de gracia y desplomarse muerto en el suelo. *(Fig. 2).*

Durante la performance el artista recorrió el Camp de la Bota danzando y emulando su fusilamiento mientras cantaba «E lucevan le stelle», aria de la ópera «Tosca» de Giacomo Puccini cantada al final del tercer acto por el pintor republicano Mario Cavaradossi momentos antes de ser ejecutado en el Castillo de Sant'Angelo en Roma. Sobrer citaba y hacía aparecer a un joven comunista aragonés a quien cuando era niño escuchó cantarla desde el furgón militar que recorría el Poblenou camino al Camp de la Bota, donde lo fusilaron aquella misma noche. Su historia era una más de las que circulaban en un barrio que, como recuerda Sobrer, durante su infancia y adolescencia era paso obligado de camiones cargados de prisioneros en dirección al castillo.[2]

[2] Entrevista a Gonçal Sobrer, Barcelona, 2016.

El gesto del artista se presenta como un antídoto contra la desmemoria que acechaba los años de la bonanza económica de los últimos tiempos de la dictadura. Pero la *Dansa de l'afusellament* no era únicamente una apelación a la memoria histórica, pues la represión era todavía una realidad y los fusilamientos representaban una amenaza palpable, como se constataría unos años después.[3] El artista hace presente la violencia del régimen franquista en el espacio público; la cita y la repite para evitar que la historia reciente del Poblenou, su barrio, se borre y caiga en el olvido.

Al encarnar al joven comunista aragonés, Sobrer hizo aparecer a todos los que habían sido fusilados en el Camp de la Bota, los trajo aquí mientras se hacía el muerto y ocupaba su lugar. Al dejarse ir a uno mismo para traer al otro, al hacer presente el cuerpo del ausente, vulnerabilizaba su propio cuerpo y desvelaba la posibilidad palpable de su desaparición, de su propia muerte.

El joven aragonés que recorrió las calles del Poblenou en los años cuarenta cantando la que probablemente fue su última canción, revivía en la danza de Sobrer para hacer aparecer la barbarie del franquismo. La performance, al traer el cuerpo del desaparecido, lo convertía en una figura más presente que ausente, en la que se materializaba aquello que no se podía nombrar. Sobrer utilizaba una estrategia estética para traer aquí, para hacer aparecer lo que el Franquismo y más adelante la Transición continuista silenciaron e hicieron desaparecer.

Me interesa el gesto empático que deja ir el propio cuerpo para hacer aparecer al desaparecido. Se pone en juego una práctica intersubjetiva basada en ponerse en el lugar del otro, o, más bien, en encarnarlo: hago entrega de mi propio cuerpo para hacer aparecer el tuyo. La performance de Sobrer no representa al desaparecido, sino que lo hace presente en un gesto de solapamiento identitario que pasa por vestirse con la piel del otro. Una forma de subjetivación compleja basada en la superposición de memorias, afectos e identidades. Una subjetividad que desafía el modelo de sujeto moderno entero y presente, y que se configura en la ausencia parcial, en la falta. Más allá del acto solidario de alinear mi cuerpo con otros cuerpos, estamos ante formas de subjetivación de la cita y de la superposición, que se reorganizan en el encuentro con el otro y en el solapamiento. Mi cuerpo en el otro, el cuerpo del otro en mí. Agujerear mi identidad en el encuentro, hacerla ausente, reconocer mi propia vulnerabilidad. Cuando mi cuerpo hace presente a otro cuerpo, cuando otro cuerpo aparece a través del mío, desaparece necesariamente algo de mí. Desaparecer para hacer aparecer al otro conlleva una pérdida, una renuncia parcial a la autonomía del yo, un acto de amor en el que el sujeto sale fuera de sí mismo para inclinarse hacia el otro. (Cavarero, 2013, p. 14).

Mientras danzaba, Sobrer prestaba su cuerpo al joven comunista aragonés, que regresaba al Camp de la Bota para hacer presentes los cuerpos desaparecidos durante el golpe militar y la dictadura franquista. Por medio de este acto, el artista encarnaba al otro y se situaba como cuerpo vencido, como cuerpo muerto. Su danza, ejecutada una y otra vez en los muros del castillo, transitaba los bordes de lo indecible y materializaba una suerte de memoria corporal y vocal de la dictadura. El canto del joven comunista y su fusilamiento, repetidos una y otra vez sobre el cuerpo de Sobrer, burlaban la no representabilidad del trauma (Pollock, 2013) y se inscribían en el presente a través de la performance.

Para Hans Belting (1997), el origen de la imagen está relacionado con la encarnación de los muertos, pues las imágenes vienen a reemplazar el cuerpo perdido: "El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen". (p. 178) Según el autor, una imagen encuentra su verdadero sentido en hacer aparecer aquello que está ausente. Siguiendo esta lectura, el cuerpo de Sobrer, cantando y danzando en los muros del castillo, es una imagen capaz de actualizar la presencia de una ausencia (y de todas las ausencias a la que ésta remite), con las implicaciones estético-políticas que este gesto conlleva, y de generar, además, un espacio social que en medio del silencio y la prohibición, permite nombrar la ausencia y repetir/actualizar el trauma.

Fig. 3. Tres esquemes de mort artificial. Fina Miralles, 1977. Museu d'Art de Sabadell.

SILUETAS Y SOLAPAMIENTOS.

(Fig. 3)

Barcelona, 1977: Fina Miralles se tumba en el suelo de la Galería G y dibuja su silueta para dejar constancia de la presencia de un cuerpo. De un cuerpo muerto. Se tumba boca abajo con los brazos en cruz y la rodilla doblada, para emular la pose del cuerpo sin vida que aparece tendido en el suelo del cuadro de Goya *Los fusilamientos del 3 de Mayo* (1814). En la pared de la Galería, puede verse el tríptico *Tres esquemes de mort artificial* (1977). En el panel izquierdo la artista reproduce el cuadro de Goya junto a distintos elementos que aluden directamente al franquismo y al nacionalcatolicismo, como la cruz del Valle de los Caídos, un niño castigado en la escuela con los brazos en cruz, o la imagen de Txiki[4] atado de pies y manos momentos antes de ser fusilado. En el derecho vemos una foto de Fina niña en su primera comunión, mientras la apuntan las armas del mismo pelotón de fusilamiento

[3] La violencia de la dictadura se recrudecería durante los últimos años, con hechos como el Proceso de Burgos, la ejecución de Puig-Antich y los fusilamientos de Txiki, Otaegi, Baena, Sánchez Bravo y García Sanz, que fueron perpetrados tan solo dos meses antes de la muerte de Franco.

[4] Txiki (Juan Paredes Manot), fue torturado por las autoridades franquistas y fusilado el 27 de septiembre de 1975.

que aparece en el cuadro de Goya. En el panel central, la silueta del hombre fusilado, se dibuja en el suelo de distintas ciudades europeas para emular, según la artista, "las siluetas que se usan en algunos países para marcar el lugar en el que alguien ha sido desaparecido o asesinado".[5] La silueta señalaría el punto exacto en el que se encuentra el cadáver, sustituiría al cuerpo cuando éste ha sido levantado.

La silueta de Fina Miralles me hace pensar en las siluetas que se dibujarían algunos años después en el marco de las dictaduras de América Latina. El *Siluetazo,* llevado a cabo en la Plaza de Mayo de Buenos Aires en 1983 por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel (con el apoyo de las Madres) fue una acción colectiva en la que se dibujaron las siluetas de los participantes para hacer aparecer a los desaparecidos durante la dictadura militar y reclamar la presencia de los cuerpos ausentes. El gesto de poner el propio cuerpo para hacer aparecer a quienes están ausentes implica una consciencia de la vulnerabilidad propia, implica alinear mi cuerpo con otros cuerpos, reconocer que también es susceptible de desaparecer.

En el *Siluetazo,* como acción colectiva, tenía lugar una desidentificación de los cuerpos de los participantes para configurar un cuerpo social, el del desaparecido como figura base de una reivindicación política. Sin embargo, las siluetas de los ausentes terminaron acogiendo la multiplicidad corporal de quienes ponían su cuerpo: siluetas masculinas, femeninas, mujeres embarazadas, niños/as...

Nora Cortiñas, Madre de la Plaza de Mayo, recalca que *"En cada silueta revivía un desaparecido"* (citada en Buntinx, 2008, p. 270), Julio Flores, uno de los artistas organizadores del *Siluetazo* cuenta que un niño de seis años se le acerca para preguntar: *"¿Me haces a mi papá?"* (en Longoni y Bruzzone, 2008, p. 197), y dos Madres gritan a los policías que quitan las siluetas de los muros: *"Ése que estás arrancando es mi hijo"* (en Longoni y Bruzzone, 2008, p. 99).

Es común entender las siluetas como intentos de representación de lo desaparecido, pero las siluetas no representan el cuerpo del desaparecido, sino que lo hacen aparecer, lo hacen presente y lo traen aquí, tal y como sugieren los testimonios de Cortiñas y Flores. En un quiebre de sentido hacia lo esotérico, aquí lo artístico no sólo propicia prácticas de organización político-activista que ponen en entredicho al estado totalitario, sino que es capaz de convocar lo mágico para hacer aparecer al desaparecido. Las siluetas son los desaparecidos mismos que *nos miran*[6] desde las paredes, cuerpos vacíos/llenos que interactúan con nosotros, presencias activadas por los afectos puestos en ellas por quienes ofrecen sus cuerpos para realizarlas. Las imágenes no son ya objetos estáticos para ser contemplados, nos miran, tienen un punto de vista propio y nos devuelven la mirada para interpelarnos a través de ella.

La silueta de Fina Miralles convoca el cuerpo de Txiki, y el cuerpo de todos aquellos que fueron asesinados. Convoca los 114.226[7] desaparecidos durante la guerra civil y la dictadura franquista. Cita y hace aparecer los cuerpos que todavía siguen sin ser buscados ni identificados. Desaparecidos cuya ausencia aún no ha sido oficialmente reconocida cuatro décadas después del fin de la dictadura, ni siquiera lingüísticamente, pues el término "desaparecido" raramente se utiliza en el Estado español para nombrar a las víctimas del exterminio franquista. A pesar de que Las autoridades internacionales los han reconocido como "desaparecidos", el Estado alude su responsabilidad en localizar a las víctimas. Debido a la dificultad de obtener el reconocimiento de su sufrimiento, las víctimas, sus familiares y las asociaciones que las representan, han tenido que argumentar, en la esfera pública, las razones por las que sus familiares caen bajo la definición legal y social de desaparecido y la importancia de este término en la articulación de sus identidades. (Rubien, 2015, p. 11).

Si como apuntaba anteriormente, poner el propio cuerpo para hacer aparecer al otro implica una consciencia de la vulnerabilidad propia, si encarnar al desaparecido precipita la pérdida parcial del propio yo en un acto de amor que nos llena con la ausencia del cuerpo ajeno, ¿qué tipo de sujeto político se conforma a partir de esta encarnación? El desaparecido posibilita la emergencia de nuevas subjetivaciones políticas basadas en la capacidad de ser afectado y ancladas, por tanto, en lo amoroso, como sugieren los numerosos grupos de madres de desaparecidos que surgen durante las dictaduras latinoamericanas[8]. Al referirse a las Madres de la Plaza de Mayo, Gustavo Buntinx (2008) ha señalado que "las desapariciones forzadas obligan a resurrecciones místicas, aunque sea en otros cuerpos", aludiendo a cómo la búsqueda de sus hijos ausentes transforma a las madres (p. 265). "Nuestros hijos nos parieron a nosotras" –ha dicho en más de una ocasión Hebe de Bonafini– "nuestros hijos desaparecieron, y nacimos nosotras." (En Di Marco, 2012, p. 2).

En la Plaza de Mayo, los desaparecidos aparecen a través del cuerpo de las madres. La performance de las madres llena el espacio urbano de un Buenos Aires vacío por el estado de sitio "de gente; cuerpos espectaculares, fantasmales, aparecidas figuras que rehusaron permanecer invisibles" (Taylor, 2007) Las madres aparecen para ser vistas: se citan y se juntan en la plaza, ocupando el espacio público y utilizando elementos identificativos que subrayan su posición materna, como el pañal/pañuelo o las fotografías que portan cuando circulan alrededor del obelisco, que hacen aparecer a sus hijos y los traen al presente.

María Virginia Morales escribe que la irrupción de las madres en la escena política argentina produce un desplazamiento de la línea divisoria público/privado (Morales, 2010, p. 23). La autora sitúa su emergencia en la identidad materna compartida, entendiendo la maternidad como un rol que les ha sido asignado por la propia dictadura militar, pero que ellas son capaces de transcender al desafiar los límites de esta asignación y dar el salto a la esfera pública/política (la plaza). Sin embargo, yo diría que las madres, más bien, trascienden la diferencia sexual y los binarios jerárquicos a ella asociados para situar la maternidad como lugar de emergencia de lo político, y no como posición impuesta que es necesario supe-

[5] Fina Miralles, comunicación personal, Cadaqués, 2019.

[6] Bedoya señala que en el periódico *Clarín,* que daba la noticia de El Siluetazo, podía leerse: "las siluetas nos miran". Fernando Bedoya. (2008). Balance. En Longoni y Bruzzone (eds.). *El Siluetazo,* (p.158). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

[7] Cifra facilitada por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. España sería, según la Asociación, el segundo país del mundo con mayor número de desaparecidos, superado únicamente por Camboya.

[8] En el Estado español, el no reconocimiento de la existencia de desaparecidos y el silenciamiento en torno a la desaparición forzada que operó durante la dictadura, durante la transición y hasta la actualidad, no ha hecho posible la emergencia generalizada de este tipo de grupos, aunque sí existen algunas asociaciones que agrupan a familiares de víctimas del franquismo.

rar para acceder a la esfera pública. En este sentido, más que contraponer, como metafóricamente hace la autora, "la cocina a la plaza", sería interesante preguntarse qué aportan el conocimiento y la experiencia adquiridos en la cocina para bregar en la plaza. Es decir, tratar de entender la especificidad de estas subjetividades materno-políticas, que sin duda han planteado nuevas formas de activismo y de ocupación performática del espacio público. Los colectivos de madres que aparecen en las calles para pedir la aparición de sus hijos, han desafiado las formas tradicionales de activismo político, basadas en un sujeto individual, masculino y autónomo, y centradas en el éxito, en la acción y en la promesa de victoria. La aparición pública de las madres se asienta por el contrario en la pérdida y en la consciencia de la vulnerabilidad propia, y en lugar de estar centrada en el éxito y en la victoria, tiene la búsqueda, lo amoroso y lo libidinal (el deseo de encontrarse con el otro) como esquemas motores, lo que hace que sea más procesual que teleológica.

Estamos ante una forma intersubjetiva de entender lo político: no se transforma únicamente la identidad materna cuando estas madres ponen el cuerpo en la esfera pública, sino que su performance altera y reorganiza lo que Arendt llamó el "espacio de aparición" (Arendt, 1998, p. 199) Las madres convierten la calle y la plaza en espacios que se anexan a los dominios de una maternidad que deja así de ser privada, personal e individual.

La alineación de las madres unas con otras, responde al acto empático de ponerse en la piel de la otra. Pero al mismo tiempo, como sujetos políticos movidos por el amor, las madres convocan el cuerpo de los ausentes desde sus propios cuerpos.

De ser sujetas definidas en el amor, configuradas socialmente como mujeres y como madres, y, por tanto, como sujetos amorosos y pasivos, las madres pasan a resignificar el amor para convertirlo en forma de acción política, en poderosa herramienta de lucha contra la dictadura.

La forma de subjetivación política que performan las madres, podría relacionarse con lo que Adriana Cavarero (2013) ha definido como "geometría de la inclinazione", que sería aquella que nos lleva fuera de nosotros mismos y nos inclina hacia el otro (p. 14). La autora nos recuerda que la modernidad sitúa en el centro de la escena a un yo autónomo, en posición recta y vertical. La inclinación, por el contrario, conforma un tipo de sujeto que ya no es recto, sino que pende fuera del eje vertical que lo dirige. El amor, como aquello que nos inclina al otro, nos coloca en una posición de dependencia y pone en entredicho la noción de autonomía sobre la que se asienta el sujeto central de la filosofía moderna desde Kant (Cavarero, 2013, p. 15). Para ilustrar la geometría de la inclinación, Cavarero remite a la iconografía mariana, a la inclinación de la Virgen hacia el niño que conforma una línea oblicua que problematiza el paradigma de verticalidad. Estamos ante dos paradigmas posturales que responden a dos modelos diversos de subjetividad: uno de ellos convoca a una ontología individualista, y el otro a una ontología relacional (p. 20). El estereotipo materno, figurado en la imagen de la Virgen inclinada al niño, sería fundamental para pensar esta ontología relacional que hunde sus raíces en el amor y en el reconocimiento de nuestra propia vulnerabilidad y de nuestra dependencia fundamental de los otros.

Las madres, como sujetos que ponen sus cuerpos para hacer aparecer a quienes han desaparecido, convocan a una práctica relacional e intersubjetiva que se gesta en el encuentro con otras madres y se activa en el deseo de encontrarse con sus hijos.

HACERSE EL/LA MUERTO/A.

Vuelvo a la acción de Fina Miralles en la Galería G de Barcelona. Su cuerpo tumbado en el suelo es un cuerpo muerto, y la presencia del tríptico *Tres esquemes de mort artificial* sitúa su muerte como consecuencia directa de la violencia material y simbólica del franquismo. La performance se presenta como un gesto potente de ruptura del silencio que ha marcado la historia de España no solo durante los 36 años que duró la dictadura, sino también desde la muerte de Franco hasta la actualidad, ya que el periodo que se ha llamado Transición a la democracia, fue en realidad un pacto que garantizó el olvido del franquismo para permitir diversas continuidades. Algunos estudiosos señalan que el verdadero triunfo del franquismo ha sido ese silencio, que se ha encargado de ocultar los crímenes cometidos y de clausurar los afectos y las emociones derivados de las experiencias de violencia y humillación (Miñarro y Morandi, 2014, p. 66).

Fina Miralles enmarca esta performance en un momento histórico muy concreto: cuando finalmente, debido a que el dictador ha muerto, se hace posible nombrar la violencia y la represión:

> "... no digas nada a nadie, no confíes en nadie, no hables con nadie, ve con cuidado. Es el miedo. El miedo a perder la vida, el miedo porque cualquier persona te puede denunciar. Es vivir en un estado represivo... Entonces, en aquel momento, en los años 75, 76... va a ser la sociedad entera la que va a explotar con todo aquello que estaba tan reprimido. Es en ese momento cuando tú puedes comenzar a explicar todo lo que ha pasado durante aquel tiempo." (Miralles, 2014).

La artista realiza esta acción cuando la euforia derivada de la muerte del dictador iba acompañada por la esperanza de un cambio rotundo que traería la democracia. Un momento en el que (al menos para ella) se hizo posible hablar, pero que sería prontamente clausurado en pos de la reconciliación nacional exigida por la Transición. Como he señalado en otra ocasión (Garbayo, 2016), muchas de las performances realizadas durante los últimos años del franquismo y los primeros de la Transición, podrían leerse como intentos de toma de la palabra en un contexto en el que no era posible hablar. Quizá por esta razón, la mayor parte de ellas fueron silenciadas durante largo tiempo, y borradas de la historiografía del arte en el Spanish state, en concordancia con las políticas de desmemoria y continuismo propias de aquel momento (Carrillo, 2009, p. 3).

La danza de Gonçal Sobrer iteraba el fusilamiento para imaginar la posibilidad de su propia muerte, y los participantes del *Siluetazo* ponían sus cuerpos para marcar el vacío donde debería estar presente el cuerpo del ausente. En ambos casos, se performa un acercamiento a aquello que está más allá de la imagen: el lugar de la muerte y la desaparición. Si la imagen, tal y como la ha conceptualizado Belting, aparece para reemplazar el cuerpo perdido, quizá es la imagen de Miralles la que más se acerca a la encarnación del muerto. Su cuerpo yacente y quieto es el cadáver mismo, la imagen que surge en el solapamiento, en el trueque de un cuerpo por otro cuerpo. Quedarse quieto y hacerse el muerto, aunque se sitúe del

lado de la inacción, es en realidad el más potente acto, pues trae el cadáver en su crudeza y lo hace aparecer, le otorga un cuerpo.

La performance, la acción, es el espacio en el que se genera la imagen del cuerpo inmóvil que cita un cuerpo muerto sin estar muerto, el lugar en el que ocurre el solapamiento entre el ausente y su imagen. Quizá estar quieto es un acto que dice más de lo que pretende decir, una forma de presencia metafórica que retiene al cuerpo en el aquí y en el ahora para subrayar su materialidad.

André Lepecki, siguiendo a autores como Sloterdijk o Seremetakis, ha analizado la inmovilidad como aquello que traiciona el vínculo entre danza y movimiento (entendiendo el movimiento como lo que es propio de la ontología de la modernidad). El autor relata cómo en otoño de 1992, en un laboratorio coreográfico llamado SKITE, "como una respuesta suspensiva ante acontecimientos políticos apremiantes" *(as a suspensive response to pressing political events)*, varios coreógrafos decidieron quedarse quietos:

> La inserción del acto de quietud tuvo que ver con las representaciones violentas del colonialismo y sus racismos. (…) En SKITE, la coreógrafa portuguesa Vera Mantero y el coreógrafo español Santiago Sempere afirmaron que los acontecimientos políticos del mundo eran tales que no podían bailar.(The insertion of the still-act had all to do with violent performances of colonialism and its racisms. (…) In SKITE, Portuguese choreographer Vera Mantero and Spanish choreographer Santiago Sempere both stated that the political events in the world were such that they could not dance.) (Lepecki, 2006, p. 16).

Lo que Lepecki (2006), a partir de Seremetakis, llama el "still-act" sería aquello que revoca la asociación nunca cuestionada de la danza con el movimiento, y también una crítica, desde lo escénico, a "las formaciones ideológicas de la modernidad tardocapitalista" (the ideological formations of late capitalist modernity) (p. 16).

Aunque el imperativo de movimiento no es, en la genealogía del arte de acción, tan claro como en la danza, (no es tan raro encontrar acciones en las que el cuerpo está quieto), sí que la quietud, el quedarse quieto, supone una interrupción del término "acción", y de lo que accionar convoca. En el contexto de las artes visuales, el uso de la palabra acción se popularizó, inicialmente, con el *action painting* de Jackson Pollock, que presupone la existencia de un artista-genio activo cuyas acciones devienen arte de forma automática.

Pienso en algunas acciones, muchas de ellas realizadas por mujeres, en las que la quietud del cuerpo es el elemento central. Frente a la acción, la quietud convoca otros modos de hacer, otras formas de ocupar el espacio y de disponer el propio cuerpo para el encuentro con el otro. Quedarse quieto implica renunciar al acto productivo e inmediato que nos proyecta hacia el mundo. Es un gesto que nos deja abiertos y nos coloca en una posición receptiva y vulnerable, frente al imperativo de la acción como gesto invasivo que nos impulsa a avanzar hacia los otros.

(Fig. 4) En Santiago de Chile, en 1978, Luz Donoso se tumba en el suelo. Su cuerpo estirado y quieto, los ojos cerrados. Parece que Luz Donoso intenta desaparecer.

La fotografía, publicada en un libro de Paulina Varas, la investigadora que más atención

Fig. 4. S/T. Luz Donoso, 1978. Archivo Luz Donoso. Cortesía de Paulina Varas.

ha dedicado al trabajo de Donoso, muestra a la artista haciéndose la muerta, con un vestido de flores y zapatos de tacón. Varas (2018) enmarca este "gesto performático de poner el cuerpo" (p. 162) en una jornada de ayuno y protesta que se hizo para presionar al gobierno para que entregara los cuerpos de los desaparecidos que habían sido encontrados muertos en los hornos de Lonquén.

En la imagen, el cuerpo de Luz se entrega para hacer aparecer los cuerpos de Lonquén, esos cuerpos que la dictadura arrojó a una fosa común para evitar que fueran restituidos a sus familias y dignamente sepultados. El gesto inequívoco de Luz es el grado cero del solapamiento entre el cuerpo del vivo y el cuerpo del muerto. Tumbada en el suelo, con los ojos cerrados, la artista intenta desaparecer para prestar su cuerpo a los cuerpos de Lonquén. Al mostrar su cuerpo como cadáver, como cuerpo muerto, Donoso reconoce la vulnerabilidad de su propio cuerpo y la idéntica importancia de otro cuerpo, de cualquier cuerpo. Su cuerpo, presente, apacigua el trauma generado por la falta de los cuerpos ausentes. De su gesto deriva, de nuevo, una forma de presencia intersubjetiva, anclada en lo amoroso, en el solapamiento. Dejar el cuerpo muerto, quieto, es también la táctica política de la resistencia pasiva, la treta con la que el débil se enfrenta al poder.

En el archivo de Fina Miralles encontré una imagen que no tenia título ni estaba catalogada como acción. La artista me contó que fue realizada a mediados-finales de la década de los setenta: durante una jornada en el campo se tumbó dentro de un hueco entre las rocas y se quedó quieta, como si estuviera muerta. La

imagen de Luz y la imagen de Fina comparten una cierta placidez en su quietud, como si su yacer trajera una especie de paz a los contextos de violencia en que surgieron. Sus muertes son muertes calmas que vienen a apaciguar, que restituyen los cuerpos a quienes ya no están. *(Fig. 5).*

Frente a la dictadura que te arranca el cuerpo, frente a una muerte impuesta y violenta, frente a la desaparición en la que ni siquiera el cuerpo se hace presente, las acciones de Luz Donoso y Fina Miralles performan una toma de posesión de la propia muerte que arrebata al estado la potestad de controlar la vida y administrar la muerte. Al mismo tiempo, sus cuerpos presentes vienen a devolver a las madres los cuerpos, al fin quietos y plácidos, de quienes están ausentes.

Fig. 5: Fotografía personal de Fina Miralles, c. 1974. Museu d'Art de Sabadell.

En *After-affects/After-images,* Griselda Pollock (2013) se pregunta por la capacidad de las imágenes para transformar el trauma:

> (...) ¿pueden las prácticas estéticas, la creación de "imágenes posteriores", provocar la transformación -lo que no implica la curación o la resolución- de las huellas, de las secuelas de los traumas, personales o históricos, que habitan en el mundo y que los artistas también procesan como participantes y sensores de nuestros mundos vitales e historias problemáticas? (...can aesthetic practices, the creation of *after-images,* bring about *transformation* – this no imply cure or resolution- of the traces, the *after-affects* of trauma, personal or historical, inhabiting the world that artists also process as participants in and sensors for our life-worlds and troubled histories?) (p. XXI).

Si como plantea Pollock, el trabajo en arte permite transformar los efectos del trauma, las imágenes de Fina Miralles y Luz Donoso son un ejemplo de esta transformación, porque entregan su cuerpo plácido y presente al cuerpo violentado y ausente. Donoso, frente a la negativa del estado a devolver los cuerpos, restituye el cadáver de su propio cuerpo. Y Fina Miralles, con esta acción silente, consigue nombrar los cuerpos que a día de hoy siguen sin ser buscados y sin estar presentes en la arena pública, ni corporal ni discursivamente. Una cierta transformación del trauma ocurre al poder, finalmente, tener el cuerpo muerto.

Por medio de la performance, no solo traen los otros cuerpos, sino que además hacen posibles otras formas de presencia que, como en las madres, están basadas en el encuentro con el otro, en la inclinación y en el solapamiento. Finalmente, su quietud apacigua y acompaña al cuerpo muerto al encarnarlo, al acogerlo, al darle un lugar dentro del propio cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

Arendt, H. (1998). *The Human Condition.* Chicago: University of Chicago Press.

Bedoya, F. (2008). Balance. En A. Longoni y G. Bruzzone (eds.), *El Siluetazo* (pp. 157-167). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Belting, H. (1997). *Antropología de la imagen.* Madrid: Katz Editores.

Berlanga, M. (2013). *El feminicidio en América Latina desde una crítica cultural feminista.* Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México.

Buntinx, G. (2008). Desapariciones Forzadas/Resurrecciones míticas. (Fragmentos). En A. Longoni y G. Bruzzone (eds.), *El Siluetazo* (pp. 253-284). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Carrillo Castillo, J. (2009). Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo. *Arte y políticas de identidad, vol. I,* (pp. 1-22).

Di Marco, G. (2012). Entrevista a Hebe de Bonafini (Asociación Madres de Plaza de Mayo). *Madres de Plaza de Mayo. La politización de la maternidad.* UNSAM: México.

Cavarero, A. (2013). *Inclinazioni. Critica della rettitudine.* Milano: Rafaello Cortina Editore.

Cavarero, A. (2014). Inclinaciones desequilibradas. En B. Saez Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (pp. 17-38). Barcelona: Icaria.

Ertem, G. (2015). La revuelta de Gezi y las políticas de la corporalidad. En J.A. Sánchez y E. Belvis (eds.), *No hay más poesía que la acción* (pp. 87-100). México: Paso de Gato.

Flores, J. (2008) Siluetas. En A. Longoni y G. Bruzzone (eds.), *El Siluetazo* (pp. 83-108). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo.* Bilbao: Consonni.

Jones, A. (1998). *Body art: performing the subject.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement.* New York and London: Routledge.

Morales, M. V. (2010). *De la cocina a la plaza: la categoría madre en el discurso de las Madres de la Plaza de Mayo y su repercusión en la esfera de lo político.* Villa María: Eduvim.

Miñarro, A. y Morandi, T. (2014). *Trauma y transmisión. Efectos de la guerra del 36, la posguerra, la dictadura y la transición en la subjetividad de los ciudadanos.* Barcelona: Fundació Congrés Català de Salut Mental, Red Ediciones.

Miralles, F. (2014). Documental *"Matances"* (Fina Miralles), Creus, M. y Díaz Bringas, T. Recuperado de https://vimeo.com/82548778 [última consulta: 19 de junio 2019].

Pollock, G. (2013). *After-affects/After-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum.* Manchester University Press.

Rubien, J. S. (2015) Aproximación al concepto de desaparecido: reflexiones sobre El Salvador y España. *Alteridades,* 25 (49), (pp. 9-24).

Taylor, D. (2007). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. Recuperado de http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html [última consulta: 9 de julio 2021].

Varas, P. E. (2018). *Luz Donoso. El arte y la acción en el presente.* Santiago de Chile: Ocho Libros SpA.

Fugas e-interferencias

VI International
Performance Art Conference

2

2021

44 PUNTOS FINAL

JAIME VALLAURE. Artista.

/ RESUMEN /

Si la performance no tiene límites su escritura también debería aspirar también a ello. O al menos intentarlo. La idea es forzarla al extremo, a la escritura, para encontrar otra manera de producir sentido, aún y a costa de perder legibilidad y rigor académico.

/ Palabras clave /

performace clásica;
preperformance;
posperformance;
postposperformence;
mundo performance.

44 PUNTOS FINAL

2 dos puntos 9 puntos y seguido 14 comas 2 puntos y coma 6 puntos y aparte 4 rayas y 1 punto final

Para empezar a leer este texto hay que tener muy clara su norma: todos los signos de puntación han sido extraídos del párrafo y colocados en su inicio. Están desplazados con respecto a la normativa, efectivamente. Pero también, a su manera, avisan como debería enfocarse la lectura; esto es, previenen al lector al tiempo que le suministran las herramientas oportunas para superar las dificultades y escollos.

La idea de descolocar los signos de puntación esta basada en la concepción de ellos como arquitectura del pensamiento escrito de tal forma que no existen normas exactas y cerradas para reglamentar su uso correcto. Éste caso podría ser un ejemplo.

Al desplazar todos los signos y juntarlos al inicio del párrafo la escritura tiene que pensarse así misma desde otra construcción. Obligatoriamente. Y desde ese otro lugar lo escrito se piensa distinto. Una diferencia necesaria –obligatoria diría– para mirar hacia el pasado y construir un discurso vinculado a la creación performática buscando otro orden y sentido. Si la performance no tiene límites su escritura debería aspirar también a ello. O al menos intentarlo. Forzarla al extremo para encontrar otra manera de producir sentido.

Se han considerado los siguientes signos de puntuación: punto, punto y seguido, punto y aparte, punto final, punto y coma, dos puntos, puntos suspensivos, comillas, raya –no confundir con guión– signo exclamativo y signo interrogativo.

Se han mantenido, al no ser signos de puntuación, tanto las mayúsculas al inicio de frase como las cursivas y los guiones.

Esta introducción es el único párrafo de todo el artículo que conserva los signos de puntuación en su lugar; por si algún lector sintiera la necesidad de contarlos él mismo y comprobar la operación.

El título del presente artículo es la suma total de todos los puntos final necesarios para su escritura.

2 puntos y seguido y 1 punto final

Podríamos considerar propiamente a la performance a las acciones artísticas que utilizan la ecuación cuerpo-tiempo-espacio en cualquiera de sus variantes como materia de creación que amplía los límites del arte y que han tenido lugar entre la vanguardia futurista y el final del arte conceptual Por concretar y poner dos fechas más precisas entre febrero de 1909 momento de la publicación del Manifiesto de Marinetti y el 26 de mayo de 1974 momento en el que concluye la acción de Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* conocida comúnmente con el nombre *Coyote* A este periodo lo denominamos Performance Clásica o simplemente Performance con mayúscula

17 comas y 1 punto final

Hugo Ball Emmy Heannings Tristan Zara Marcel Duchamp Salvador Dalí Luis Buñuel Ives Kein Piero Manzoni Allan Kaprow John Cage Merce Cunningan Robert Rauschenberg Robert Morris Jean-Jacques Lebel Charlotte Moorman Yoko Ono Carolee Schneemann son ejemplos de Performance Clásica o Performance

5 comas 3 puntos y seguido 1 punto y aparte y 1 punto final

El segmento temporal que acota la Performance Clásica define un caldo de cultivo anterior marcado en su inicio por Charles Baudelaire con la publicación de *Las flores del mal* y sostenido principalmente por dos figuras clave De un lado Stéphane Mallarmé y su texto *Un golpe de dados* y de otro Alfred Jarry y su *Ubu Rey* Mientras Mallarmé constituye el cimiento a la liberación del lenguaje del corsé de la escritura Jarry pone en juego la puesta en escena de todos los mundos posibles lo guiñolesco y la palabra liberada se dan la mano y encarnan un espíritu fiero entusiasta y visionario que contagia poderosamente a muchos por no decir a casi todos de los artistas de principios del siglo XX

Estamos hablando del periodo comprendido entre el 25 de junio de 1857 y el 20 de febrero de 1909 La Preperformance

14 comas 2 puntos y seguido 1 dos puntos 4 rayas 1 puntos suspensivos y 1 punto final

En el otro extremo cronológico el periodo de la Posperformance arranca con el final de la acción de Beuys y el coyote en América punto álgido y cierre culminante de 65 años de evolución con sus altibajos sus constantes idas y venidas entre Europa y el nuevo mundo Atraviesa la Posperformance toda la segunda mitad de los años 70 muy distinta de la primera cansada de tanta práctica conceptual convertida en moda remoda y ultramoda gira de nuevo hacia el objeto la cosa cosa en si la materia que puede brillar y lucir sin competidor el tesoro escondido que algunos deciden desenterrar ya está bien de tanta tontería inmaterial y llega este segmento temporal hasta 1988 con *The Lowers the great wall walk* una acción de tres meses que comienza el 30 de marzo y concluye el 29 de junio donde Abramovic y Ulay cierran su relación en un encuentro y despedida final final también para un periodo que ya presagiaba en formato de prototipo un salto a otra dimensión otra era donde el presente podrá ser registrado al instante cada vez con menos costes y esfuerzos En este periodo posperformativo aparecen con claridad otras maneras de entender el cuerpo en el tiempo y el espacio por ejemplo el tiempo muta hacia lo sonoro y el espectáculo Laurie Anderson y Bob Wilson y el espacio aspira a implicar al mundo en su totalidad Cristian Boltansky William Wegman Bill Viola Michelangelo Pistoletto

6 comas 3 puntos y seguido y 1 punto final

Se enmarcan estos 14 años de Posperformance entre dos viajes muy distintos en forma contenido e intención aunque ambos arriesgados valientes y especialmente espectaculares Tal pareciera como si Beuys hubiera llevado él mismo la antorcha de la performance a territorio norteamericano y allí se hubiera quedado como si lo performativo tomara conciencia de su esencia espectacular y adivinara que su supervivencia estuviera marcada por generar audiencias allá donde acampara o acampase *Coyote* el trabajo más fotogénico de su autor tiene esa capacidad de moverse en un terreno fronterizo entre número de circo con animales salvajes pieza de resistencia clásica y *tour de forcé* de aburrimiento extremo y es justo en ese nódulo donde se establece un nexo con propuestas que energéticamente estaban en las antípodas pero que formalmente encuentran un agarradero sólido Kelley McCarthy y Burden marcaran con determinación una senda posible en los próximos años que vienen por delante

3 puntos y seguido 4 comillas 4 rayas y 1 punto final

Avanzando cronológicamente llegamos al siguiente y último periodo Lo llamamos Postposperformance Arranca con el final y despedida de Ulay y Marina el 29 de junio de 1988 y llega hasta el 11 de marzo de 2020 día de la declaración mundial de pandemia En todo ese lapso de tiempo 32 años en realidad pasa de todo y la Postposperformance asume sin com-

plejos un prefijo gramaticalmente incorrecto en realidad debería decirse Posposperformance aunque usar dos veces seguidas el mismo prefijo invalida el término pero que le vamos a hacer si esta formulación encaja a la perfección en la máxima todo vale si es raro

10 puntos y seguido 8 comas 4 comillas 4 rayas y 1 punto final

Cabría pensar que está categorización parte en dos una línea temporal que bien podría acotarse como Arte Posmoderno un periodo que comienza con el resurgir de la pintura a comienzos de 1980 y continúa de forma más o menos estable hasta 2020 40 años de arte tranquilo sin sobresaltos arte adaptado cada vez más a un sistema económico dominante arte coqueto arte elegante arte técnicamente impecable aunque también sus opuestos Sí efectivamente es así pero en relación a la performance el periodo comprendido entre el colapso del conceptual a mediados de los 70 y el arranque de otros soportes a finales de los 80 tiene unas características muy determinantes y por ello lo categorizamos como Posperformance Lo que viene después no tiene ni ese brillo resistente ni ese espíritu visionario ni esa lucidez matérica Lo que viene después la Postposperformance se define por una extensión cada vez mayor del limite del arte de lo vivo capaz de aglutinar extremos en las antípodas Por citar solo dos casos en el norte Matthew Barney y en el sur Doris Salcedo Ambos sin ser propiamente artistas performáticos desarrollan en sus trabajos estrategias opuestas donde el cuerpo resulta el eje absoluto Frente al virtuosismo plástico elevado al límite por Barney en *Cremaster* está la rotundidad de la grieta de *Shibboleth* en la Tate Modern de Londres Mientras que el norteamericano lleva su propio cuerpo a un terreno extremo donde lo clínico atlético y cinematográfico se sumergen en un pantano onírico la artista colombiana traslada la experiencia del cuerpo colectivo de un país en conflicto al corazón de las finanzas del primer mundo de tal forma que muchos visitantes a la muestra acaban heridos a pesar de todas las medidas de seguridad puestas para evitarlo como si fuera imposible no salir afectado corporalmente cuando la experiencia estética toca la médula del cuerpo social El rococó posmoderno y la atracción del abismo conviven y se proyectan en un mundo dispuesto a aceptar que a mayor crecimiento virtual mayor fascinación por un cuerpo presente vivo ya sea doliente sufriente o ensimismado en su musculación y belleza atlética

8 puntos y seguido 1 dos puntos 7 comas 1 punto final

Por resumir y concretando Estamos transitando un periodo temporal de 163 años que transcurren de junio de 1857 año de la publicación de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire a marzo de 2020 día de la declaración mundial de pandemia En ese espectro temporal hemos catalogado 4 periodos en relación a la performance Preperformance Performance Clásica o Performance Posperformance y Postposperformance Durante todo ese tiempo la performance va conquistando al mismo tiempo su lugar y su denominación en el mundo muy especialmente durante buena parte del siglo XX Venía ella de muy atrás sin nombre Fueron actitudes que acabaron tomando forma De hecho cuando lo consigue entre finales de los 60 y principios de los 70 muta se transforma cambia De ahí la necesidad de un prefijo que la redefina ese pos o después de Después de la Performance la Posperformance Y más allá siempre más allá después de la Posperformance la Postposperformance o después de después de siempre nos quedará la performance capaz de ir un poco más allá y seguir siendo ella aunque no se parezca en nada a si misma

12 puntos y aparte y 1 punto final

Para ordenar lo hecho hay que darle nombre en primera instancia
Luego catalogarlo
Después establecer un listado
A continuación crear categorías que permitan ordenar por criterios
La operación es compleja
El arranque aparentemente parece conducir a un mayor desorden
Se multiplican las posibilidades
El espacio se retuerce
El tiempo se contrae
Es preciso tomar distancia
Alejarse y mirar por encima
Comenzar a escribir

2 puntos y seguido y 1 punto final

Toda mi actividad performativa consciente se ha desarrollado mayoritariamente en el periodo Postposperformativo Durante todos estos años se han dado contaminaciones de los periodos anteriores es inevitable Haber crecido como artista en este espectro temporal me ha permitido finalmente entender la performance no como un género o categoría artística sino como una esencia de la creación misma

2 interrogaciones 2 puntos y aparte 3 puntos y seguido 7 comas 2 rayas 1 dos puntos y 1 punto final

Qué hay de lo mío

Dentro de este marco cronológico lo mío oficialmente empieza en el mes de mayo de 1990 en el Colegio de arquitectos de Málaga con un trabajo que se titula *Distribución mediante azar caprichoso de 30000 pesetas* donde queda evidente ya desde el mismo origen esa manera tan poco eficaz de distribuir las comas por el texto tal parece que se estuviera sembrando un campo y esos signos de puntuación cayeran de forma aleatoria en los surcos en este caso el espacio que media entre los finales y los comienzos de las palabras Esta acción azarosa de repartir dinero entre el público al tiempo que un sintecho pide algo para comer provoca una reacción entre entusiasta por parte del público y airada por parte de la organización que ya se encargará de reclamar la devolución de esa cantidad correspondiente a los honorarios de la acción Un mes más tarde y como conclusión del taller impartido por Isidoro Valcárcel Medina en el Circulo de Bellas Artes de Madrid en los meses de abril y mayo realizo una acción que se titula *Tertulia de café con hombres sin hogar* consistente en una mesa camilla alrededor de la cual se reúnen distintas personas a tomar te o café y conversar apaciblemente en medio del salón de baile del CBA

Distribución, mediante azar caprichoso, de 30000 pesetas. Colegio Arquitectos Málaga. 1990.
© Jaime Vallaure

Mismo eje vivir en los márgenes del sistema pero distinto pulso agitación frente a tiempo indefinido instante electrizado frente a tiempo lento Dos formas de acercarse al infortunio de no saber querer o poder vivir en una comunidad donde el tiempo se transforma en dinero a cambio de un contrato social mayoritariamente injusto

2 puntos y seguido 2 dos puntos y 1 punto final

Si tomáramos esta dualidad como un principio de orientación performativa tendríamos un primer eje donde colocar acciones de muy distinta índole De un lado una experiencia sostenida en la intensidad del momento ese punto del espacio-tiempo donde todo se precipita en una fracción minúscula empieza con el Big Bang y concluye en la bomba atómica apoteosis humana del cambio instantáneo En el otro polo está el tiempo-espacio de la transformación lenta casi imperceptible empieza en la conformación del magma cósmico en una esfera planetaria continua en la separación de agua-tierra y llega a nuestros días con la evolución de la vida en todas sus formas y variantes

5 puntos y seguido 1 dos puntos y 1 punto final

Lo imperceptible manifestado en sus extremos lo invisible por demasiado veloz lo invisible por tanto y tanto retardo Y el arte que se empeña en meter la cabeza en esa invisibilidad para descifrar su secreto al menos acercarse Sucede que son dos polos que funcionan indistintamente en cualquier momento histórico conviven como un cara y cruz anverso y reverso arriba y abajo dentro y fuera Tenemos de un lado el gesto destructor Dada condensado en forma de urinario junto a los paseos sin rumbo por Paris primero surrealistas y más tarde situacionistas El gesto quirúrgico de colocar un meadero en una peana otorgándole categoría artística frente a perderse sin rumbo definido por las calles de una ciudad como procedimiento para colocar al azar en el centro de toda operación creativa Estos dos ejes de acción siempre estarán ahí formando parte de la esencia de lo creativo al margen de su momento histórico

3 puntos y seguido 2 rayas y 1 punto final

En un extremo Baudelaire punto de arranque de la época que hemos llamado Preperformativa a través de su *flaneur* máxima expresión de un espectador que pierde el tiempo deambulando sin norte como experiencia estética En el otro extremo el instante preciso de la declaración mundial de pandemia 11 de marzo de 2020 donde todo lo ordinario muta en extraordinario y la realidad tal como la teníamos concebida salta por los aires Entender que el momento preciso del contagio colectivo es una experiencia de transformación vital y más allá estética en su capacidad para incorporar el fracaso de nuestra especie como una paradoja irresoluble que nos conduce hacia un cambio radical De igual forma que el siglo XIX prepara el caldo de cultivo hacia la estructura del capital que sustenta la manera que tenemos de entender el mundo el escenario pospandémico nos arroja a un vacío de incertidumbre seguramente insostenible y que mejor para soportarla que abrazar la vivencia artística para asumir abiertamente la paradoja y el pasmo como herramientas de construcción de sentido

4 puntos y seguido 1 dos puntos 4 comas y 1 punto final

El siguiente momento clave en relación a mi viaje tiene lugar cuatro años más tarde el 29 de octubre de 1994 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dentro de un ciclo titulado *La Acción* La performance se titula

Política de medidas de seguridad en los museos: metodología y aplicación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1994. © Jaime Vallaure

Política de medidas de seguridad en los museos metodología y aplicación y consiste en la realización de una serie de acciones cotidianas muy sencillas a lo largo de todo el día en distintas estancias públicas de la institución Tan pronto estaba paseando como fumando como sentado o meando acciones eso si repetidas en ciclos de 20 minutos en formato bucle En todo momento estaba custodiado por dos guardas de seguridad Un cordón separador marcaba un espacio diferencial con el público que deambulaba distraídamente por el museo

1 dos puntos 1 punto y seguido y 1 punto final

Volvemos a esa constante entre un tiempo duracional en el cual el artista puede ser visto potencialmente por todos sin tener que ser conscientes de estar asistiendo a una performance es decir que el espectador no está previamente ni informado ni preparado para entender que tiene delante y es él quien tiene que interpretarlo en definitiva entenderlo y procesarlo como experiencia estética y en el otro extremo ese momento exacto y contundente donde se marca un hecho diferencial en este caso la convocatoria final del público del ciclo para llevar a cabo la última acción al final del día en realidad una *boutade* para sostener la presencia de tanto espectador ansioso el esfuerzo de una jornada intensa de sol a sol frente a la ocurrencia del artista de turno en este caso el más joven del ciclo Menos mal que el peso de lo vital atravesó la armadura de la ocurrencia

9 puntos y seguido 1 dos puntos y 1 punto final

Lo oficial y lo oficioso Lo museístico y lo alternativo Lo apoyado por el estado y sus fondos Lo sostenido por sus ciudadanos y sus bolsillos Aquí reside un gran cambio entre el devenir performativo clásico y las épocas posteriores Después de tanta lucha y reivindicación la Performance consigue finalmente entrar en el museo Ello conlleva movimientos internos trascendentales entre los que atraviesan la puerta y los que se quedan fuera Una pulsión constante en toda la Postposperformance el reconocimiento institucional o el trabajo fuera del sistema arte Todo se resuelve en estar o no estar En salir o no salir en la foto

16 comas 4 puntos y seguido 2 rayas y 1 punto final

Cinco años más tarde cansado de un solitario deambular postposperfomativo harto de mirar hacia adentro encontrando demasiado vacío y seguramente muy necesitado de compartir complicidad juego experiencia en y desde la creación y también por qué no de la posibilidad de hacer lo que te da la gana junto a un grupo cómplice se dan las condiciones para formar un colectivo de creación contemporánea que se llamó Circo Interior Bruto en adelante CIB El CIB se presenta como un espacio autogestionado para la investigación creativa multidireccional independiente y autónoma dentro del ámbito de la performance el teatro experimental la polipoesía el happening y el arte de acción Sus miembros fundacionales fueron Jesús Acebedo Belén Cueto Marta de Gonzalo Publio Pérez Prieto Rafael Lamata Teresa del Pozo Rafael Suárez Kamen Nedev François Winberg Eduardo Navarro Luis Naranjo y quien esto suscribe Más adelante se sumó Paula Morón Durante seis años de 1999 a 2005 se desarrollaron de forma incansable distintas funciones de circo conceptual inicialmente a un ritmo trepidante cada tres meses de forma más pausada a partir de 2001

Circo Interior Bruto. Los portores de Aragón: hoy se fía mañana no. 2003. Madrid. © CIB

1 dos puntos 13 comas 4 puntos y seguido 1 punto y aparte y 1 punto final

Seguramente sea el CIB un ejemplo representativo de otra variante postposperformativa una mezcolanza de formas estilos saberes destrezas torpezas ambiciones fracasos todo ello amparado bajo una carpa polipoética que permite trazar un recorrido conceptual-temático anudando reflexiones estéticas vinculadas a la vida contemporánea La Performance Clásica ha mutado tanto que acaba por contaminar contagiar inundar otros modos de hacer de tal manera que en el territorio de la creación todo acaba siendo performance Seguramente también sea el CIB un ejemplo para desmontar lo espectacular y trabajar a cielo abierto mostrando todos los defectos carencias imprecisiones torpezas como suma de capas que otorga multiplicidad quiebro desconcierto sorpresa y más allá un resplandor fugaz

Los Torreznos. La Realidad. Antic Teatre. Barcelona. 2018. © Los Torreznos

Formular sentido desde la discontinuidad y el contraste extremo promovido por una horizontalidad que implica aparcar el ego en casa o al menos llevarlo bien guardado en el bolsillo Que difícil Que apasionante

22 signos de exclamación 1 puntos suspensivos 3 puntos y seguido 5 comas y 1 punto final

MobutoSesesekoIdiaminDada

Seguramente a estas alturas del texto la escritura toma conciencia sobre la necesidad de crear nexos eficaces para enlazar el discurso en ausencia de sus signos de puntación y seguramente la posibilidad de repetir una palabra como estrategia aún y pesar de la redundancia que genera sin duda facilita un ritmo una cadencia que ayuda a no perder el hilo del discurso y soportar no saber donde parar a tomar aire así pues aquí unos puntos suspensivos y bienvenidos Seguramente sea esta una estrategia para entender una de las razones para dar nombre e identidad a un trabajo que junto a Rafael Lamata llevábamos realizando con nuestros nombres y apellidos de forma más o menos continua desde 1993 con la creación de la pieza *ABC de la Performance* Decidimos dar rienda suelta a esa necesidad machacona de repetir de manera insistente obsesiva percutiva una expresión estructura o acción hasta su

límite y forzarla al extremo De ahí esa cierta urgencia por encontrar un nombre resonante como acabó siendo el de Los Torreznos Esta estrategia se manifiesta claramente en el año 2000 con la pieza *La Noche Electoral* bajo una etiqueta camuflada de arte político poniendo en marcha un torrente de nombres que luchan por sobreponerse en un *totum revolutum* que culmina en el ya celebre final *Pablo Picasso No Robert Fillou Sí Y Los Torreznos Sí sí sí MobutoSesesekoIdiaminDada*

2 comas y 1 punto final

Es seguramente *La Noche Electoral* pieza fundacional de un modo de hacer la que ha determinado el norte para trabajar bajo una normativa en realidad muy amplia durante más de veinte años desarrollando otra variante postposperformativa centrada en una partitura más o menos explícita que permite profundizar en la misma dirección y no perder la senda ni perder la fuerza conjunta ni tampoco el impulso embrionario que te arroja al abismo

1 punto seguido 1 punto y aparte y 1 punto final

La constricción La norma autoimpuesta que permite ser libre

Una contradicción con respecto a la Performance Clásica y fundacional en realidad una blasfemia un contrasentido para la ortodoxia performativa que a estas alturas del devenir histórico poco puede proponer más allá de una resistencia numantina a mi parecer absolutamente inútil y extemporánea

1 punto final

A medida que este texto avanza adivina de forma intuitiva como construirse en su limitación en su esencia buscada y premeditada con respecto a sus signos de puntación que son desplazados y colocados todos juntos y no dispersos como suele la norma académica de uso y a medida que esto sucede la forma de repensar lo hecho va cambiando de manera sutil casi imperceptible como esa brisa del amanecer justo antes de aparecer el sol en el horizonte en el mes de julio y es en ese avance del texto que se piensa a si mismo en su constricción donde seguramente empiece a iluminar a medida que nos vamos acercando al momento presente al instante en el cual se teje este discurso un presente donde las normas de comportamiento social son radicalmente tan distintas a las décadas anteriores que implica habitar otro ciclo histórico donde el poder del estado para construir la realidad queda de manifiesto en estos dieciocho meses pandémicos de reconfiguración de las libertades en las sociedades contemporáneas

1 punto final

En su normativa este texto va encontrando podríamos decir que en parte por si solo la manera de desenvolverse sin tener que echar mano de puntos y demás signos de tal forma que vislumbra la posibilidad de fluir buscando la senda más eficaz como un rio que tuviera que adivinar sobre la marcha y por primera vez el recorrido de su cauce hasta llegar al océano y esto se manifiesta directamente en la posibilidad de tejer discurso sin recurrir a herramientas que no pueden utilizarse de tal manera que hay pensar de otro modo para sostener el sentido con un hilo seguramente más fino aunque más elástico un discurso que nos acerca a esa posibilidad de un lenguaje más abierto a la par que más exigente más abierto ya que permite otras formulaciones en su escritura maneras que un uso académico limita y más exigente al dificultar la lectura hasta un extremo en el cual pocos lleguen hasta esta línea concreta bienvenidas y bienvenidos

4 puntos y seguido 2 dos puntos 9 comas 1 puntos suspensivos y 1 punto final

En mi viaje postposperformativo llego a un quinto momento determinante que arranca en marzo de 2013 con el trabajo *El Porvenir de una obsesión* donde desarrollo la idea de visita guiada como herramienta performativa y más allá como acción performática que determina no solo un modo de ver sino una manera de entender donde está la obra y cuales son sus límites Por primera vez de forma eficaz consigo aglutinar material plástico junto a un discurso que entreteje tiempo y espacio en un recorrido entre irónico y absurdo que lleva de la mano al espectador a un lugar que por común no deja de ser determinante en nuestra sociedades el poder de la imagen su capacidad para engañarnos despistarnos aturdirnos y cegarnos Construir delante de los ojos el trampantojo y entender lo fácil que resulta engañar no solo al ojo sino más allá a la neurona y dar gato por liebre como suele decirse popularmente Esta pieza significó un punto de partida hacia nuevos territorios donde la huella de la acción no es un lugar conclusivo como suele ser la norma sino todo lo contrario es el origen la pregunta la tesis a desarrollar Este formato ha tenido derivaciones ampliaciones y síntesis en muchos otros trabajos llevados a cabo en esta última época *El Desdoblamiento Anatomía del Caos Lo Latente Cartografías del Tiempo Muerto* en definitiva se trata de una investigación en marcha para vincular lo plástico a lo performativo pero siguiendo la dirección contraria a la lógica imperante

El Porvenir de una Obsesión. Madrid. 2013.

2 puntos y seguido 1 dos puntos y 1 punto final

El sentido común indica que una acción deja siempre una huella de tal forma que un golpe sobre una plancha de metal deja su marca al abollarla Aquí se trata de partir de la superficie que recibe el golpe y entender el proceso a la inversa llegar a la acción desde su huella no a la huella desde su acción Esta operación ha permitido abrir en solitario el territorio de lo performativo hacía lugares inverosímiles siendo consciente que atravesábamos una época de crecimiento imparable de un cuerpo expuesto obsesionado por generar sentido

2 rayas 2 comas 1 puntos suspensivos y 1 punto final

De igual forma que la novela autobiográfica ha ido ganando terreno a la ficción De Vigan Carrere Del Molino lo performativo ha invadido el terreno de lo plástico y lo escénico para conformarse como un todo capaz de construir un discurso ilumine un presente que se nos escapa por un sumidero hacia las tuberías de lo virtual

16 comas y 1 punto final

La performance es tan elástica tan líquida ella misma que es muy capaz de asumir sin parpadear y faltaría más que una artista diga públicamente en pleno mes de mayo del 2021 que es ella quien la ha inventado y quedarse tan pancha seguramente porque sabe que quienes la escuchan a la artista no tienen ni idea de lo que es una performance ni van a saberlo nunca ni falta que les hace tampoco y eso quiere decir que ella la artista está a cubierto de cualquier reclamación o llamada a filas seguramente porque en el fondo de su conciencia sabe también que es lo mismo que decir el videoarte lo inventé yo la instalación la inventé yo también los proyectos site *specific* da la casualidad los inventé yo conmigo misma en mi jardín y ya puestos el arte tal como lo conocemos contemporáneamente es el fruto directo del árbol de mi ser de mi genio figura y sepultura que por cierto tengo unas cuantas y ya te vale

2 puntos y aparte y 1 punto final

Mundo Performático

En el mismo instante que la pandemia adquiere carta de identidad mundial lo extraordinario se convierte en ordinario y lo raro muta a lo normal

Continuando la línea que hemos trazado desde 1857 el 11 de marzo de 2020 hemos entrado en un nuevo periodo donde lo que llamamos realidad adquiere dimensión performativa plena de tal forma que la existencia colectiva mundial de *sapiens* sobre *Gaia* se ha transformado en un ritual diario en el cual es imposible no participar una gigantesca performance protagonizada por 7800 millones de personas que mantienen un pulso cotidiano contra el sistema liberal de tal forma que mientras unos vacunan perros otros no tienen ni tendrán la defensa hasta dentro de años como si estos últimos no fueran portadores potenciales de una nueva variante que ponga en marcha otro parón en seco posiblemente más determinante que el anterior y así en un ciclo sin fin hasta que haya que reinventarse en un mundo distinto con menos protagonistas y tecnología dependiente de la electrónica en el fondo de la electricidad y sus generadores y sus enchufes y sus cables

1 punto y coma 1 punto y aparte 4 puntos y seguido 9 comas y 1 punto final

Una vuelta de 365 grados que cierra un ciclo completo

En 2021 nos encontraríamos en una situación vital muy parecida al comienzo del periodo Preperformativo y aunque estos dos ciclos históricos sean muy diferentes en el plano tecnológico económico y objetual no lo son en el terreno emocional y sobre todo simbólico Es tal el nivel de incertidumbre en el que nos movemos en este presente vírico nuestro que la sensación de cataclismo colapso despeñamiento y parada en seco sigue ahí asomando la cabeza según asoma el sol en el horizonte al igual que lo hicieron las sucesivas revoluciones del siglo XIX motores de un cambio social sin precedentes Lo que no sabemos es lo por venir lo que tenemos por delante esperando aunque sí que las tensiones serán cada vez más agudas entre aquello que hemos llamado realidad y lo que acaba por manifestarse como producto de las pulsiones humanas En ese empuje se juega la construcción de un presente como modelo estable puesto en entredicho día a día de ahí que la performance haya mutado hacia un territorio mucho mayor que el terreno del arte un ecosistema que lo engloba todo lleno de cambios y mutaciones imprevisibles Efectivamente vivimos en un Mundo Performático donde cuerpo espacio y tiempo están en permanente transformación estableciendo a diario nuevos parámetros relacionales entre todos los habitantes del planeta más interrelacionados somáticamente ahora que nunca

1 punto y aparte 3 punto y seguido y 1 punto final

En un Mundo Performático toda acción es performativa incluso a su pesar

El artista Antonio López empeñado en pintar *in situ* la Puerta de Sol madrileña desplaza el núcleo creativo del oleo a su cuerpo al empecinarse tozudamente en acudir a su cita de sol tardío en julio a temperaturas cada vez más altas poniendo en juego su vida por un repentino golpe de calor que afecte a su cuerpo de 85 años otra vuelta de tuerca al acto de pintar como acción artística consciente y responsable llevada al extremo y a la expectación de muchos curiosos que se reúnen a diario para ver al pintor de verdad y sus gotas de sudor con sus propios ojos El artista Christian Boltansky recién fallecido pierde la apuesta que sostenía con un coleccionista de Tasmania al cual había vendido una pieza única y pensada para él en exclusiva que consistía en grabarse durante 24 horas diarias en su estudio el tiempo que viviera de tal forma que cuanto más tiempo permaneciera en este mundo menos rentable económicamente sería la operación para el millonario Fracaso absoluto encarnado en su repentina muerte una tendencia inevitable de los tiempos presentes de nuevo el cuerpo se hace protagonista absoluto y sustituye cualquier materia creativa Cuerpo cuerpo y cuerpo en apoteosis creciente hasta el extremo de fundirse con el concepto y ser todo uno al afirmar que ella Marina es la performance misma su esencia su origen su fin su principio y su ocaso cuerpo cuerpo cuerpo recibiendo premios y premios por ser quien es cuerpo cuerpo cuerpo cuerpo presente emitiendo sin moverse sentido pleno

6 comas 1 punto y seguido y 1 punto final

Muy posiblemente la performance más contemporánea hasta la fecha la que mejor resume nuestro presente de forma más paradójica la haya realizado un cuerpo no humano el 19 de julio de 2021 al hacer un viaje de 11 minutos para subir en vertical hasta la línea Karman a 100 kilómetros sobre el suelo y volver a bajar al mismo punto de partida Como si se tratara de una apoteósica lanzadera de un parque de atracciones digno de Mundo Performance un maniquí asciende hasta la frontera donde comúnmente se acepta que empieza el espacio y según llega vuelve a bajar sin inmutarse sin hacer el más mínimo movimiento sin transmitir ninguna emoción al ser un astronauta imposibilitado para la muerte un no vivo

3 comas y 1 punto final

Estirando esa paradoja y uniéndola por los extremos un no vivo capaz de alcanzar la visión de la curvatura de la tierra se hermana con muchos otros también no vivos capaces de multiplicarse casi infinitamente y contagiar a toda una especie empeñada también ella en invadir a su capricho un planeta entero

2 puntos y aparte y 1 punto final

Lo no vivo frente a lo vivo no es su opuesto es su oponente
La performance como una herramienta para contrarrestarlo o potenciarlo
La performance como una senda para entender el existir como un cambio constante un devenir que no cesa

3 puntos y seguido y 1 punto final

Cuando hablamos de performance estamos hablando de cuerpo Cuerpo presente generativo y activo que da sentido a lo que produce Dar prioridad al cuerpo sobre su huella Incrustar lo vivo como un elemento indisoluble en la creación

1 punto y aparte 1 punto final

Lo vivo es la esencia de lo que entendemos como música y teatro
No sucede lo mismo cuando hablamos de arte

2 comas y 1 punto final

El peso de los restos de pigmento de hace 40000 años tiene tal poder paralizador que seguramente el arte nunca sea capaz de superar su huella

2 comas y 1 punto final

La acción creativa la performance lucha haciendo el contrapunto

1 punto final

Para construir sentido hay que subir peldaño a peldaño lentamente paso a paso mirando bien donde poner la siguiente pisada con la memoria de una masa liquida expandiéndose a cámara lenta en una superficie plana

Un punto final

La finalidad no es el orden

Un punto final

El orden es la senda

Un punto final

La meta da el sentido

Un punto final

La meta es el punto final
No es la meta es el umbral
Y un punto y seguido

Fugas e-interferencias

VI International
Performance Art Conference

3

2021

INSTRUCCIONES PARA PESAR EL PENSAMIENTO

MARÍA VIDAGAÑ. Universidad de Zaragoza.
AMPARO ALONSO-SANZ. Universitat de València.

/ RESUMEN /

El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación "Sensibilización en igualdad de género y diversidad sexual mediante intervenciones artísticas en contextos universitarios". A través de la *performance* "El peso del pensamiento" se indaga en las oportunidades de hallar pensamiento femenino en las bibliotecas. La investigación basada en el arte facilita enfrentarnos a este dilema de una forma estética incluyendo la participación ciudadana. Empleamos la performance como un método de investigación en una acción artística de carácter político y educativo. Los resultados de este trabajo artístico en 26 bibliotecas de la UV, UPV y UMH en 2020, nos ofrecen datos demoledores sobre la presencia mayoritaria de libros escritos por hombres durante el siglo XIX, XX y XXI. Concluimos que la performance puede ser un instrumento de Investigación Basada en las Artes para generar conocimiento por su efecto iluminador, generatividad, agudeza, capacidad de generalización, accesibilidad, transparencia, transferibilidad, compartibilidad y verificabilidad.

/ Palabras clave /

performance;
educación artística;
brecha de género;
artivismo.

1. INTRODUCCIÓN.

En favor de una sociedad más justa es preciso revisar los constructos culturales sobre los que se asienta el conocimiento académico. La violencia cultural y simbólica ha afectado y afecta a la forma en que se piensan las mujeres y en cómo les piensan los hombres. Los libros y otras publicaciones conforman parte de este sistema de representación y definición de valores transmitidos generación tras generación que han perpetuado una hegemonía machista.

Nuestra pregunta de investigación tiene que ver con cuál es la presencia de contenido literario y científico producido por mujeres frente al producido por hombres. Es decir, indagar las oportunidades de hallar pensamiento femenino en las bibliotecas y su relación con el pensamiento masculino o con las colaboraciones de autoría mixta.

El objetivo principal es analizar, a través de la *performance,* la brecha de género en las publicaciones existentes en las bibliotecas públicas de 3 universidades de la Comunidad Valenciana: Universitat de València (UV), Universidad Politécnica de Valencia (UPV) y Universidad Miguel Hernández (UMH).

Como objetivos secundarios exploramos la validez que esta *performance* ha tenido para considerarla un método a/r/tográfico de Investigación Basada en el Arte, así como la utilización de la *performance* como herramienta pedagógica y de sensibilización social.

2. LA *PERFORMANCE* COMO ACTO POLÍTICO FEMINISTA.

A lo largo de la historia de la *performance,* la reivindicación feminista ha sido una de las constantes en este tipo de prácticas artísticas (Tejo, 2019). Las teóricas feministas coincidían en sus reivindicaciones con las *performers* y colectivos que estaban en activo, como podían ser Martha Rosler, Valie Export, Gina Pane o Ana Mendieta, entre otras, que han utilizado su cuerpo como medio para denunciar la desigualdad de las mujeres en derechos, en la utilización del espacio público o en el reparto de los cuidados.

Siguiendo esta idea de retroalimentación entre teoría feminista y práctica artística, queremos establecer una conexión entre la crítica realizada por Silvia Federicci (2013) al trabajo doméstico no remunerado y la *performance* de Bobby Baker “Drawing on a Mother’s Experience” (Baker, 2016). Silvia Federicci en una entrevista (Requena, 2014) afirmaba:

> ¿Te imaginas que los hombres hubieran hecho un trabajo industrial gratis durante dos años porque es lo propio de los hombres? Estaría totalmente naturalizado, igual que lo está el trabajo doméstico, que está ligado a la feminidad y a lo que se considera propio de las mujeres. En una sociedad conformada para las relaciones monetarias, la falta de salario ha transformado una forma de explotación en una actividad natural, por eso decimos que es importante desnaturalizarla. (p. 1).

Por otro lado, Bobby Baker, en una entrevista en el contexto de su exposición “Tarros de Chutney” en la Casa Encendida, en Madrid explicaba:

> Una de las ideas y de los temas a los que vuelvo una y otra vez, es la noción de la cantidad de habilidades que exigen las tareas domésticas cotidianas. Pero yo lo incorporo a los espectáculos -lo he hecho desde que era joven- y ahora siento que tengo mucha más autoridad, porque soy muy hábil en eso. Porque he tenido una vida larga y tengo hijos y nietos. Así que lo incorporo como una especie de reflexión sobre la habilidad y los sistemas de valor. Y puedo recurrir a los detalles y bromear sobre ello, o presentándolo como algo muy importante o comparándolo con cosas que tienen un *status* superior, como la pintura o algo que sea aceptado en la sociedad. Es un giro que utilizo todo el tiempo. (Baker, 2019, 4’15’’).

Las dos autoras están denunciando una misma idea: la exclusión del trabajo doméstico como trabajo remunerado, así como la asignación de este trabajo a la mujer. Una lo hace desde la palabra y otra desde la acción, con el cuerpo. Ambas investigan y denuncian un mismo tema.

Evidentemente, al hacer este paralelismo, no queremos indicar que la acción de Bobby Baker haya sido una reacción del discurso de Silvia Federicci. Simplemente queremos demostrar que los discursos desde diversas disciplinas se retroalimentan constantemente, estableciendo paralelismo e intersecciones. Y que el arte de acción es en sí mismo una forma de generar conocimiento a través del cuerpo como lo hace el lenguaje verbal académico.

3. LA *PERFORMANCE* COMO ACTO EDUCATIVO.

El sentido de la *performance* puede venir determinado por el entorno donde esta se desarrolla. En el entorno de celebración de congresos y seminarios las *performances* ofrecen a sus artistas la interacción con las personas en el espacio público (Huerta, 2020). Si a la performance como acción artística se le suma un contexto como el universitario, la *performance* puede devenir en acto educativo y también en acto investigador.

Respecto a la *performance* como acto educativo, estaría incluida dentro del ámbito de las artes vivas, en una extensa “lista de actividades teatrales utilizadas en la educación dramática, la acción social y/o la dramaterapia” (Teruel, Alfonso-Benlliure y Fields, 2020, p. 6) que promueven un aprendizaje significativo, un compromiso y desarrollo tanto a nivel individual como grupal.

Según los principios del arte contextual, la *performance* en contextos universitarios:

- Además de actuar en el ámbito de la estética, interviene en el ámbito de los significados utilizados por la comunidad educativa.

- Ante una determinada realidad estimulada por la aportación de información a través de la acción artística, se crean nuevos y actualizados significados abiertos que transforman esa realidad.

Pero si bien la *performance* puede transformar los significados del entorno educativo, también sucede a la inversa. El espacio educativo puede acotar el significado de las obras en la medida en que ya se encuentra cargado de ideologías, tradiciones, tendencias... Como aseveran Aladro-Vico, Jivkova-Semova y Bailey, (2018) la acción artística con fines de inmediata intervención social puede jugar con los significados y connotaciones de los objetos que lo componen, de los propuestos por cada artista y de los elementos que estaban

en el lugar. A este problema de la apropiación de significados desde las instituciones, ya se enfrentaba el arte público incluso desde su resignificación en los años 90. El término arte público de nuevo género [new genre public art] acuñado en el libro *Mapping The Terrain: New Genre Public Art* (Lazy, 1994) se refiere al arte público, a menudo de naturaleza activista, y creado fuera de las estructuras institucionales para interactuar directamente con el público. Sin embargo, se usó por primera vez en una actuación pública en el Museo de Arte de San Francisco, una estructura institucional. Y de la misma manera ha sucedido en posteriores colecciones museísticas.

Así nosotras planteamos la *performance* como una acción de arte público y sin embargo contextualizada en el entorno institucional de las bibliotecas universitarias. Las posibilidades educativas pueden ampliarse al espacio informal, como por ejemplo la red de bibliotecas públicas.

4. LA *PERFORMANCE* COMO ACTO INVESTIGADOR.

Deseamos explorar la *performance* también como método de investigación. Pensar en la performance como acto investigador, es concebirla necesariamente como un método en la Investigación Basada en las Artes porque la investigación artística requiere "embodied mind, situated knowledge, thinking through doing, tacit knowledge, intertwining, acting utterance" (Koubová, 2017, p. 9).

La investigación basada en el arte según Mäki (2017) nos ofrece múltiples posibilidades de adquirir conocimiento. Empleando el método de investigación de la *performance* activista el tipo de conocimiento que se da es el que enumera en último lugar: el arte y nosotros, en la medida en que el arte prueba y critica los valores y formas de vida existentes y propone otros nuevos si es necesario. El arte como la forma más holística y vigorosa de investigar, afrontar y cambiar al mundo.

Nos parece interesante explorar todas las posibilidades que ofrece la performance para las diferentes fases que componen una investigación, si es especialmente interesante para alguna de ellas o proclive a ser usada en todo el proceso investigador:

> The artistic mode can be employed in different phases and for different aims during the research process. For example, it can play a role in the initial motivations of a research topic, problem or question. It also can occur during the development and design of a project, or in phases of investigation, discussion, experimentation, data collection or interaction with people. It may shape some of the products of the project, or the dissemination of the knowledge gained. The artistic mode may also appear in the resulting discourse. There exist research projects where the artistic mode is only employed in a comparable limited, defined phase (which may not even necessarily be connected to a published product). And there are examples where the artistic mode permeates the whole process. (Julian, 2017, p. 84).

En el arte contemporáneo existen antecedentes de *performances* capaces de recoger datos y exponer resultados de forma estética. Uno de esos ejemplos en que la *performance* permea gran parte del proceso investigador es la obra "Salud, dinero o amor" de Jaime Serra Palou (2015) *(ver fig. 1)*. En el día de su cincuenta cumpleaños, sus invitados dispusieron de tres pequeños paquetes de papel llenos de confeti, cada uno de un color y significado diferentes: el azul como símbolo de salud, el rosa el amor y el verde el dinero. A las dos y media de la madrugada, hora en la que según el registro civil nació el artista, quienes participaban podían lanzar el confeti de uno de los paquetes elegido según fuera el deseo que tenían para él. La instalación artística, resultado de la acción, era una gráfica artística de esta encuesta realizada mediante arte de acción.

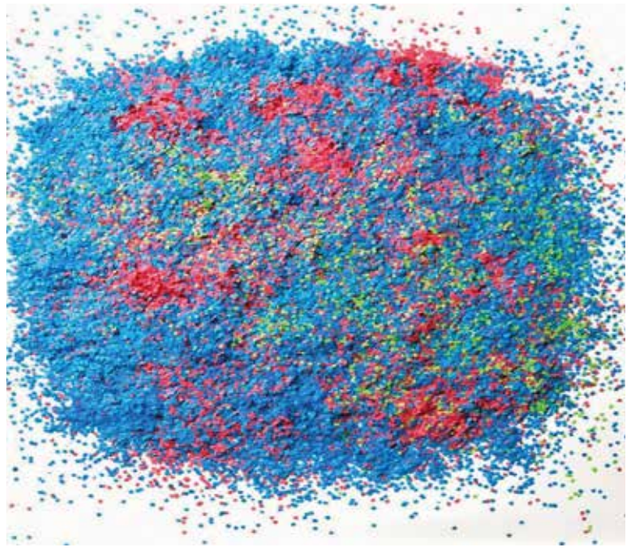


Fig. 1. Cita visual "Salud, dinero o amor". Jaime Serra Palou (2015). Recuperado de https://www.archivosjaimeserra.com/salud-dinero-o-amor

Por último, si la *performance* debe validarse como método, deberá cumplir los criterios de evaluación de la calidad de una investigación basada en el arte. Así, deberemos valorar el efecto iluminador, la generatividad, la agudeza, la generalización (Eisner y Baron, 2006), la accesibilidad, la transferibilidad, y la transparencia (Hernández-Hernández, 2013, p. ix), la replicabilidad y la verificabilidad (Mäki, 2017) cuando es empleada en indagaciones.

5. METODOLOGÍA.

La metodología empleada para el desarrollo de esta investigación se centra especialmente en la Investigación Basada en las Artes (Leavy, 2018; McNiff, 2013; Sullivan, 2005) desde la perspectiva del A/R/tography (Irwin y de Cosson, 2004; Irwin et al., 2006; Irwin, LeBlanc, Yeon Ryu y Belliveau, 2018; Springgay, Irwin, Leggo y Gouzouasis, 2008) y dentro de un paradigma plural.

Como artistas, investigadoras y profesoras creemos que la a/r/tografía nos permite una aproximación al problema de estudio desde una triple vertiente, como artistas, investigadoras y profesoras. Nuestro enfoque pone el énfasis en el análisis académico de la desigualdad de género presente en la autoría de las publicaciones, pero también en la importancia de visibilizar este problema de forma estética a través de la *performance* y la necesidad de sensibilizar a la comunidad universitaria como un acto coeducativo.

Decimos que el paradigma es plural porque la propia acción artística emplea métodos mixtos de investigación. Por un lado, se recogen los datos gracias a la acción artística de la *performance*, y se emplea en el análisis de datos técnicas cualitativas de categorización, clasificando las publicaciones de hombres, de mujeres y de autoría mixta, o incluso identificando las primeras autorías. Por otro lado, se registran datos cuantitativos como el peso de los libros y su altura según las columnas creadas en cada categoría. Finalmente se emplean formas de exponer los resultados típicamente cuantitati-

vas, como es la gráfica de barras; aunque introducimos la novedad de que estas gráficas sean tridimensionales como una instalación artística *site-specific* y por tanto desde la perspectiva artística y estética.

Centrarnos en el estudio del caso "El peso del pensamiento" nos da la posibilidad de recopilar e interpretar detalladamente toda la información de la *performance*. Como estudio de caso explicativo genera una teoría ya que facilita la interpretación de las estrategias y procesos que utilizamos. Además, nos permite ofrecer un patrón o partitura con el que esta acción se replica en otras bibliotecas, ampliándose la repercusión e impacto de la sensibilización y denuncia.

6. ESTUDIO DEL CASO "EL PESO DEL PENSAMIENTO".

La acción "El peso del pensamiento" se realiza en el mes de noviembre de 2020 en 10 bibliotecas de la Universitat de València, en el mes de abril de 2021 en 5 bibliotecas de la UMH y en el mes de junio de 2021, en 11 bibliotecas de la Universidad Politécnica de Valencia, con lo que se profundiza en esta problemática. A continuación se muestra el cronograma llevado a cabo, gracias a la colaboración de los diferentes Servicios de bibliotecas y documentación:

En la UV
› 19 de noviembre de 2020:
9h Biblioteca campus d'Ontinyent.
› 26 de noviembre de 2020:
8:30h Biblioteca Històrica
10:30h Biblioteca Historicomédica
12:30h Biblioteca del Jardí Botànic
16:30 Biblioteca de Ciències "Eduard Boscà".
› 27 de noviembre de 2020:
8:30h Biblioteca d'Humanitats"Joan Reglá"
10:30h Biblioteca de Ciències de la Salut "Pelegrí Casanova".
12:30h Biblioteca de Psicologia i Esport "Joan Lluis Vives"
16:00h Biblioteca de Ciències Socials "Gregori Maians".
18:00h Biblioteca d'Educació "María Moliner".

En la UMH
› 26 de abril de 2021:
9 h Biblioteca del Campus de Altea
› 26 de abril de 2021:
13 h Biblioteca del Campus de Sant Joan
› 27 de abril de 2021:
9 h Biblioteca del Campus de Elche
13 h Biblioteca del Campus de Orihuela-EPSO
16h Biblioteca del Campus de Orihuela-Las Salesas.

En la UPV
› 15 de junio de 2021:
14:00h Biblioteca de Informática i Documentación Enric Valor
15:30h Biblioteca de la ETS Ingeniería de la Edificación
17:00h Biblioteca de Agroingeniería
18:30h Biblioteca Central.
› 16 de junio de 2021:
9:00h Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes
10:30h Biblioteca de la ETS de Ingenieros Industriales
12:00h Biblioteca de ADE-Topografía
15:00h Biblioteca de la ETS de Ingeniería del Diseño
16:30h Biblioteca de la ETS de Ingenieros de Caminos.
› 17 de junio de 2021:
9:00h Bibilioteca de Alcoy
12:00h Biblioteca de Gandía.

Las dos autoras de este texto, como artistas performers, investigadoras y profesoras nos hemos adentrado en cada biblioteca presentándonos a sus responsables y personal, ubicando nuestros enseres de forma que no interfirieran en el uso cotidiano de la misma y buscando la escenografía más adecuada para presentar la clasificación de los libros y su registro audiovisual.

La acción comienza vistiéndonos la una a la otra con bata y guantes blancos, continúa con la elección de 50 libros escogidos al azar para ser clasificados. Clasificamos cada ejemplar según la autoría, amontonándolos en el suelo en tres columnas. Una primera pila para libros escritos por hombres, en el medio libros escritos por mujeres y por último libros de autoría mixta. Una apila y otra registra el título del libro y el nombre de sus autores. Finalmente se mide y pesa cada una de las columnas *(ver fig.2).*

La performance deviene además un acto educativo de sensibilización social hacia cada estudiante que se encuentra en la biblioteca en ese momento y también hacia el propio personal de servicio que participa en ocasiones en la consulta del sexo dudoso de algunos nombres. El público durante la acción que alcanza los 40' de duración dispone del silencio, el tiempo y el espacio para reflexionar sobre la desigualdad que se va haciendo evidente en forma de instalación *site-specific*.

Fig. 2. Clasificación de 50 libros según autoría (hombres, mujeres, mixta) en la Biblioteca de Alcoy de la Universidad Politécnica de Valencia. Fuente: propia.

La acción continúa con la edición de unas tarjetas de arte postal que son enviadas por correo a mujeres que deseamos animar a publicar un libro, de manera que fomentemos la inversión de esta realidad de forma progresiva.

Es a partir de la sistematización de la performance en forma de partitura lo que permite la réplica en otros lugares. Unas tarjetas postales que registran fotográficamente los resultados y explican el proceso, nos permiten ir más allá de lo efímero. Invitar a difundir y replicar la acción "El peso del pensamiento" es una forma de arti-

vismo que busca la sororidad para sensibilizar a la comunidad universitaria y a la población en general para fomentar una mayor producción de literatura liderada por mujeres y la reducción de la brecha de género.

7. RESULTADOS.

Los resultados de las réplicas que invitamos a realizar con las postales comienzan a llegar progresivamente. Con cada notificación que recibimos de investigadoras que se sienten invitadas a realizar la acción artística sentimos que la reflexión estética alcanza otras geografías y particulariza los datos obtenidos.

La primera réplica de la acción fue realizada por la profesora Amaia Arriaga *(ver fig. 3),* titular de universidad en didáctica de la expresión plástica en la Universidad Pública de Navarra, en colaboración con los niños Xubane Osta Arriaga, Amaiur Osta Arriaga y Naroa González Bergasa en la Biblioteca Pública del Ayuntamiento del Valle de Egüés (Eguesibarko, Udala) el 29 de abril de 2021.

Los comentarios de Amaia Arriaga al realizar la clasificación son muy reveladores, ya que, una vez más al observar los resultados de la acción, existe un comentario de sorpresa al comprobar aquello que ya se intuía. Algo así como la decepción de la constatación de algo que se intuía. Ella comenta sorprendida que cogiendo los libros al azar en la columna de publicaciones de hombres hayan aparecido "los grandes" como Nietzche, Max Weber, George Orwell, Murakami, Fernando Savater, Joseph Ratzinger o George Soreos.

Tereça Torres de Eça y Rita Santos también re-

Fig. 3. Clasificación de 50 libros según autoría (hombres, mujeres, mixta) en la Biblioteca Pública del Ayuntamiento del Valle de Egüés (Eguesibarko, Udala). Fuente: Amaia Arriaga.

produjeron la acción *(ver fig. 4)* en la biblioteca da Associação de professores de expressão e comunicação visual situada en la Quinta da Cruz - Centro de Arte Contemporânea, en Viseu (Portugal). Tereça Torres de Eça fue presidenta de la International Society for Education Through Art-InSEA entre 2014 y 2019; actualmente es presidenta de la Asociación de Profesores de Expresión y Comunicación Visual – APECV donde se realiza esta réplica. Rita Santos es la actual derectora de la Quinta da Cruz-Centro de Arte Contemporânea.

La tercera réplica que recibimos de la acción fue realizada por Idoia Marcellan Barace *(ver fig.5),* profesora de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal e Irantzu Fernández Rodríguez, profesora de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la Universidad del País Vasco. Se realizó el 24 de marzo de 2021 en la Biblioteca de Bellas Artes de la UPV/EHU. Las autoras advirtieron que en la columna de los libros escritos por mujeres, llamaba la atención que la temática o la intención de muchos de ellos trataba sobre la necesidad de visibilizar a artistas mujeres.

8. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES.

La *performance* como herramienta pedagógica y de sensibilización social

Hemos observado que ha existido una buena acogida entre la comunidad de mujeres investigadoras/artistas/docentes, debido a que han realizado diversas réplicas de la acción. Interpretamos que al reproducir la acción se han sentido interpeladas y representadas por la reivindicación que promueve esta *performance*. Consideramos que, de momento, se están cumpliendo las expectativas que teníamos de crear una red de complicidad a través de la acción colectiva, al invitar a diversas mujeres a realizar la acción.

Fig. 4. Clasificación de 50 libros de entre 1982 y 2012, según autoría (hombres, mujeres, mixta) en la biblioteca da Associação de professores de expressão e comunicação visual en Viseu (Portugal). Fuente: Tereça Torres de Eça y Rita Santos.

Esta *performance* ha sido también educativa, en la medida en que las invitadas que recibieron la postal han implicado a terceras personas, incluso menores de edad, para participar de la reflexión, utilizando el cuerpo como herramienta de aprendizaje y sensibilización en cuestiones de género. Llegando a experimentar físicamente, a través del peso de los libros mediante su manipulación, la enorme diferencia que existe entre las publicaciones de autoría femenina y de autoría masculina.

La *performance* como método de Investigación Basada en el Arte.

En nuestra propuesta la *performance*, como método de investigación complejo a/r/t/ográfico, se usa en la recogida de datos, en la exposición de resultados e incluso como forma de discusión e interpretación compartida con el público, lo que permite que parte de la transferencia de la investigación se produzca en directo mientras esta se realiza.

Por tanto, en relación con el objetivo secundario que planteaba explorar la validez que esta *performance* ha tenido para considerarla un método a/r/tográfico de Investigación Basada en el Arte, evaluamos "El peso del pensamiento" según los criterios la calidad de la IBA (Eisner y Baron, 2006; Hernández-Hernández, 2013; Mäki, 2017).

La acción artística ha tenido un **efecto iluminador** puesto que ha revelado de forma visual, a través de gráficas de columnas tridimensionales lo que no se apreciaba mientras los libros permanecían clasificados y guardados en las estanterías de la biblioteca siguiendo los sistemas de catalogación tradicionales. En este sentido, ha aumentado el conocimiento del sesgo de género en las publicaciones, como mundo

Fig. 5. Clasificación de 50 libros según autoría (mixta, hombres, mujeres) en la biblioteca de Bellas Artes de la UPV/EHU. Fuente: Idoia Marcellan Barace e Irantzu Fernández Rodríguez.

perteneciente al ámbito de la educación, en la dirección feminista y vindicativa planteada por las autoras.

La *performance* destaca por su **generatividad,** pues ha promovido preguntas abiertas más allá de las respuestas que ofrecen los resultados. Ha provocado al personal de las bibliotecas a revisar los criterios de catalogación, cuestionarse de dónde provienen los criterios que se siguen y la ausencia de clasificación por sexo de las publicaciones; ha animado a otras mujeres a publicar, a través de la invitación de las postales, cuestionándose por qué no hacerlo como primera autora cuando se trate de coautoría,

La **agudeza** de la *performance* ha quedado manifiesta en su capacidad para centrarse estrictamente en las cuestiones educacionales más destacadas vinculadas al peso del pensamiento masculinizado.

La **generalización** tiene que ver con la importancia de la *performance* respecto al fenómeno estudiado fuera del texto de la investigación. Algo alcanzable en la medida en que se cuestiona esta problemática en las bibliotecas de otras universidades con la réplica de la acción tal y como invitan a hacer las postales.

La **accesibilidad** de la investigación es completa al tratarse de un acto público, abierto al público en general y a su revisión.

Para alcanzar el mayor grado de **transparencia** posible, se ha dado cuenta aquí con claridad de la estructura, procesos y resultados de la investigación. Esto aumenta las posibilidades de **transferibilidad** y utilidad para otras investigaciones de carácter cuantitativo o cualitativo en otros contextos de investigación.

La **compartibilidad** se ha garantizado con las tarjetas postales y vídeos. Al mostrar los resultados en forma de gráficas tridimensionales se ha empleado un recurso que siendo artístico, sin embargo es accesible a las mentes cuantitativas familiarizadas con esta forma de presentación. Aun cuando el arte permite una forma más libre y versátil de presentar los resultados, no se ha perdido precisión ni fiabilidad.

La **verificabilidad** no es indispensable porque el foco principal de esta investigación no reside en encontrar hechos universales innegables, sino en crear nuevas posibilidades y perspectivas desde una mirada crítica y feminista de los fondos bibliotecarios, desde un conocimiento artístico sobre nosotros y el mundo compartido sin palabras.

BIBLIOGRAFÍA

Aladro-Vico, E., Jiv kova-Semova, D., & Bailey, O. (2018). *Artivism: A new educative language for transformative social action. Comunicar. Media Education Research Journal*, 26(2), (pp. 9-18). doi: 10.3916/C57-2018-01

Albornoz, M., Barrere, R., Matas, L., Osorio, L. & Sokil, J. (2018). Las brechas de género en la producción científica Iberoamericana. *Papeles del Observatorio*, 9. (pp. 31-46). Recuperado de http://www.ricyt.org/wp-content/uploads/2018/10/files_Estado-de-la-Ciencia-2018_E_2018_BRECHAS_GENERO.pdf

Bonner, H. (2019). Performing Archives in the Present: Exploring Feminist Performance Art, The Politics of (In)Visibility, and the Archive. En #MeToo y #TimesUp. *South Central Review* 36(2), (pp. 33-51). doi: 10.1353/scr.2019.0012.

Eisner, W. E. & Barone, T. (2006). Arts-Based Educational Research. En J. L. Green, G. Camilli y P. B. Elmore (eds.), *Handbook of complementary methods in education research* (pp. 95-109). Mahwah, New Jersey: AERA.

Hernández-Hernández, F. (2013) Artistic research and Arts-based research Can be Many things, but not everything. En F. Hernández- Hernández and R. Fendler. *First Conference on Arts- Based and Artistic Research: Critical reflections on the intersection of art and research.* Barcelona: University of Barcelona Dipòsit Digital. Recuperado de http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/45264

Huerta, R. (2020). Tres performances para un país que lucha con arte (Ensayo visual). *Revista Gearte,* 7(3), (pp. 639-646).

Irwin, R. L., & de Cosson, A. (eds.). (2004). *A/R/Tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry.* Vancouver: BC: Pacific Educational Press.

Irwin, R. L., Beer, R., Springgay, S., Grauer, K., Xiong, G., & Bickel, B. (2006). The Rhizomatic Relations of A/r/tography. *Studies in Art Education,* 48(1), (pp. 70-88).

Irwin, R. L., LeBlanc, N., Yeon Ryu, J., & Belliveau, G. (2018). A/r/tography as Living Inquiry. En P. Leavy (ed.), *Handbook of Arts-Based Research* (pp. 37-53). New York: Guilford Press.

Julian, K. (2017). The mode is the Method Or How Research Can Become Artistic. En D. Jobertová, y A. Koubová (eds.), *Artistic research: is there some method?* (pp. 80-85). Academy of Performing Arts.

Koubová, A. (2017). Artistic Research. En D. Jobertová, y A. Koubová (eds.), *Artistic research: is there some method?* (pp. 8-13). Academy of Performing Arts.

Lazy, S. (1994). *Mapping The Terrain: New Genre Public Art.* Bay Press.

Leavy, P. (ed.). (2018). *Handbook of Arts-Based Research.* New York: Guilford Press.

Mäki, T. (2017). A Few Remarks on Artistic Research. En D. Jobertová, y A. Koubová (eds.), *Artistic research: is there some method?* (pp. 14-41). Academy of Performing Arts.

Maldonado, M. (2019). Sevilla. España. Artivismo para combatir la injusticia social. El trinomio arte-activismo-comunicación se convierte en aliado del feminismo. *Aularia: Revista Digital de Comunicación,* 8(1), (pp. 65-72).

McNiff, S. (2013). *Art as research: opportunities and challenges.* Bristol: Intellect.

Mesías-Lema, J. M. (2018). Artivism and social conscience: Transforming teacher training from a sensibility standpoint. *Comunicar. Media Education Research Journal,* 26(2).

Quintanilla, L. (2020). Zapateado Rebelde in “Somos Sur”: A Feminist Performance of Transnational Women of Color Border Artivism. *Frontiers: A Journal of Women Studies,* 41(1), (pp. 61-86).

Ramón, R. (2013). Entorno multidimensional y construcción identitaria en las prácticas de educación artística. *Arte y Movimiento,* 8, (pp. 9-20).

Serra, V., Enríquez, M. E., & Johnson, R. (2017). Envisioning change through art: Funding feminist artivists for social change. *Development,* 60(1), (pp. 108-113).

Springgay, S., Irwin, R. L., Leggo, C., & Gouzouasis, P. (eds.). (2008). Being with A/r/tography. Rotterdam: Sense Publishers.

Sullivan, G. (2005). Art practice as research: inquiry in the visual arts. Thousand Oaks: Sage Publications.

Tejo, C. (2019) El género en combate: las estrategias del cuerpo en las primeras performances de Valie Export. AusArt Journal for Research in Art. 7(2), (pp. 113-127)

Teruel, T. M., Alfonso-Benlliure, V., & Fields, D. L. (2020). Mapping out Dramatic Forms. J*ournal for Learning through the Arts,* 16(1), (pp. 1-26). doi: 10.21977/D916143264

Torrecilla, E. (2019). La recuperación de acciones de la vanguardia histórica española y su aplicación en la docencia. En Laboratorio de Creaciones Intermedia (ed.) (2019) *Protoperformance en España* (1834-1964). Lucena: Weekend Proms.

Vidal, Y. (2020). Artivismo feminista: aproximación en tres casos del 8 de Marzo en Uruguay. telondefondo. *Revista de Teoría y Crítica Teatral,* 31, (pp. 49-65).

Wang, D., & Liu, S. (2020). Performing artivism: Feminists, lawyers, and online legal mobilization in China. *Law & Social Inquiry,* 45(3), (pp. 678-705).

West, J. D., Jacquet, J., King, M. M., Correll, S. J., y Bergstrom, C. T. (2013). The role of gender in scholarly authorship. *PloS one,* 8(7), e66212.

Fugas e interferencias

VI International
Performance Art Conference

4

2021

LENGUAJE EXPANDIDO: PRÁCTICAS PARTICIPATIVAS EN EL ARTE CONCEPTUAL DE LOS AÑOS NOVENTA

MARÍA GIL MARTÍNEZ. Universidade de Santiago de Compostela.

/ RESUMEN /

En los años noventa las experimentaciones conceptuales con el lenguaje toman un nuevo protagonismo: este "neo-conceptual" se vincula a nuevas visiones en relación con el *site-specific*, la crítica institucional y las tendencias participativas y la estética relacional, así como con las reivindicaciones en torno a los cuerpos y los individuos desde un punto de vista feminista y poscolonial.

El presente texto tiene como objetivo analizar el arte conceptual de los noventa en su relación con el espectador y el espacio, a partir de obras con una profunda presencia del lenguaje. El público es necesario para la formulación, realización y exposición de las creaciones artísticas: tanto, que forma parte de ellas en *happenings* improvisados o requeridas acciones colectivas. En este sentido, se podrá observar cómo el lenguaje establece una red que conecta artista, espectador y contexto en una misma obra, como un universo en expansión.

/ Palabras clave /

arte conceptual;
neo-conceptualismo;
arte participativo;
lenguaje;
años noventa;
espectador;
campo expandido.

1. INTRODUCCIÓN.

La senda iniciada en los años sesenta y setenta en la experimentación con el lenguaje se retomó con fuerza en los noventa, década en la que artistas diversos vuelven su mirada al concepto. Lo hacen con las particularidades que implica un momento tan convulso y caótico como es el fin de siglo: el arte es político, vinculado al contexto específico de creación. Cuestiones profundamente unidas a la identidad anegan el arte con perspectivas poscoloniales, de género y LGBTI, posicionándose frente al sistema económico neoliberal, la crisis del SIDA y las relaciones con las instituciones y el mercado.

En estas nuevas formulaciones, el público tiene un carácter esencial. Las obras se integran en un contexto y necesitan del espectador para su realización, de tal forma que se genera un entramado alrededor de la pieza que integra el lenguaje en su expansión: cada persona que entra en el espacio expositivo se incluye en la propuesta artística.

Partiendo de las reflexiones sobre estética relacional (Bourriaud, 2008) y arte participativo (Bishop, 2016), en el presente texto se analizarán diversas obras que se vinculan con el espacio y el público desde el uso del lenguaje. Se tendrán en cuenta, asimismo, los postulados de lo social en relación con la teoría del actor-red (Latour, 2008). A partir de este marco teórico se tomarán ejemplos concretos, estableciendo una serie de similitudes y diferencias no sólo en su uso del lenguaje en clave conceptual, sino en la relación que mantienen con el espectador.

El objetivo principal será, así, el estudio de las formas de participación del espectador en el arte conceptual de los años noventa, en su relación con el lenguaje. En este sentido, será necesario observar cómo en estas prácticas artísticas existe una necesidad del público para el transcurso, la realización o la creación de la obra, para entender en qué sentido esta tendencia transforma al espectador en participante. ¿Son estas acciones happenings, donde el público y el espacio, inconscientemente, son actores o actantes? ¿Configura el lenguaje un discurso que excede las palabras presentadas en las piezas?

2. EL ESPECTADOR EN EL ARTE CONCEPTUAL DE LOS AÑOS NOVENTA.

El arte conceptual de los años sesenta y setenta estableció nuevos parámetros en la relación de la obra de arte con el espacio y el espectador, que ya había empezado a ser explorado con el minimalismo. A pesar de que en los años ochenta había un regreso a las formas pictóricas más tradicionales, impulsadas por las políticas más conservadoras, el avance teórico continuaba: en 1978 Rosalind Krauss había escrito su ensayo “Sculpture in the Expanded Field”. Krauss proponía una nueva forma de acercarse al estudio de la escultura, partiendo del eclecticismo en su definición desde los años sesenta –el *ready-made*, la instalación *minimal* y el *land art* habían convertido en escultura aquello que no es paisaje y tampoco arquitectura. La escultura es lo que no es: “asumió plenamente la condición de su lógica inversa y se convirtió en pura negatividad”, es decir, “una combinación de exclusiones” (Krauss, 1996, p. 295).

> Eso no significa que los propios términos a partir de los cuales se construía —el *no-paisaje* y la *no-arquitectura*— no tuvieran cierto interés. Ello se debe a que dichos términos expresan una oposición estricta entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, una oposición entre la cual parecía estar suspendida la producción artística escultórica. Y a partir de finales de la década de 1960, los escultores comenzaron a centrar su atención en los límites externos de esos términos de exclusión. […] Así, la *no-arquitectura* no es más, de acuerdo con la lógica de cierto tipo de expansión, que otra manera de expresar el término *paisaje,* y el *no-paisaje* es, sencillamente, *arquitectura.* (Krauss, 1996, p. 296).

Krauss (1996) se sirve de la matemática para establecer un “grupo de Klein” que incluya la escultura en expansión, recogiendo lo que abarca su denominación. Entonces se incluyen múltiples variables que proporcionan una visión más amplia, donde el espacio, el lugar o el no-lugar, y el espectador son parte del análisis; parte del “universo de términos que se consideran en oposición en el seno de una situación cultural” (p. 302).

A partir de esta idea podemos considerar las obras conceptuales. En los noventa la vuelta al concepto se hace evidente y la revisión de la obra de artistas del conceptual marca una época en la que se retoma el interés por la idea, pero de una forma menos tautológica, más subjetiva y poética, sin dejar atrás, al mismo tiempo, la materialidad de la palabra. En la década de la información, el fin del milenio marca el comienzo de la World Wide Web, en la que el lenguaje ocupa cada resquicio de lo social. Así, se comprende en todas sus vertientes, en formatos muy diferentes que son posibles por la mejora de las tecnologías y los materiales de producción: “it was like a virus that caught contemporary art in its entirety: painting, sculpture, photography, performance, and digital work” (Heiser, 2018, p. 109). Las décadas de la posmodernidad son un momento de indefinición (Lens, 2016, p. 33), en la que el peso de la identidad toma una fuerte posición, sobre todo tras las crisis económicas, la epidemia del SIDA y los cuestionamientos entorno al género y la raza que ya habían bañado los años ochenta. El cuerpo es político, y el arte, como cuerpo, también.

Para hablar del conceptual creado en los años noventa, algunos autores como John Roberts (1996), Robert C. Morgan (2003) o Alexander Alberro (2006) han utilizado el término “neo-conceptual”, manifestando el resurgimiento del concepto desde la novedad de una década repleta de cambios y cuestionamientos diferentes, comprendiendo el lenguaje en su continua expansión.

El lenguaje en el arte del fin de siglo es, como la escultura, un campo expandido. Si en décadas anteriores se empezaba a comprender la obra de arte como un proceso más complejo que la mera producción y exposición del objeto, en los años noventa se hace evidente que el acercamiento se realiza a través de múltiples caminos. El lenguaje se puede entender, así, como suplemento –siguiendo los postulados de Derrida (1971): como el texto que configura y modifica la obra detrás de ella, en ella y después de ella. La discursividad del arte conceptual implica artistas, agentes del mercado del arte y de las instituciones, críticos, comisarios y toda escritura, todo texto, que rodee a la creación artística; los espectadores son parte clave de este discurso. Quizás deberíamos decir que el lenguaje es un campo en expansión, en tanto que sigue sin término.

Nicolas Bourriaud publica en 1998 *Esthétique*

relationnelle, obra en la que categoriza diferentes prácticas artísticas realizadas en los años noventa como relacionales, por su posibilidad de intercambio: la exposición ya no se recorre, sino que se experimenta (2008, p. 14). Bourriaud inscribe su estética relacional en un "materialismo del encuentro" –siguiendo a Louis Althusser–, comprendiendo el mundo como lazos entre individuos (p. 18). En este sentido, el arte es, y fue, siempre relacional (Bourriaud, 2008, p. 14), pues se mueve en las conexiones, en los diálogos y en los juegos de la mirada: "El mundo del arte, como cualquier otro campo social, es esencialmente relacional en la medida en que presenta un sistema de posturas diferenciadas que permiten leerlo" (Bourriaud, 2008, p. 29). Esta es una de las ideas más interesantes, que permite comprender la creación desde el entramado de relaciones que se mueven en torno a la obra y al artista.

Claire Bishop contesta a Bourriaud en su artículo "Antagonism and Relational Aesthetics" (2004). A partir de él, genera una reflexión más social que culmina en su obra *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship,* publicada en 2012, donde analiza prácticas colaborativas que también tienen lugar desde inicios de los años 90. Bishop (2016) utiliza el término "arte participativo" para comprender obras en las que "la gente constituye el medio y el material artístico central, a la manera del teatro y el performance" (p. 12). Desde el dadaísmo, hace un recorrido histórico de la participación en el arte, parándose sobre las relaciones de los espectadores con el espacio y la obra. En este sentido, la distinción entre espectadores –"de segunda mano"– y participantes –"de primera mano"–, se rompe en determinados *happenings,* pues no existe un "evento *original* al cual haber asistido en primer lugar" (p. 173).

Fue Allan Kaprow el pionero en teorizar y experimentar alrededor del happening. A partir de las pinturas de Jackson Pollock, Kaprow (1996) reexamina el papel del espectador, que excede el del mero observador:

> Pollock's choice of enormous canvases served many purposes, chief of which for our discussion is that his mural-scale paintings ceased to become paintings and became environments. Before a painting, our size as spectators, in relation to the size of the picture, profoundly influences how much we are willing to give up consciousness of our temporal existence while experiencing it. Pollock's choice of great sizes resulted in our being confronted, assaulted, sucked in. (p. 6).

Para Kaprow (1996), la exposición no está concebida simplemente para ser vista, sino que el espectador se envuelve y participa de lo que mira (p. 11). Siguiendo con esta idea, desarrolla el happening como una acción diferente de la del teatro, pues no existe separación del público con los actores (Kaprow, 1996, p. 17). Toda persona que entra en el espacio tiene un papel que no se circunscribe a un guion.

En estos términos, Bruno Latour (2008) entiende que un "actor" no actúa intencionalmente, aunque él así lo crea, pues es el blanco de una serie de fuerzas que lo condicionan. Estas fuerzas no son aplicadas estructuralmente, sino de forma más compleja a través de los elementos que conforman la "red" en la que se encuentra. Así, más que espectador, participante o actor, se podría proponer, como en la teoría de Latour, la de idea de "actante" –cualquier entidad humana o no-humana con agencia en la participación dentro de una red.

3. ALGUNOS EJEMPLOS DE PRÁCTICAS CONCEPTUALES.

3.1. *For Roni, For Félix.*

Bourriaud (2008) le dedica un capítulo a Félix González-Torres (Guáimaro, Cuba, 1957 - Miami, 1996), considerando que "la obra del artista cubano, después de su muerte en enero de 1996, exige un examen crítico que le devuelva su lugar en el contexto actual, al que contribuyó fuertemente" (p. 60). Y, si bien es cierto que ha sido revisitado a menudo en las últimas décadas, cabe volver a él cada vez que se habla de la relación del espectador con el arte conceptual de los años noventa. No en vano la actual retrospectiva del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), activa hasta el 12 de septiembre de 2021, se titula *Félix González-Torres. Política de la relación.*

González-Torres murió antes de que diera por concluida la exposición itinerante comisariada por Nancy Spector en el Guggenheim de Nueva York, en el ARC - Musée d'Art Moderne de París y en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) en Santiago de Compostela, donde se mantuvo desde el 12 de diciembre de 1995 al 3 de marzo de 1996. Aquí pudieron verse las reconocidas pilas de caramelos y hojas que trabajaba González-Torres desde finales de los años ochenta, y que suponen puntos clave para examinar el papel del público en su obra.

Sus pilas de caramelos están dispuestas para ser tomadas. Creadas en algunos casos como retratos envueltos en papel de celofán brillante, son dedicados a través del subtítulo: *Untitled (Lover boys)* (1991), *Untitled (Ross)* (1991), *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991), *Untitled (Portrait of Dad)* (1991), *Untitled (Portrait of Marcel Brient)* (1992). En su mayoría funcionan como elegías, metáforas alrededor de la muerte, que lleva y no regresa: por su amante, Ross, o por su padre; también al propio amor que se desvanece por el paso del tiempo. La poética de González-Torres precisa de múltiples manos que tomen los dulces, que se los lleven, que los pierdan, los compartan o los consuman.

> Á medida que as follas de papel e os caramelos viaxan a lugares e contextos variados, asumen inevitablemente diferentes significados, que son bastante distintos da estética orixinal. Deste xeito, segundo Gonzalez-Torres, as pezas "reinvéntanse a si mesmas". Alguén come os caramelos, ou quedan perdidos nun peto, ou regálanselle a algún amigo. Os papeis úsanse para facer un debuxiño, ou crávanse na parede como se fosen carteis. "Unha das cousas que atopo máis satisfactorias", di o artista, falando sobre as súas moreas de papel, "é cando a xente leva a obra para a casa e *eles mesmos* traballan com ela. Úsana. Á fin e ó cabo, só é un pouco de papel. (Spector, 1996, p. 58).

Curiosamente, los remanentes de su obra *Untitled* (1990), compuesta por dos pilas de papel blanco, quedaron almacenados en el CGAC, y fueron utilizados años después en un taller dirigido por Suso Fandiño –O *A a co R, AR e o t co E, TE* (2015)– en el que los y las participantes tomaban los papeles para generar una obra nueva: de ahí salieron pinturas, esculturas y pequeñas instalaciones. La obra consistía en dos pilas de papel blanco, cada una con una frase: "NOWHERE BETTER THAN THIS PLACE" y "SOMEWHERE BETTER THAN THIS PLACE", escritas en letras negras en fuente Trump Medieval –utilizada por el artista en diferentes ocasiones. En esa contradicción, entre la esperanza de algún lugar y la inmediatez del ahora, se encuentra el espectador en el presen-

te (Rosen, 1997, p. 45), tomando una decisión. Cada gesto de elección por uno de los papeles, o por los dos, es un posicionamiento, trae consigo una responsabilidad. En el taller de Suso Fandiño sólo se trabajó sobre el nowhere, que ha acabado, modificado, en mudanzas, armarios y paredes.

Las obras de González-Torres se componen de todo un entramado de relaciones, de posibilidades, de ausencias y presencias. Cada uno de los elementos que componen las piezas no son la obra de arte, sino un caramelo, un pedazo de papel, una fotografía. En conjunto son monumentalizados, expuestos, pero de forma individual son poseídos por cada persona que desee cogerlos (Rosen, 1997, p. 45). Así, son elementos que viajan: se extravían, se pierden, o llegan a un destino. Como los pájaros que vuelan en *Untitled* (1992-1993).

La formulación intimista de González-Torres rima perfectamente con la de Roni Horn (Nueva York, 1955), que apela al espectador de formas más sutiles, pero igualmente poéticas. González-Torres tomó contacto por primera vez con Horn a través de la obra Gold Field (1980-1982), y le dedicó en *Untitled (Placebo-Landscape for Roni)* (1993) un campo de caramelos en papel dorado:

> Ross and I entered the Museum of Contemporary Art, and without knowing the work of Roni Horn we were blown away by the heroic, gente and horizontal presence of this gift. [...] Some people dismiss Roni's work as pure formalism, as if such purity were possible after years of knowing that the act of looking at an object, any object, is transfigured by gender, race, socioeconomic class, and sexual orientation. (González-Torres, 2006, p. 150).

Horn es consciente de la posibilidad de la mirada. La relectura del conceptual de los años sesenta desde la poesía trae una noción retrospectiva de la obra "menos formalista y más psicológica" (Bourriaud, 2008, p. 63), que demuestra que todo cambia según quien lo mira. Que nada existe sin espectador, o que todo espectador participa en el proceso de observar. El obstáculo dorado, muestra de un vacío brillante, no es físicamente táctil como los caramelos de González-Torres, pero no deja de sentirse táctil en la mirada (Didi-Huberman, 2014, p. 31).

Horn apela al espectador en la pregunta: debe pararse ante la pieza, observarla, encontrarse en el presente, cuestionar el camino que lo ha llevado hasta allí. Esto se puede ver en *Kafka's Palindrome* (1991-1992) o en *When Dickinson Shut Her Eyes* (1993), en las que toma las letras de Franz Kafka o a Emily Dickinson para transformarlas en aluminio: "IT WOULD BE ENOUGH / TO CONSIDER THE SPOT / WHERE I AM AS / SOME OTHER SPOT" –fragmento que parte de los diarios de Kafka. Kafka y Dickinson vivieron atrapados en su propia casa, algo que apela directamente a la infancia de Roni Horn, que tenía la literatura como vía de escape y su habitación como un refugio (Horn, 1995, pp. 77-78). Horn le dedica el poema de Dickinson a González-Torres a través del subtítulo: *For Felix; No. 352.* En ambos artistas se encuentra esta reflexión sobre el ser que se sitúa en el espacio, que pronto desaparece.

> Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta –ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem–, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. (Didi-Huberman, 2014, p. 33).

En las piezas de Horn no es tan importante lo que se encuentra delante de los ojos, sino todo aquello que no está. "A modalidade do visível torna-se inelutável –ou seja, votada a uma questão de ser– quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí" (Didi-Huberman, 2014, p. 34), algo que completa Horn afirmando que "no necesitamos información adicional, que venga de fuera, sobre aquello que tenemos delante de las narices" (Malet, 2014, p. 115). Es muy interesante en este sentido sus libros de artista, una parte fundamental de su producción. En *To Place* (1990) habla de la identidad y el lugar en relación con su viaje a Islandia (Malet, 2014, p. 116). Y en *Another Water* (2000) y *Dictionary of Water* (2001) se recoge a ella misma, diseminada entre las gotas de ríos y mares: con pies de página desde números en el agua, hace anotaciones con pensamientos diversos. González-Torres distribuye el mar en hojas de papel en *Untitled* (1991), Horn lo reproduce en libros para que toda persona pueda entrar en ellos.

3.2. Entre la American Fine Arts Co. y la galería Nagel.

Christian Philipp Müller (Biena, Suiza, 1957) es uno de esos nombres que se asocian a la importante escena del conceptual que se desarrolló en Colonia en los años noventa.

> This city's art world, at least during a certain period of the eighties and ninties, was one of the most contested, self-conscious, exaggerated, idealized and loathed hothouses in contemporary art. [...] Cologne signified a politicized, theoretically inclined stance that could be found in the conceptualist approaches of artists like Fareed Armaly, Christian Philipp Müller and Andrea Fraser. (Simpson, 2006, p. 9).

Colonia y Nueva York estaban conectadas por dos galerías: la alemana Nagel, llevada por Christian Nagel, y la estadounidense American Fine Arts Co., de Colin de Land. En ambas expusieron en la misma época artistas como Andrea Fraser, Renée Green o Consima von Bonin (Simpson, 2006, p. 14). La primera exposición de Müller en la American Fine Arts fue *A Sense of Friendliness, Mellowness, Permanence,* entre noviembre y diciembre de 1992. En ella ya se pueden observar diferentes elementos que recorren las propuestas de la década en Colonia en relación con el espectador.

Durante aquel verano de 1992, Colin de Land, buscando ampliar los recursos económicos con los que sustentar el negocio, había dividido la galería en dos zonas de exposición diferenciadas: había colocado una cafetería en la parte de delante, desde la entrada, para llevar la galería de arte hacia el fondo y transformarla en un espacio de encuentro social (Wieder, 2012, p. 31). Sin embargo, el resultado no había dado muchos frutos por la complejidad de su puesta en funcionamiento. Müller toma esta idea como base para dar una vuelta al espacio, transformándolo en un café vienés:

> The entrance to the gallery was protected by a vestibule of brown felt as seen in cafés in Vienna. Upon entering, visitors encountered a 'maître d'stand', the reservation pódium that serves as the locus of social control in upscale New York restaurants. Here, a menu was provided, outlining the history of the gallery and listing the artists on view

> with their available works and prices. (Kaiser, 2007, p. 134).

Como en el espacio adaptado por Müller no había muebles, los espectadores se veían obligados a seguir caminando hacia el despacho del galerista, por lo que se encontraban forzados a tener una conversación sobre la venta de las obras. Esta zona de la oficina se había despejado para añadir una librería cuyo interior se encontraba cubierto de un papel de pared con el estampado de lomos clásicos de la literatura europea. Enfrente, el artista había colocado sus libros de artista conceptuales en Europa (Kaiser, 2007, p. 134), una parte muy importante de su producción. Frente a la falsedad de una lujosa biblioteca, sus libros generaban la materialidad escultórica.

La crítica institucional y el *site-specific* son dos de los pilares sobre los que se fundamenta la obra de Müller. *A Sense of Friendliness, Mellowness, Permanence* es una posición ante el mercado del arte, que transforma a las propuestas de los artistas en un menú.

> Müller's show expanded the arrangement in the metaphors of a restaurant by the role of the gallery's artists, who were presented as appetizers of the business, so to speak. The office as the gallery's actual center of discourse, where sales take place –for the most part invisibly– was put at the disposal of a no less cliché-laden, intensive debate, in which Müller ironically portrayed himself as a European import. (Wieder, 2012, p. 32).

Asimismo, Müller no sólo se había basado en la historia reciente de la propia galería para generar su espacio expositivo, sino que había tenido en cuenta el contexto neoyorquino del momento, que afectaba directamente a la situación de la galería:

> It was a commentary on the gentrification of Soho. That was also the time when the Soho art scene was in trouble. After the stock market crash, the art market collapsed. So the idea was to bring clients in, to make it more friendly. (Kaiser, 2007, p. 53).

En este sentido, los espectadores, sin pretenderlo, se veían envueltos por la exposición, debiendo relacionarse con el galerista. Al entrar, ya formaban parte de la instalación, generando el encuentro que no se había conseguido durante el verano con la cafetería.

Este enfoque ya se podía observar en 1991 en la exposición *Valeurs Fixes (Fixed Values, Feste Wete, Vaste Waarden)* en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas. En ella reúne objetos y elementos de instalaciones anteriores, como una retrospectiva en cuatro salas. Volviendo a la mercantilización de su propia obra, genera un catálogo de subastas en el que recoge las piezas presentadas, relacionando la muestra con el espacio en el que se inserta: en el Palais des Beaux-Arts hay una casa de subastas que aporta ingresos para el museo. En aquel momento había dos exposiciones para su próxima venta en el palacio: una muestra de joyas de la corona portuguesa y una disposición de objetos de lujo. Por este motivo, Müller decidió hacer uso de vitrinas para mostrar su obra e instaló en la rotonda de entrada *The King's Welcoming Speech* (1988), un vídeo de tres minutos en el que hace el papel de un rey holandés que da la bienvenida al visitante a su club privado (Kaiser, 2007, pp. 16-17).

Asimismo, en *Valeurs Fixes* se exponía *Two Important Dates in My Life* (1991), que resume la concepción de Müller sobre la vida del artista: dos pinturas, donde la más pequeña recoge la fecha de su nacimiento, "2 Nov. 1957", y la más grande, tres marcas para añadir la de su fallecimiento. El comprador de la pieza ha de completar la obra cuando su autor muera, en una metáfora sobre el funcionamiento del mercado. La fecha importante, la de la muerte, marca la producción y es la que inicia un discurso en el que el artista ya no puede estar presente. Müller se inscribe en la Historia como un vacío que se completará por un agente mercantil de forma retroactiva (Kaiser, 2007, p. 16).

En último lugar, ya hacia finales de la década, se puede mencionar la instalación *Autofocus,* realizada en 1999 para la entrada del Kunsthalle de Zúrich. La obra se compone de una serie de textos de colores que cubren la pared de cristal, reflejando quince preguntas sobre el premio de Bellas Artes del Kunsthalle. Junto a las cuestiones acerca de la reputación, los criterios de selección o la utilidad del premio (Kaiser, 2007, p. 174) se recogen las respuestas de los participantes y los organizadores.

> Müller used contrasting colors for the questions and answers and organized the texts in a tabular format according to the individual segments of the window façade. The differentiation in color among the answers in accordance with the origin was carried through in the artist's books –for example, whether they came from prizewinners, jury members or art critics. (Kaiser, 2007, p. 174).

Müller consigue generar un debate múltiple con los diferentes agentes que rodean al centro de arte contemporáneo Kunsthalle, mientras ellos serán, al tiempo, los espectadores que observen la articulación del discurso en su totalidad. La situación en los ventanales, que permite observar hacia afuera, leer desde el interior hacia el exterior, es también esencial. Müller comprende el lenguaje como un universo discursivo de producción y modificación de la obra, que va más allá de la intencionalidad o pretensión del artista. De la misma forma era comprendido por otros artistas de la generación de Colonia: Andrea Fraser en *performances* como *May I Help You?* (1991) configuraba un monólogo a través de las opiniones de diferentes agentes del mundo del arte, con el que posteriormente tres actores atosigaban a los visitantes de la galería (Ribeiro, 2008, p. 176).

> A instituição não pode, portanto, ser pensada como algo externo ao trabalho ou ao artista –que um dia os assimilaria; a instituição é a "condição irredutível" da existência do trabalho "como arte" e está internalizada tanto nas mentes dos artistas, curadores, críticos, galeristas, historiadores, colecionadores quanto na dos visitantes da arte, seja em museus na internet ou na rua (Ribeiro, 2008, p. 176).

5. CONCLUSIÓN.

Como se ha podido observar a lo largo del texto, no sólo el lenguaje está profundamente presente en el arte de los años noventa, sino que se puede entender como suplemento. El conceptual de fin de siglo es relacional, es participativo, y comprende al espectador como una parte necesaria, como un actante que modifica el sentido con su presencia, con su mirada.

González-Torres necesita de manos que se lleven el papel. Asimismo, como Horn, de miradas que se paren, reflexionen y decidan. En el sentido de Kaprow, ambos generan entornos que envuelven; en el de Didi-Huberman, entornos

que *miran de vuelta* al espectador. El público, al entrar, transforma el espacio; no sólo al tocar y al tomar, sino también al mirar y ser mirado.

Al mismo tiempo, Horn y Müller continúan su producción a través de libros de artista, que amplían su discurso y que, en sí mismos, precisan de esas manos que tomaban el papel: que leen, que cogen, que pierden, que viajan, que destruyen. Los textos de las piezas conviven con los textos de las páginas, y se complementan con el texto generado a su alrededor por toda persona con la que la obra de arte se relacione.

Müller, como otros artistas de la generación de Colonia, convierte sus espacios expositivos en *happenings,* donde los espectadores, sin conocimiento previo, son parte de una escena que funciona como metáfora del mercado del arte y de la gestión institucional. En este sentido, los paseantes de la galería no hacen otra cosa que explicitar su agencia: la de consumidores, críticos o, en general, conformadores de discursos.

En definitiva, las obras en las que nos hemos parado no son otra cosa que ejemplos de una tendencia relacional en el arte. No conforman un canon, pero sí nos dan una perspectiva abierta acerca de la participación del espectador en el arte conceptual, de las múltiples aproximaciones que pueden tomarse para acercarse a propuestas tan diferentes y encontrar similitudes. En ellas, el lenguaje se expande en la relación.

BIBLIOGRAFÍA

Alberro, A., y Buchmann, S. (eds.) (2006). *Art After Conceptual Art.* Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press.

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

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

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

Derrida, J. (1971). *De la Gramatología.* Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Didi-Huberman, G. (2014). *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo, Brasil: Editora 34.

González-Torres, F. (2006). 1990: L.A., "The Gold Field". En J. Ault (ed.), *Felix Gonzalez-Torres* (p. 150). Gotinga, Alemania: Steidl.

Heiser, J. (2018). That Was Then, But This Is Now: The Thomas Borgmann Collection and Contemporary Art of the 1990s and 2000s. En M. Nieuwenhuyzen (com.), *Jump into the Future: Art from the 90's and 2000's* [catálogo de exposición, celebrada en el Stedelijk Museum de Ámsterdam del 26 de noviembre de 2017 al 4 de marzo de 2018] (pp. 101-111). Amsterdam, Países Bajos: Stedelijk Museum.

Horn, R. (1995). *Making Being Here Enough: Installations from 1980 to 1995.* Basilea, Suiza: Kunsthalle.

Kaiser, P. (com.) (2007). *Christian Philipp Müller: Basics* [catálogo de exposición, celebrada en el Museum für Gegenwartskunst Basel del 19 de enero al 15 de abril de 2007]. Ostfildern, Alemania: Kunstmuseum Basel.

Kaprow, A. (1996). *Essays on the Blurring of Art and Life.* Los Ángeles, Estados Unidos: University of California Press.

Krauss, R. E. (1996). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos.* Madrid, España: Alianza.

Latour, B. (2008) *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red.* Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Lens, X. M. (2016). Os anos noventa. Ecualizadores e fissuras en tránsito. En A. Cerviño, y A. González-Alegre (coms.), *Agrupar/desagrupar: rupturas da representación* [catálogo de exposición, celebrada en el CGAC del 22 de abril al 26 de junio de 2016] (pp. 27-117). Santiago de Compostela, España: Centro Galego de Arte Contemporánea.

Malet, R. M. (Dir.) (2014). *Roni Horn: Todo dormía como si el universo fuera un error* [catálogo de exposición, celebrada en la Fundació Joan Miró de Barcelona del 20 de junio al 28 de septiembre de 2014 y en el CaixaForum de Madrid del 14 de noviembre de 2014 al 1 de marzo de 2015]. Barcelona, España: Turner.

Morgan, R. C. (2003). *Del arte a la idea: Ensayos sobre arte conceptual:* Madrid, España: Akal.

Ribeiro, G. (2008). Em torno da *instituição* e da crítica de Andrea Fraser. *Concinnitas,* 2 (13), (pp. 75-177).

Roberts, J. (1996). Notes on 90s Art. *Art Monthly,* (200), (pp. 3-4).

Rosen, A. (1997). "Untitled" (The Neverending Portrait). En D. Elger (com.), *Felix Gonzalez-Torres* (Vol. II) [catálogo de exposición, celebrada en el Sprengel Museum Hannover del 1 de junio al 24 de agosto de 1997, en el Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum del 6 de septiembre al 16 de noviembre de 1997 y en el Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien en otoño de 1998] (pp. 43-59). Ostfildern, Alemania: Cantz.

Simpson, B. (com.) (2006). *Make Your Own Life: Artists In & Out of Cologne* [catálogo de exposición, celebrada en el Institute of Contemporary Art del 21 de abril al 31 de julio de 2006]. Filadelfia, Estados Unidos: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.

Spector, N. (com.) (1995). *Félix González-Torres* [catálogo de exposición, celebrada en el CGAC del 12 de diciembre de 1995 al 3 de marzo de 1996]. Santiago de Compostela, España: Centro Galego de Arte Contemporánea.

Wieder, A. J. (2012). So Long. En V. Knoll, H. Loichinger, J. Moritz, M. Schäfer (coms.), *Dealing with – Some Texts, Images, And Thoughts Related to American Fine Arts, Co.* [catálogo de exposición, celebrada en el Halle für Kunst Lüneburg and Kunstraum of Leuphana University of Lüneburg del 28 de mayo al 7 de julio de 2011] (pp. 26-33). Berlín, Alemania: Sternberg Press.

Fugas e-interferencias

VI International
Performance Art Conference

5

2021

MODELLING A METHODOLOGY OF ARTICULATION BETWEEN EXPERIMENTAL PERFORMANCE ART AND PHILOSOPHY

PABLO ALVEZ ARTINPROCESS. University of Surrey.

/ ABSTRACT /

This paper proposes a methodology to approach and clarify the relation between performance art and philosophy, and also between performance art and research, both from the perspective of the performance artist. The methodology embodies and concretises our convictions as regards the emerging fields of Performance Philosophy and of Performance as Research – one where we believe an artist-researcher can negotiate its position in both fields. Being conceptual but also practice-oriented at the same, the third way we propose, is one that can easily be appropriated by performance artists willing to structure their relation with systems of knowledge. As a reference in ethics we take Totality and Infinity by Emanuel Levinas. As a reference to aesthetics we take our own experiments in performance art. A set of performative experiments assembled under a performance named “Phénoménologie de l’Éros” illustrate how the models works in practice.

/ Keywords /

performance philosophy;
artistic research;
experimental art;
methodology.

1. INTRODUCTION.

This paper describes a methodology of articulation between performance art and philosophy. Instead of using a pre-given methodology, we chose to develop one endogenously, which we believe is more consistent with the fact that, not only we see our own performance art as being experimental, but also because the connections between our experiments in performance art and the philosophy it relates too are largely unchartered.

The research on the link between performance and philosophy began in the context of a larger quest: "can ethics empower aesthetics rather than limiting it?". To reply to such a question, we had to anchor on one specific reference in ethics, and we also chose to anchor the research on a practice in performance art. As regards ethics, the framework we chose was the ethics encompassed in a text from the 1960's by the Lithuanian-born French philosopher Emanuel Levinas called Totality and Infinity. Because it would always be too speculative to link some other artist's work to that reference in ethics, we decided to use our own performance practice, in the context of a practice-based doctoral research supervised by Professors Kati Röttger (University of Amsterdam), Laura Cull (University of Surrey) and Mathew Wagner (University of Surrey).

While it might be fairly straightforward to have a first sketch of how a work like Totality and Infinity relates to aesthetics, it might be less obvious to understand how experiments in performance art (and the aesthetics they carry) might relate back to the book. This is why this paper explains in some detail how such a mapping emerges, and what are the outcomes of the methodology.

Before doing this, in the following section we start by explaining the notion of performance philosophy and of artistic research in performance, then to explain where we see ourselves among those –that is, what "brand" of performance philosophy and of artistic research in performance we believe to subscribe to. Section 3 explains in detail how we build our methodology of articulation between performance art and philosophy, from the perspective of the performance artist himself. Section 4 presents a use case to show how in practice we made the methodology work, and Section 5 concludes and argues on the replicability of the methodology to the practice of other artists interested in the link between their art and philosophy.

2. PERFORMANCE PHILOSOPHY AND ARTISTIC RESEARCH IN PERFORMANCE.

Devising a methodology for an interaction between performance and philosophy is not a task that can be carried out in the void: it has to reflect and embody a series of beliefs on what is that interplay, especially but not only on the agency of the performance artist in this interaction.

2.1. Artistic Research in Performance.

Barton (2018) proposes a blanket designation of Performance as Research or "Artistic Research in Performance" (ARP) to refer to a "metagrouping of research orientations in a manner that is sufficiently circumscribed and elastic" to cover a diversity of methodological approaches such as Performance as Research, Arts-based research or Research-based practice –the full list comprises 12 methodologies, but Barton admits that this is a non-exhaustive list. It is *elastic* because it recognises that there are "precise and strategic differentiations" between the approaches falling within the broader concept of ARP, but also recognises that distinctions among them "are often elusive, nuanced and context-specific", and under a concept of ARP it should be possible to identify a set of attributes common to all of them: this is why ARP would cover several (other) methodologies. At the same time, it is *circumscribed* as it excludes approaches such as arts-informed research or personal artistic inquiry. Proceeding to a synthesis of different understandings of what ARP is, Barton highlights its specificities in terms of the *knowledge* it generates, the method it employs and the impact it yields.

As regards *knowledge,* Barton establishes that, with performance as a mode of research, artistic practice can generate knowledge, possibly with a focus on knowing-how rather than knowing-that (see also Nelson, 2006). Also, while stating that ARP is more directed to not-knowing or not-yet-knowing (which can forward us to the unrepresentable), and aware of a discussion on the politics of knowledge, he then argues that this could stand as "one of the obstacles in its ongoing quest for shared conceptual framework to facilitate exchange and collaboration".

As for its *methods,* ARP tends to value interdisciplinarity, transdisciplinarity, and even anti-disciplinarity. Secondly, it is such that the researcher is at the same time the practitioner and the audience or respondent. Thirdly, there is a distinct relation to time: time which is needed for "meandering and aimlessness", time that reckons that the "temporal horizon of gestation and realisation" is significantly wider than elsewhere, and where the purchase of time is needed for "methodologies of emergence". And fourthly, there is more of a focus on the process rather than on the outcomes: Referring to the reflections by Barret and Bolt, Barton says that because "processes are (at least in part) predicated on the tacit and alternative logic or practice in time, their precise operations cannot be predetermined", and notes that, in the case of performances produced over multiple years, these are essentially iterations, or repetitions with difference, sometimes with a focus on the in-between –on feeling and living the intervals.

Deeply intertwined with knowledge and method, *impact* is to be assessed in terms of research outcomes rather than research outputs. Seen as part of a larger performative turn, Barton questions "In what ways can ARP discourse divert attention from end products to the rhythms of *in-process* becoming, from final outputs to utility in iterative application". Inspired by Bergson he defends articulating a mode of impact that addresses the need to feel and live the intervals of stable points of rest or imobilities. Impact is therefore to be seen as "the movement in concepts, understandings, methodologies, material practice, affect and sensorial experience that arises in and through the research experience", and measurable "by qualities of movement (shift, emergence, effort, force, e/affect, etc.), rather than by the distance travelled or the destination reached".

2.2. Performance philosophy.

Showing striking similarities and substantial common ground with ARP, Performance Philosophy (PP) establishes itself as "an emerging interdisciplinary and international field of thought, creative practice and scholarship open to all researchers concerned with the relationship

between performance and philosophy, broadly construed", and "an alternative paradigm to the philosophy of the arts that has historically dominated approaches to aesthetics" (Cull, 2020).

Focus is laid on the practice of thought and reinventing knowledge practices (i.e., allowing for "innovative approaches to performance and thinking practices"), and also on the form thought takes (to include "concepts, text and utterance, but also images, movements, sounds, affects" among others). But intertwined with *practice* and *form,* and without being strictly limited to these, the nature of thinking is also questioned, eventually leading to an expansion of its scope –now to include modalities such as "thinking through the body", "a more impersonal idea of thought as that which produces a subject rather than being authored by a pre-existing 'I'" –such as "thought that emerges between two or more performance-makers".

This questioning is not independent of PP, too, showing concerns with issues around the politics of knowledge: while being aware of the fact that knowledge is a "means of having mastery of the world", PP reacts against the fact that philosophy has for long played an authoritarian role "on the nature of thinking in general", hence "questioning (on an epistemological and ethico-political ground) the primacy of a paradigm in which philosophy is applied to performance as an object of study". And while challenging the *status quo,* it explores "how diverse knowledges might be brought into contact with one another without reproducing old hierarchies".

The combination of these two concerns (to revise and to expand the notion of thought, its practices and forms on the one side, and to challenge the ascendance and authority of philosophy over the arts on the other), leads to reckon in performance the capacity to undo those ancient hierarchies and to re-define the place and perimeter of knowledge and of philosophy beyond its traditional institutional setting.

More concretely, PP gives attention to the relationship between form, content and medium with respect to philosophy (we can say that philosophy, too, per-forms), whereas in dominant approaches to philosophy little consideration was given to questions of form. It also leads to reckon performance as philosophy, with a programme to combat objections to the notion that "performance thinks" and enquiring how does performance think, as "those who make performance (...) are doing so thoughtfully, are using the production of performance as a means of exploring, generating, and communicating ideas and so forth." More generally, arts practices are understood as forms of "thought" and/or ways of "knowing".

2.3. Where do we stand?

While performance is central in both ARP and PP, we should note that in not all ARP is necessarily PP: we can imagine that ARP takes place without engaging philosophy (i.e., when exploring modes of knowledge other than philosophy) or without a particular interest on how performance and philosophy interact. The inverse is also true: not all PP takes necessarily the form of ARP, as contributions to PP might very well come from scholars inscribed in the more traditional notion of philosophy. This being said, we would imagine that the common ground be a substantial one, given a shared focus on building knowledge, on interdisciplinarity or non-disciplinarity and on the process and movement, rather than on outputs and comparative statics.

So where do we stand? We believe we stand somewhere in the middle, sharing a substantial number of features with ARP and PP, and also showing others that might eventually escape both: while the bulk of this research is covered by the concept of ARP, parts of it could anyhow qualify as arts-informed research or personal artistic inquiry –even if they develop non-autonomously from the ARP part.

We assume a starting position that envisages a mutually enriching relation between performance and philosophy that does not understand there is a gap between both but that also does not totally forego the possibility of some instrumentalisation of performance art by philosophy and vice-versa. We believe an artist-researcher can negotiate its position in PP by taking some of its elements but at the same time by understanding that performance art articulates not only with philosophy but with other systems and modes of knowledge and of non-knowledge.

The same applies to the notion of ARP as sketched out by Barton: although we recognise ourselves in the method and impact common to most sub-approaches under the "umbrella" concept ARP, we will propose a model that is not circumscribed to the narrow perimeter of ARP, as it includes some actions pertaining to arts-informed research or personal artistic inquiry – although these are embraced in an integrating fashion. Also, the position as regards knowledge is also a different one from that of ARP and PP, since we commend caution towards any approach that would take knowledge as an all-absorbing concept (for example, we flag serious doubts about the now common assertion that "the body knows" as an all-encompassing model for comprehending feeling or sensation).

3. A METHODOLOGY OF ARTICULATION BETWEEN PERFORMANCE ART AND PHILOSOPHY.

Totality and Infinity (TI) was first published in 1961 and stands as the summit in Levinas's whole work, establishing the primacy of metaphysics over ontology, and ethics as the first philosophy.

Sometimes TI is said to be a phenomenological account of the encounter with the Other. This is far from being exact. While Levinas does state early in the book that he owes substantially to Husserlian and Heideggerian phenomenology, and even if some parts of it follow the phenomenological method, TI talks more about the limits of phenomenology and of the Western philosophical tradition than their potential. This is precisely because phenomenology cannot be the ultimate experience, and what assigns meaning to it has forcefully to be something beyond the phenomenon, the Same (the "I") involved in it, or the light the Same sheds on the object of such relation. That is the Other.

Therefore, the Same is attracted to the Other, in a movement which assigns meaning to all events in the Same's life. Levinas refers to a radical passivity towards the Other (that establishes that I shall not kill the Other unconditionally, and regardless of the Other's responsibilities I am responsible for the Other). He also refers to the unfathomability of the Other, who infinitely surpasses the totalising idea I can make of that Other, and with whom I

establish, not an "I-to-you" relation but a "I-to-they" one, as this is not a relation with an-other self: it therefore announces a spirituality with no God as an intermediary between humans. The source of all meaning is produced in the face-to-face encounter with the Other, as the Other establishes the limits of –and puts into question– all I know. All in all, the untraceability, unmeasurability and uncontainability of the Other (human) accounts for a radical alterity that fully transcends me.

Despite the fact that the encounter with the Other is the event that assigns meaning to everything else, there are events that precede it: the bathing in the elements of the human, where all is pleasure bur there is also the possibility of disappearance in that *milieu;* inhabiting the dwelling as a step towards command of the elements, through the distance that is ensured vis-à-vis those elements; work as a further command of elements and as generating a link with other humans; Eros as a relational mode having the potential of fertility and continuation of the Same beyond life; society as an aggregation of multiple but specific "Same-to-Other" relations not presupposing universality and generality.

Given the setting to ethics provided by TI, how to explore how it can empower aesthetics? And, more concretely, how to devise its interaction with our practice in performance art?

3.1. Analysing the text.

Ideally, understanding how TI can empower performance art should imply knowing beforehand (a) what performance art is and (b) what place art and aesthetics occupy in TI. In practice, *however,* things do not work exactly this way, and the perception or understanding of those two does not stand chronologically before the main goal of this project. Rather than conceiving a linear timeline, it seems more "natural" to conceive a cycle as the one in the diagram at the end of this document (figure 1).

We do try to shed some light on the place of art in TI by analysing prior writings of Levinas more specifically dedicated to art, and then try to demonstrate that, just as the approach of Levinas to Husserlian and Heideggerian phenomenology evolved up to TI, so his approach to art must have evolved too. However, the nature of the research within a doctorate in the arts (based on a strong interaction between the writing and the artistic practice) is such that it is not possible to *fully* understand the place of art in TI beforehand: on the contrary, that place becomes clearer precisely through our artistic practice. This means that, by creating and presenting performances, we are trying to gain a better understanding of what it says and what can be its implications: artistic practice is a *mode* of understanding TI. Therefore, it will make us go back to the text and revise our initial ideas about **[1]** *what the text explicitly says about art,* and it will also help us understand how TI relates to other texts and other ways of thinking both *within* Levinas and beyond.

All this implies that our performances are not only a way to illustrate TI. Whilst we are carrying out, to some extent, an exercise of "enlightenment" of the meaning of a text through an artistic practice, through our art we are doing more than that: first, we are testing whether we can derive from the parts of TI where no mention is made to art, any information relevant to understanding the place of art in it. This is done at an initial stage through **[2]** *reading and interpreting parts of the text that do not mention art but are relevant to art and aesthetics,* but then it entails testing through our artistic practice (for instance, concepts of representation, sensation, conscience, grabbing or observing, all mentioned in TI, are reflected upon through a practice of performance art). Second, we are also trying to understand **[3]** *what art is rendered "possible" by the overall text:* if TI is mainly dedicated to central role the Other plays in my own existence, how can art deal with this? Answering this question implies at a first stage exploring which are the possibilities suggested by a reading of the text itself.

Any of these three approaches imply that there is a loop starting with the reading and interpretation of the book, which feeds the artistic practice, which then feeds back into our reading and interpretation. In some cases, this cycle is repeated. But we could also understand that, in some cases, the flow starts in art (art is the origin) and goes back to the text. That is the approach we describe in the following section.

3.2. Experimenting in arts.

Taking as an initial assumption that the artistic part of this research project enjoys no lesser importance than the written part, and hence that our artistic work in this context should not be subordinated to the written analysis around TI, we could easily expect art making to perform an equivalent role to our reading of the text. More concretely: if our reading of the text can follow the three possibilities identified above (1) what explicit references to art can we read from it, (2) what in the text refers implicitly to art and aesthetics, (3) what art is rendered "possible" by our reading of the text), it would be fair to assume that our artistic practice and research could follow analogous ones: (i) what can art "say" explicitly about TI, (ii) what do art and aesthetics convey implicitly about the text, and (iii) what reading of the text is rendered possible by the artistic practice and research.

However, it sounded more natural to think of our first experiments in installation and performance art, and to categorise and map the relation they establish with the text (for this we had to recall or to question what is the relation with the text that emerges from those experiments). This shall not prevent us from, at any time, checking whether that categorisation matches the possibilities listed (i) to (iii) above.

As for the categories/mapping exercise, we observe the following possibilities in our artistic experiments:

a. some of these experiments in installation and performance art *test* the truthfulness or the likelihood of some observations or logical threads contained in TI;
b. other experiments *illustrate,* "say in other words", translate (expose) or interpret (explain) what TI states, or what we read in it;
c. yet another group of art experiments *proceed in a similar manner* as Levinas does (for instance, by promoting a discussion about the same themes approached within TI, by choosing to stick to a certain simplicity of the lexicon employed, by explaining or describing a phenomenon or a relation asymptotically, etc.)
d. lastly, some experiments will *follow a recommendation provided by the content* of TI, and which might not be directly linked to its references to art and aesthetics but rather to the broader thesis it contains (for instance, focusing on the process rather than on the origin).

This is probably one of the most important elements of the methodology: it is only after we have carried out a large number of performative experiments that we look back at the full set and to each individual experiment and question: "what relation with TI does it establish?". And it is at that point in time we realise that one particular performance develops almost as if it were following and concretising a recommendation issued by Levinas's ethics, if it illustrates merely his ethics, if it proceeds in a similar manner or if it tests the veracity of some statement made by Levinas.

All these strands might have a result of fine-tuning our understanding of the text, and eventually, too, to expand its meaning and its implications.

A separation between approaches (1) to (3) and (a) to (d) cannot be watertight, as some moments of the research project are in the crossroad between text analysis and artistic practice and develop in the framework of multiple feeds from one into the other –for example, the appreciation of the aesthetic properties of TI as a text. Moreover, in some cases the experiments take into account the more general context of art, of art history and even of art history methodologies, and acknowledging these can lead to a new understanding of what TI says and what place it occupies in continental philosophy (for example, seeing in TI a precursor of contemporary auto-ethnography). Lastly, we cannot exclude the possibility that some experiments in art be only loosely influenced by (or linked to) our research around the text and its relation with art –and despite the looseness of that link, we don't think we are entitled to disregard those experiments (see alinea (e) in the diagram at the end of this document).

3.3. Dialogue, not dialectics: the infinite (but conditioned) set of asymptotical performative solutions to a philosophical problem.

Some of these approaches can be seen as a form of translation of the text into a non-text artistic practice or experience, and vice-versa. It is nevertheless an exercise in experimental and creative translation/interpretation: we unfold and reveal multiple meanings of the text, being that not all of those will show the same level of likelihood: some will remain more literal, some will be a possibility which we cannot confirm, others still will be totally exploratory in nature (actually, the term "possibility" speaks for itself). What we also appreciate in this whole project is that, in the process, our idea of what performance art is or can be (and what kind of performance art I want to do) is revised.

It is important to stress that, unlike the traditional concept we have of scientific (laboratorial) research, the kind of artistic research we are carrying out is not about narrowing down possibilities or finding the only limited ones that are valid: after approaching TI in its plasticity (and stating the risks entailed in this exercise), we demonstrate what we can do (and perform) around it and use those pockets of possibility as starting points for more – potentially infinite – possibilities in experimental art. This is also why we are testing the possibility that there might be creation (the performer might be creative) in the way one approaches a text and writes and performs about it, and demonstrating the legitimacy of performance art to do this. The way we approach the text is already a performative one in that sense.

4. USE CASE.

"Phénoménologie de l'Eros" is a performance I have been touring around, and which congregates some of the 60 performative experiments I have carried out in the context of this research project. This is the first time I propose a long-term performance which is not a durational performance but an assemblage of varying combinations of short-term performances (modules): like a lexicon, the choice and order of presentation of modules is changed. Despite these variations, it is the first time I am repeating / re-presenting one performance of mine: so far I have refused to re-perform something I have created, but I thought I should test this and see how I deal with it, also with a view to deconstruct (in turn, this had led me to reflect on repetition (with small variations) as a way to proceed phenomenological and try to identify through reductionism what is the core of a phenomenon such as doing a performance or assisting one). It is also the first performance of mine where I try to explore the status of the moments of transition between one performance and the next one, how I live those moments and how I manage the energy of the one I am exiting to get into the next one, in a way that resonates closely with the approach to intermediality as modelled by Röttger (2013). It is not the first time I try to de-centre and occupy the margin, but here the focus on the margin is even greater.

If I look back at the individual performative experiments I carried out, I can more easily illustrate how they added to my research, and how they relate back to TI:

Example 1: "Skin (Care) II" and "Radical Us" and are performances where I illustrate how, according to Levinas, one cannot contain the Other within the idea we make of them, and hence we cannot project nor impose our feelings, personal history or ways of thinking upon the Other. In "Skin (Care) II" I attach myself to a wheel chair. But I do not pretend to be a person who needs a wheelchair: I attach my ankles to it, but I will be able to displace it with the help of my feet and I will eventually release both ankles. This is, therefore, a performative experiment which is respectful of the Other, and it does not correspond to a representation of the Other. There is no mimesis in this performance, and no theatricality: it is experimental performance. I also realise (afterwards) that setting myself constraints (analogously to the responsibility for the Other) actually allows me to trigger possibilities of experimentation, of interaction with things, of body movement). Please see a recording here: https://vimeo.com/146949373. In "Radical Us" I am testing many different aspects of TI or just allowing them to serve as a trigger for carrying out experiments I would have not done otherwise[1] , but above all I am testing the validity of the following question: since I cannot project myself into an existing Other, is it possible to project myself into a non-existing Other, such as an imaginary creature –a merman, for instance? Such a strategy and also its outcome is either radical or ridiculous (hence the alternative readings of the name of the performance). Please see the video here: https://vimeo.com/251068237. this shows that, many times, my experiments try to make a point by way of suggestion/approximation (see example 2 below), and sometimes a point is demonstrated by exaggeration or absurd –the latter is the case of "radical us". Witnesses of this performance have commented that the tail is baggy and badly done, and this is an aspect which was initially unintended but that I embrace, as it underlines the nonsense of the perfor-

mance's driver. The main contribution of this performance to the advancement of my artistic practice is that (a) because theatrical and dance elements crop up in it, I am led to think further about where lies the border between performance art and those two, and about what are the elements that are specific to each of these three (performance, dance and theatre, and within the latter, physical theatre, *theatre d'objets,*...): does "pure" performance have a room for a pre-set narrative and for illusion, for example, or should narrative only be allowed to emerge as a by-product and a possible reading of it?

Example 2: module "Occupy all space, immaterially", the set of performances called "Radical Passivity" and the recent performance-installation developed at Kanal Centre Pompidou "Quasi tangente" are examples of performances where, inspired by Levinas, I try to develop art works in visual art where precisely the visual part is minimized. "Occupy all space, immaterially" takes the easy way in this respect, as a performer posing as an object of desire uses scents to put the desiring one(s) at a distance. "Radical Passivity" tries to explore if such passivity equates "lack of movement" or "lack of (intentional) movement". The series of experiments fitting into this set of performances leads to a ranking of movements according to their degree of passivity (we conclude, for instance, that non-visible movement appears to be less of a movement than visible one) but by becoming closer and closer to what is passivity we realise that movement never ceases to exist: my most passive movements are actually determined either by the beat of my heart or by action of the force of gravity. I therefore conclude that movement is everywhere (even in the atoms) and that passivity is not equivalent to non-movement but to gravity/attraction. From here I also conclude that the movement of the Same to the Other in TI does not mean that the Same is passive and the Other is active: both of them are passive: what is active is the gravitation (of the Same towards the Other) itself. Please see the video here: https://vimeo.com/513138944 (password is "sleepy"). Finally, in "Quasi tangente", big panels of cloth which were originally exhibited vertically are this time around disposed horizontally, close to the floor and facing it: this means that there is a substantial occupation of space by matter, and nevertheless it can be hardly seen – not only because our stereoscopic vision is not enough to embrace the whole installation at once, not only because numerous points of view on it will not exhaust all possibilities of beholding it, but above all because the artwork is faced downwards (video is soon to be uploaded in https://vimeo.com/user28536424/videos/page:1/sort:plays/format:thumbnail.

5. CONCLUDING REMARKS.

The reasons for having chosen TI did not all come at the beginning of the research project (which would have been quite static), but rather cropped up along the process –highlighting the dynamic aspect of the virtuous circle in the diagram below. Not only TI, but also all the reflection and enquiry about how TI relates to an artistic practice, have provided me with a "theme" to experiment extensively in –and research through– performance art, taking risks as it should be: risk of failure, at the limit of light and visibility, between unfinished and the non-presentable, close to inaction, sometimes challenging those which are considered to be the cornerstones of performance art (most notably presence), on the brink of the uneventful, sometimes using very few means –a sort of vow of poverty. All these elements resonate strongly with the text of TI– not only its content but also the way it is written. This implies that, while my practice as a performer helped me better understand TI and test how far its readings can go, TI has in parallel helped me realise what performance art really is... for me.

In this paper we have looked critically into consolidating theoretical approaches to the relation between performance and thought or research and we have proposed a methodology that can easily be appropriated by performance artists willing to structure their relation with systems of knowledge. In that sense, it is conceptual but it is at the same practice-oriented, therefore smudging the borders between both and showing how philosophy has a practical and performative dimension to it (in the way it is written, in the way it is read, in the way it is translated and appropriated), but also showing how performance art (and possibly other forms of art) can generate theory, or can question or add to a pool of knowledge one could assume to fall outside its realm. There is a political dimension to this: we refuse a univocal entitlement of philosophy to comment on art when the inverse operation is forbidden. Much on the contrary, we show how experiments in performance art can not only help shed light on concepts traditionally seen as belonging to philosophy and the synapses established among them but can also "retell" the narrative present in philosophical discourse. We also show how going back to text and from text again to experimental performance art can shed light (and consolidate some convictions about what might be the (un)necessary and (in)sufficient conditions to define performance art, such as presence, immediacy, non-representation, activity/passivity or the visual. This loop between philosophy and performance art is a dialogical one, not a dialectical one, as the initial problem does not immolate itself in a single solution, but rather remains open-ended, yielding potentially infinite performative solutions (without meaning that any performative experiment or outcome is a solution to the initial problem). This eternal feed is actually consistent both with the irreconcilable nature of philosophy and performance art, and with the fact that the *rapport* between the two can be an eternally enriching one.

Please see *Figure 1,* at the next page.

REFERENCES

Barton, B. (2018). Wherefore PAR? Discussions on "a line of flight". In Barton et al (ed.), *Performance as Research - Knowledge, methods, impact* (pp. 1-19). London: Routledge.

Cull Ó Maoilearca, L. (2020). Performance Philosophy: an introduction. *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 10(1). Retrieved from https://www.scielo.br/j/rbep/a/vF9jq96Y9Zt7v9d6QFvJTJq/?lang=en

Nelson, R. (2006). Practice-as-research and the Problem of Knowledge. *Performance Research -A Journal of the Performing Arts* 11(4), (pp. 105-116).

Röttger, K. (2013). The Mystery of the In-Between. A Methodological Approach to Intermedial Performance Analysis. *Forum Modernes Theater* 28(2), (pp. 105-116).

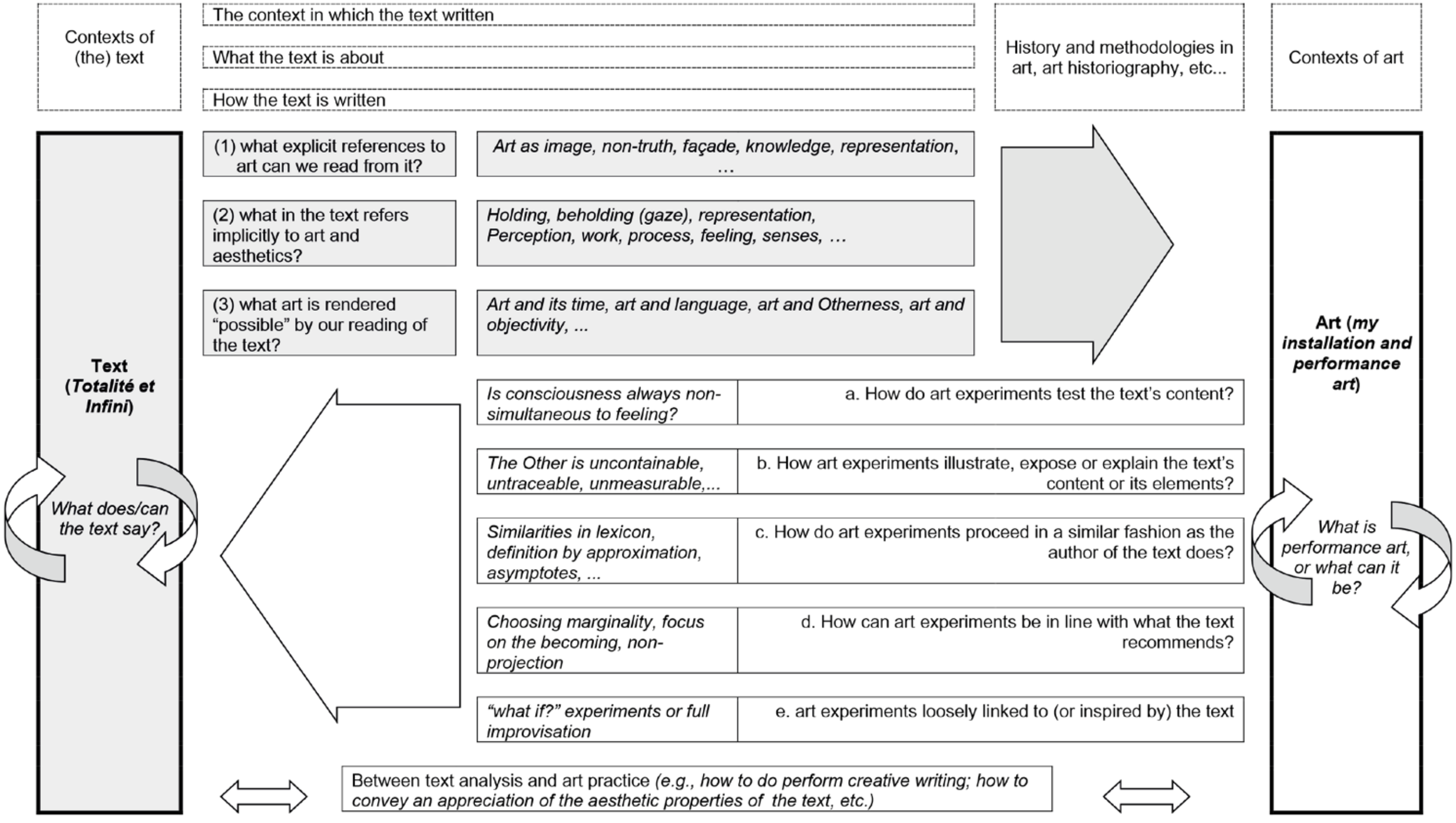

Contexts of (the) text
The context in which the text written
What the text is about
How the text is written
History and methodologies in art, art historiography, etc...
Contexts of art
Text (Totalité et Infini)
What does/can the text say?
(1) what explicit references to art can we read from it?
Art as image, non-truth, façade, knowledge, representation, …
(2) what in the text refers implicitly to art and aesthetics?
Holding, beholding (gaze), representation, Perception, work, process, feeling, senses, …
(3) what art is rendered "possible" by our reading of the text?
Art and its time, art and language, art and Otherness, art and objectivity, ...
Is consciousness always non-simultaneous to feeling?
a. How do art experiments test the text's content?
The Other is uncontainable, untraceable, unmeasurable,...
b. How art experiments illustrate, expose or explain the text's content or its elements?
Similarities in lexicon, definition by approximation, asymptotes, ...
c. How do art experiments proceed in a similar fashion as the author of the text does?
Choosing marginality, focus on the becoming, non-projection
d. How can art experiments be in line with what the text recommends?
"what if?" experiments or full improvisation
e. art experiments loosely linked to (or inspired by) the text
Art (my installation and performance art)
What is performance art, or what can it be?
Between text analysis and art practice (e.g., how to do perform creative writing; how to convey an appreciation of the aesthetic properties of the text, etc.)

Figure 1

Fugas e-interferencias

VI International Performance Art Conference

6

2021

UNA APROXIMACIÓN A *DESVIACIONES* (1997-2001): EXPLORANDO LAS FRONTERAS DE LA DANZA

BLANCA MOLINA OLMOS. Investigadora independiente.

/ RESUMEN /

Los ciclos *Desviaciones* (Madrid, 1997-2001), promovidos por Blanca Calvo y La Ribot, fueron un punto de encuentro y reflexión para los coreógrafos de la Nueva Danza, así como para teóricos, críticos e historiadores del arte interesados en ella. Entre la multitud de temas abordados en estos ciclos, cabe destacar dos cuestiones reiteradas en sucesivas ocasiones: ¿Dónde están los límites de la danza?, ¿cuáles son sus fronteras?

El presente artículo pretende una aproximación a estos interrogantes a partir de del proyecto de *Desviaciones,* que permite abordar los dos sentidos que pudiesen tomar sus respuestas: ontológico, que se ocupa de definir o, más bien, redefinir la danza como forma artística; y espacial, que explora otros contextos de representación distintos del espacio escénico, especialmente el dispositivo expositivo. Además, el estudio de Desviaciones permite un primer acercamiento a ciertos rasgos que van a marcar la aproximación de la danza contemporánea al circuito artístico español.

/ Palabras clave /

Desviaciones;
nueva danza;
artes vivas;
La Ribot;
Blanca Calvo;
caja negra;
cubo blanco.

1. ¿POR QUÉ VOLVER SOBRE *DESVIACIONES* (1997-2001)?

Desde el inicio del presente siglo, la danza contemporánea ha ganado peso en museos, galerías y eventos artísticos de todo el mundo e incluso se ha convertido en un modelo para comisariar artes visuales y performance (Lepecki, 2012). El estudio de este hecho plantea dos problemas fundamentales, que casi podríamos denominar como metodológicos. El primero de ellos es la disolución de la danza en las categorías más amplias de *time based arts o live arts.* Esto es resultado de los territorios transdisciplinares que exploran las propuestas que el museo privilegia. El segundo reside en el espacio, pues el museo inicialmente no está concebido para la danza y su introducción en dicha institución insta a ambos polos a repensar sus modos de hacer, formas de producción, recepción y gestión. Al mismo tiempo que desarrollaba –y sigo desarrollando– mi investigación en este marco presentado brevemente, me topé con *Desviaciones,* un proyecto que tuvo lugar en Madrid, entre 1997 y 2001, impulsado por las coreógrafas Blanca Calvo y La Ribot, junto con sus compañeras de la asociación U.V.I La Inesperada y en colaboración con la Sala Cuarta Pared y su director Javier Yagüe[1]. Con *Desviaciones* se aspiraba a generar un contexto para la presentación de las piezas de danza contemporánea producidas a finales de la década de 1990 y un marco teórico para el movimiento de la Nueva Danza que se estaba gestando en este momento (Sánchez, et al., 1999).

Tras profundizar en los planteamientos de estos ciclos, considero que es de suma importancia ponerlos en el centro de mi investigación. Primero, porque con ellos España pasa por primera vez de la periferia al centro en lo que se refiere a una producción teórico-crítica en torno a la danza contemporánea.[2] Y, además, porque de entre la multitud de temas tratados en el marco de estos ciclos, cabe destacar dos cuestiones reiteradas en sucesivas ocasiones, que conectan con los problemas metodológicos planteados en el marco general de la investigación: ¿Dónde están los límites de la danza?, ¿cuáles son sus fronteras? Las respuestas a estos interrogantes pueden tomar dos direcciones, imbricadas entre sí. Por un lado, en un sentido conceptual y ontológico, que se ocupa de definir o, más bien, redefinir la danza como forma artística. Por otro, en un sentido físico y espacial, que explora nuevos contextos de representación distintos del espacio escénico tradicional, especialmente el dispositivo expositivo. Asimismo, el estudio de *Desviaciones* permite un primer acercamiento a ciertos rasgos que van a marcar la aproximación de la danza contemporánea al circuito artístico español.

2. DEBATES SOBRE EL AGOTAMIENTO O LA RESISTENCIA DE LA DANZA.

Los ciclos de *Desviaciones* (1997-2001), a nivel teórico, surgen de la petición que Blanca Calvo y La Ribot realizan a José Antonio Sánchez y Carlos Marquerie para que estos construyesen un corpus teórico en torno a una serie de tendencias coreográficas que se estaban produciendo en España a finales de los 90. Así, a partir de su conceptualización, estas quedarían englobadas dentro de un movimiento más amplio: la Nueva Danza, que se estaba produciendo en toda Europa (Programa Desviaciones, 1997). Además, esto ayudaría a paliar un vacío bibliográfico y teórico en torno a la danza contemporánea en España, que persiste en la actualidad (Sánchez, et al., 1999). Al mismo tiempo que ambos teóricos conceptualizan este nuevo movimiento dancístico, ponen el foco en la hibridación de las propuestas que en él se producían y empiezan a definirlas como prácticas interdisciplinares, transdisciplinares o indisciplinares, este último formulado como "un anti-concepto [...] con el que se pretende referir a aquellas prácticas artísticas entre cuyos primeros objetivos figura precisamente el de romper cualquier límite" (Sánchez, 2006B, p. 11). Todas estas ideas desplazan la categoría de danza a un segundo plano.

De acuerdo con esta postura, se le da voz en *Desviaciones* a diversos historiadores, críticos y teóricos del arte y el *Live Art* que se posicionan del lado de este nuevo concepto como categoría idónea en la que incluir los trabajos de la Nueva Danza. Así lo afirma Estrella de Diego en su ponencia *Itinerarios del Cuerpo,* realizada en el marco de la mesa redonda en torno al *Live Art* que se desarrolló en la segunda edición de *Desviaciones* (1998). La reputada historiadora explica en ella que seguir hablando de "las antiguas categorías –artes visuales, danza etc...– tienen ya muy poco sentido" (Sánchez, et al., 1999, p. 69). En este coloquio también participó Lois Keidan que en su conferencia *'Live Art' británico en los noventa: nuevos marcos, nuevas acciones* manifiesta la importancia que había adquirido el uso de la categoría del *Live Art* en Reino Unido para aludir a:

> Una amplia cadena de prácticas extrañamente interrelacionadas en el tiempo, que son primariamente de naturaleza conceptual, dirigidas por ideas más que por una referencia a la forma, que existen en tiempo real, que consideran al artista como material o metáfora primaria, que no están restringidas por conceptos de lugar y espacio y que se apoyan en nociones de presencia y proceso. (Sánchez, et al., 1999, p. 60).

Estas posturas conectan con las de los teóricos Noël Carroll (2003) y Susana Tambutti (2008). Ambos ponen en paralelo las diferentes narrativas que la danza ha generado en su evolución formal y teórica con las que Arthur Danto plantea para la pintura en *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (1997). Así, destacan un relato mimético, formalista, expresionista, el de la autonomía del medio y, por último, establecen la "muerte de la danza" en 1962, con la constitución del Judson Dance Theater. Al situar en este momento la "muerte de la danza" no es de extrañar que no incluyan en su genealogía a la generación de la Nueva Danza de los 90. Estos posicionamientos están más que justificados, pues en todas las propuestas que se presentan en *Desviaciones* la danza se cruza con multitud de disciplinas artísticas y de otra índole: La Ribot con las artes plásticas, Mónica Valenciano con la música, Olga Mesa y Gilles Robin con el cine y el vídeo, Jérôme Bel con el lenguaje, Mónica Valenciano con el boxeo. De todos estos cruces, el más importante es el que se produce entre danza y pensamiento, pues como señala Olga Mesa al respecto de *Esto no es mi cuerpo,* el interés de muchas de las obras presentaras está en "aproximarse a lo que piensa el cuerpo y lo que siente el pensamiento" (Sánchez, et al., 1999, p. 14).

[1] También colabora el INAEM, que coproduce la primera edición, el British Council, el Instituto Francés, la Fundación Olivar de Castillejo, el Círculo de Bellas Artes, sede de la última edición, el Instituto Goethe, la Casa de América, el Servicio de Actividades Culturales de la Embajada Francesa, la RESAD, y la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, que solo colaboró en el 2000.

[2] Durante los cinco años que se llevan a cabo, participan reconocidos coreógrafos (La Ribot, Blanca Calvo, Olga Mesa, Mónica Valenciano, Jérôme Bel, Ion Munduate, Xavier Le Roy, Gilles Jobin...) así como teóricos, críticos, comisarios o historiadores del mundo de la danza y el arte (José Antonio Sánchez, Estrella de Diego, Lois Keidan, Adrian Heathfield...).

Ante este panorama teórico-artístico podríamos preguntarnos: si la categoría de danza se ha agotado, ¿el punto de partida de la investigación inicial queda clausurado? Cabría responder que no completamente, pues de las piezas coreográficas presentadas en *Desviaciones* se pueden rescatar rasgos que las anclan a la categoría de danza, así como voces que participaron de estos ciclos y que nos permitirán seguir haciendo uso de la misma.

Una de ellas es la de Gerald Siegmund, que en la edición del año 2000 presenta *El problema de la identidad en la danza contemporánea: del arte de la imitación al arte de acción.* Esta conferencia pone en el centro que la identidad de la danza se asienta sobre la relación entre cuerpo y movimiento (Sánchez, et al., 2003), pero que, en los diferentes relatos que esta ha generado a lo largo de su historia, ha destacado otras características que han puesto en peligro su identidad. El primero de estos relatos es el mimético, propuesto por Jean-Georges Noverre que, en su ensayo *Cartas sobre la danza y los ballets* (1760), afirmaba que este debe aspirar a ser como el teatro, por su carácter narrativo, y la pintura, por su capacidad de mímesis. Siegmund indica cómo en este caso la identidad de la danza incluye medios ajenos al movimiento que toma de estas artes, como la dramaturgia y la pantomima. Le sigue el relato expresionista en el que se potencian las capacidades expresivas del movimiento mediante un lenguaje basado en la relación entre control y descontrol corporal, del que hacen uso, entre otros, Doris Humphrey, Kurt Jooss y Martha Graham. La conformación del movimiento desde las emociones y el riesgo de sucumbir totalmente a ellas es lo que pone en peligro la identidad de la danza en este relato. Por su parte el coreógrafo Merce Cunningham intenta alcanzar la pureza del medio y se centra en el movimiento como objeto fundamental de la danza. El mayor peligro para la pérdida de la identidad de este relato es que la danza se "aliena de su propia historia" (Sánchez, et al., 2003, p. 57). Seguidamente, se pone el punto de mira en los 60, como momento en el que se empieza a poner más atención en el cuerpo. Este se concibe como elemento receptor de diversas influencias que hacen que la identidad de la danza quede conformada –y así lo señala Siegmund haciéndose eco de Roland Barthes– como "pluralidad de significados no limitables" (Sánchez, et al., 2003, p. 57).

Al contrario que Carroll y Tambuti, Siegmund sí incluye en su genealogía a la Nueva Danza de los 90. De esta generación participan coreógrafos como Jérôme Bel, Xavier Le Roy, La Ribot, Boris Charmatz o Vera Mantero, en cuyo trabajo la "idea de identidad ha abandonado el viejo vínculo entre el cuerpo y movimiento en favor del vínculo entre cuerpo e imagen" (Sánchez, et al., 2003, p. 58). Esto deriva en la característica capital que los conecta, la realización de una danza que insiste en la inmovilidad, lo que supone "un acto crítico de profundo impacto ontológico" (Lepecki, 2008, p. 14). Así, el movimiento mínimo es una constante en las piezas que se llevan a cabo en *Desviaciones* como *Adivina en Plata,* una de las propuestas que presenta Mónica Valenciano con su compañía el Bailadero en la segunda edición de los ciclos o S-Líquide, de La Ribot, dentro de la serie *Still Distinguished* expuesta en *Desviaciones* del año 2000. Además, cuando el movimiento se hace presente, lo hace acompañado de espasmos, tropiezos y una sensación de desequilibrio que llega a ser un elemento que estructura las obras cuestionando "la danza como `ser en flujo´" (Lepecki, 2008, p. 15). Estos rasgos se hicieron muy presentes en la segunda edición de *Desviaciones* (1998), en los trabajos de Claudia Triozzi, *Park;* A+B=X de Gilles Robin y *Miniatura, Recién Peiná,* y *Disparate número 1,* también de Mónica Valenciano.

Aun así, la danza nunca va a llegar a fundirse con la imagen, pues el cuerpo "como sustrato de la danza no desaparece" (Sánchez, et al., 2003, p. 62). Como indica la Ribot refiriéndose a su propia producción artística: "si yo empiezo a negar el movimiento lo que me da más peso como bailarina es el cuerpo, el cuerpo como medio". (Écija, 2012, p. 235). Por ello esta autora hace tantas veces referencias al cuerpo, en especial al cuerpo de la bailarina que:

> Tan acostumbrado a la sumisión y al silencio, había olvidado todo lo que era capaz de hacer. Con esta nueva danza la bailarina recupera la voz y el silencio, el movimiento y la quietud, su memoria y su risa, y es entonces capaz de crear una coreografía sin moverse de una silla, como sucede en *Divana.* (Sánchez, et al., 2003, p. 224).

Casi de pasada, Siegmund menciona en el texto que nos ocupa que, al ser la imagen elemento estructurador del cuerpo danzante la danza está volviendo sobre su origen, pues Noverre tomaba el arte figurativo como modelo para sus ballets. En este punto su ponencia conecta con la de Laurent Goumarre *La Nueva Danza en Francia,* desarrollada en *Desviaciones* del año 1997. En ella explica cómo los coreógrafos de la Nueva Danza francesa no pretenden una ruptura con la tradición dancística jugando la "carta de la amnesia" (Sánchez, et al., 1999, p. 32) sino que van a apelar a la memoria, a conocer, reivindicar y, al mismo tiempo, cuestionar la historia de la danza, volviendo sobre ella en sus reflexiones, sin que esto limite sus horizontes artísticos. De esta forma se rompe con la idea de progreso implícita en la historia de la danza, en la que cada movimiento o estilo supera al anterior (Conde Salazar, 2018), y con las expectativas del mercado y el circuito escénico que siempre andan en la búsqueda de aquello que rezuma novedad. Son estas conexiones con su propia historia las que permiten a las propuestas de la Nueva Danza seguir manteniendo un pie dentro de las fronteras de esta disciplina. En ocasiones las correspondencias se generan a través de la revisión crítica de los mecanismos que rigen la práctica dancística y de sus cualidades ontológicas: lo efímero, la precariedad, la notación y la performatividad, (Lepecki, 2012) además de la relación entre cuerpo y el movimiento, anteriormente abordada. Por ejemplo, La Ribot reflexiona sobre el lenguaje de la danza, llegando a crear en ocasiones una metadanza, como sucede en *Missunderstanding* (Sánchez, et al., 2003). En esta obra consigue generar la imagen de dos cuerpos que bailan: un cuerpo material que marca los pasos y un cuerpo virtual que los ejecuta en la imaginación del espectador y que es más perfecto, cuanto más amplios son sus conocimientos sobre danza. Además, sus *Piezas Distinguidas* son adquiridas por propietarios distinguidos, que en un principio recibían un vídeo, pero posteriormente solo la posibilidad de estar informados e invitados a cada representación de la pieza que habían adquirido, además de que sus nombres figuren al lado del título. Con ello La Ribot plantea "un juego sobre lo efímero de la danza, una ironía sobre el mercado del arte" (Lago, 2001). Entre lo efímero y la memoria, Myriam Gourfink, que presentó *Too generate* en *Desviaciones* del año 2000, trabaja conceptos como la partitura y la imposibilidad de reproducción fidedigna de esta, afirmando que "el problema técnico en danza es un problema de memoria, porque tenemos ideas para esto, pero aún no puede leerse una partitura, descifrarse cada vez en vivo, aún no" (Sánchez, et al., 2003, p. 172).

Muchos de los trabajos que cuestionan los regímenes en los que se asienta la disciplina dancística generan una relación con su historia a partir de la oposición o la negación. Sin embargo, esto no siempre ocurre así, y en otras ocasiones vuelven sobre "estados del cuerpo ya iniciados" (Sánchez, et al., 1999, p.25) por otras generaciones, especialmente por la del Judson Dance Theater. En ambos grupos se produce una conexión entre danza y pensamiento, y un intento de disolución de las jerarquías existentes entre intérprete y público, que abordaremos más adelante. Se eliminan también las jerarquías de movimientos llevando a escena acciones cotidianas o muy simples, como sucede con *And* de Gary Stevens, que formó parte de *Desviaciones* del año 2000, o con *Drawmg on a Mother's expertence* de Bobby Baker, presentada el año anterior. Las acciones cotidianas se combinan con el uso de objetos ordinarios que marcan la puesta en escena de ambas generaciones. La intención de provocar un extrañamiento también caracteriza a ambos grupos. En el caso de la generación de la Nueva Danza de los 90 el extrañamiento se ve potenciado mediante el enmascaramiento utilizado por Blanca Calvo en *MMMM* e Ion Munduate en *Lucía con Zeta;* y el desnudo, muy recurrente en la obra de La Ribot. Esta hace uso de él en una búsqueda de lo neutral, de despojar la danza de todo lo accesorio, pero también dándole cierto matiz político. En estas ocasiones, a través del mismo pone el punto de mira sobre el cuerpo femenino y la violencia que se ejerce sobre él. Esta puede ser representada de forma cruda, como en *nº 14,* en la que se escenifica una suerte de violación que lleva a la muerte, o en clave de humor, como en *De la Mancha,* en la que muestra como la mujer se ve sometida a una serie de tareas cotidianas casi imposibles de asimilar. Esto la conecta con la generación del Judson en la que el compromiso político es central, lo que los llevó a participar del movimiento antibelicista contrario a la Guerra de Vietnam, el orgullo gay, los movimientos de poder negro y en la segunda oleada feminista. En ella tomaron parte sobre todo las coreógrafas, que tanto en su vida diaria como en su labor de grupo trabajaron juntas para crear diversas formas políticas colectivas anti patriarcales (Janevski, 2018).

3. Y AHORA, ¿DÓNDE VAMOS A BAILAR? NUEVOS ESPACIOS PARA LA NUEVA DANZA.

Otro de los rasgos que comparten la generación del Judson y la Nueva Danza es la experimentación con el espacio. Los primeros, motivados por una búsqueda de nuevas condiciones a las que adaptar el cuerpo y el movimiento, realizan coreografías en superficies alternativas al suelo, como sucede en la serie *Equipment Pieces* de Trisha Brown, en las que sus bailarines caminan y ejecutan otras acciones sobre paredes, fachadas de edificios... Las intenciones de los segundos distan un poco de esta inocencia de los coreógrafos posmodernos que pensaban que la danza existe independientemente del espacio (Sánchez, et al., 1999). Los participantes de la Nueva Danza tienen en cuenta que ningún espacio es neutral pues, aunque los dispositivos de la caja negra y el cubo blanco se constituyen basándose en una búsqueda de la neutralidad, generan unos códigos que condicionan las obras que en ellos se presentan. En la caja negra el público adopta una posición estática y un punto de vista único, el tiempo de una representación está claramente marcado, al igual que la separación entre los bailarines y el público. El cubo blanco apareció en Europa y Estados Unidos a principios del Siglo XX, promovido por el MoMA y bajo la dirección de Alfred H. Barr (1929-1943). Su conceptualización no quedó fijada hasta los años 70 con las ideas de Brian O'Doherty. En él los espectadores tienen cierta libertad para transitar por un espacio aséptico y no existe un punto de vista único.

En la edición de *Desviaciones* del año 2000, se toma el espacio como tema central y se pintan las paredes de la sala Cuarta Pared de blanco porque "los trabajos estaban pidiendo a gritos un cambio en el espacio, salir de la caja negra, cambiar o quitar gradas y olvidar determinados códigos teatrales" (Programa *Desviaciones*, 2000). Las reflexiones en torno al espacio no se orientan, generalmente, a un cambio físico del propio lugar, como sucede con el color de las paredes de la sala, sino más bien hacia un cambio de un espacio a otro o hacia el abordaje de las condiciones que un contexto impone sobre la producción y recepción de una obra. De hecho, esta decisión de Blanca Calvo y La Ribot, de transformar la Cuarta Pared en un espacio blanco responde a un deseo de establecer un modo de recepción y de acercamiento al público más a fin a las artes visuales (Sánchez, et al., 2003).

Este giro de lo escénico a lo visual marca la obra que La Ribot presentó en las sucesivas ediciones de *Desviaciones*:

> He producido tres series. (...) La primera serie trabaja lo teatral. La segunda es más plástica en el sentido de que el cuerpo es trabajado más directamente y se convierte en el lienzo en el que yo voy pegando, pintando o colgando cosas. Su visión tiene que ser totalmente frontal, si no, no funciona. Y en *Still Distinguished* (...) ya no se tiene que ver frontal y el espacio comienza a ser muy importante. La sensación para mí es que en la primera estoy dentro de un cubo, que es el teatro; la segunda juego en dos planos que serían mi cuerpo y la visión; y la tercera serie es una cosa totalmente extendida en una superficie. (Sánchez, et al., 2003, p. 219).

En este proceso el modo de recepción de las piezas adquiere una importancia capital para la coreógrafa. Por ello en el año 2000, cuando presenta en *Desviaciones Still Distinguished,* sitúa en primer lugar su pieza *Still.* Esta, conformada por pantallas emplazadas en la pared, hacía que el público se dispusiese como si estuviese en un espacio expositivo (Sánchez, et al., 2003). Otras coreógrafas inician sus obras de forma similar, véase *Disparate número 1* de Mónica Valenciano, en *Desviaciones* 1998, que está precedida de una exhibición de sus pinturas y dibujos o *Park* de Claudia Triozzi que se plantea como una instalación entre la que el público puede pasear (Sánchez, et al.,1999). En todas estas creaciones, se produce una ruptura de la frontalidad que privilegia el dispositivo escénico y que permite al espectador la "ilusión de totalidad" (Sánchez, et al., 2003, p. 149). Además, en estas piezas, coreógrafas y público comparten el mismo espacio, lo que implica una ruptura de las jerarquías que propone el dispositivo escénico. Dicha ruptura es apoyada por un recurso muy habitual: la inmovilidad. La inactividad de las coreografías señaladas en el apartado anterior, hace que la responsabilidad de la acción recaiga sobre el público, este debe sustituir la mirada pasiva que propone el dispositivo teatral por una mirada activa que es la responsable última de la obra que hay en escena. Además de los cambios en las formas de recepción, se produce una ruptura del tiempo escénico. Este es sustituido por un tiempo largo, extendido o como lo denomina Nao Bustamante (Sánchez, et al.,2003), un tiempo real, que es con el que

el público se enfrenta en un museo. Ejemplo de ello es *And* de Gary Stevens, presentada en *Desviaciones* el año 2000, en la que los intérpretes ejecutaban durante más de tres horas diversas acciones repetitivas que el espectador no tenía porqué seguir de principio a fin.

Aunque estos cambios empiezan a producirse en escena, irremediablemente derivan en el desplazamiento de los cuerpos hacia espacios no escénicos, especialmente hacia el cubo blanco. Este tema fue objeto de debate del coloquio presentado en el año 2000, *Espacios para la creación,* en el que participaron diferentes gestores culturales y artistas. De él pueden extraerse cuatro conclusiones principales. En primer lugar, que muchos espacios artísticos acogen propuestas que son marginales en los circuitos escénicos tradicionales y que tras ello muchas de estas prácticas pasan a ocupar el centro de las grandes instituciones. Esto se deduce de la intervención de Johan Rayniers (Sánchez, et al.,2003), gestor del Kaaitheater, que pone el ejemplo de Anne Therese de Keersmaeker. Esta empieza a trabajar en los márgenes a comienzos de la década de 1980 y a partir de la década de 1990 comienza a ser programada en grandes instituciones teatrales y museísticas como el Centro Pompidou y el MoMA. También Rayniers pone en juego la siguiente de las conclusiones que podemos extraer de este coloquio, aunque esta vez lo hace desde su punto de vista como dramaturgo y no desde el de gestor cultural: la incapacidad de las galerías y otros espacios expositivos de atender las necesidades de los artistas escénicos. En tercer lugar, se percibe que la experiencia de la introducción de la danza en museos y espacios artísticos españoles es más tardía que en el resto de Europa, pues la mayoría de los gestores que intervienen en la conferencia remontan sus experiencias con la danza en centros de arte a la década de 1990. Alicia Chillida (Sánchez, et al.,2003) explica su experiencia en la gestión del Palacio Velázquez y el Palacio de Cristal del Museo Reina Sofía, en los que se producían ciertas convergencias entre exposiciones y prácticas en vivo. Sin embargo, como veremos más adelante, no es hasta 2003, que en el Palacio Velázquez se presenta por primera vez danza en vivo, a pesar de las adversidades que tuvo que afrontar. Por último, se aprecia de todo el debate, cómo una de las principales razones por las que se produce un acercamiento de la danza al dispositivo expositivo se debe a que permite llegar a una gran cantidad de público, más variado y más receptivo.

Todas estas reflexiones en torno al espacio y los desplazamientos que se producen de unos contextos a otros no solo responden a la experimentación artística, sino que "la reflexión estética y coreográfica impone al mismo tiempo una aprehensión política, como una respuesta al endurecimiento del imperativo económico" (Sánchez, et al., 1999, p. 41). Así lo explica Laurent Goumarre al referirse al desolador contexto económico y político que los coreógrafos de la Nueva Danza francesa se encuentran y que les dificulta su acceso a las estructuras de difusión del país.

Para las coreógrafas de la Nueva Danza madrileña el panorama no dista mucho del que les tocó vivir a sus compañeros del país fronterizo. En 1982, con la victoria del PSOE, se potenció la creación de nuevas instituciones e infraestructuras, entre ellas el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1993) y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (1985). A pesar del creciente número de infraestructuras que se estaban generando, muchas de ellas no eran el espacio adecuado para las nuevas propuestas escénicas. A partir de 1992, año de la Expo de Sevilla, Juegos Olímpicos de Barcelona y Capitalidad Cultural de Madrid, llega a su fin esta primera fase de apoyo de las escénicas. El aumento de las infraestructuras durante los 80, que sin embargo no respondía a las necesidades de los creadores, fue tal que no podían ser adecuadamente atendidas. Esto supuso un ascenso de gestores con poca formación solo preocupados por la rentabilidad económica de las propuestas que presentaban, lo que llevó a la reducción de las actuaciones más innovadoras (Sánchez, 2006A). Además, se retiran las dotaciones presupuestarias a los teatros y las compañías. Entonces, muchas coreógrafas optan por el pequeño formato. Mónica Valenciano en sus solos, La Ribot en sus *Piezas Distinguidas* (1993-2021) y Olga Mesa, que ante esta situación abandona sus intenciones de crear una compañía, exploran formatos de escala reducida y otros recursos inmediatamente ligados a la situación de precariedad en la que se desarrolló la Nueva Danza Madrileña, de la que fueron representantes (Écija, 2014). El instinto de supervivencia que afloró en esta situación llevó a los diversos agentes que formaban el entramado de la danza contemporánea española y europea a "crear una red de conexiones amistosas" (Sánchez, et al.,1999, p. 51) con el objetivo de generar espacios para sus propuestas, que no tenían cabida en las estructuras de difusión del momento. Esto da como resultado proyectos como los ciclos de *Desviaciones* que nos ocupan.

Este contexto se hace presente en diversos debates y coloquios celebrados en *Desviaciones*. En ellos queda reflejado cómo son percibidas por los agentes foráneos las distintas fases de institucionalización y abandono, y las condiciones de precariedad en las que se estaba desarrollando la danza de los 90. Como afirma Mark de Putter (Sánchez, et al.,1999):

> Hubo en España a principios de los 80 una generación de bailarines y coreógrafos españoles que han tenido mucho éxito en Europa [...] era casi una obligación mostrar danza española en los festivales que se consideraban modernos. No conozco la situación de España, pero, no veo estructuras ni medios que hayan sido creados para mostrar o co-producir el trabajo de esta generación. ¿De dónde viene el distanciamiento entre un éxito internacional y el hecho de no tener una reacción a nivel nacional? (p. 53).

Al mismo tiempo, los bailarines españoles resaltan cómo las políticas culturales en España estaban más orientadas a la exhibición de propuestas extranjeras o las propuestas más convencionales, en definitiva, aquellas que aseguraban un público y mayor rentabilidad económica; y sobre todo como estas son inestables y sus objetivos poco claros, como explica La Ribot (Sánchez, et al.,1999):

> No ha habido ninguna estructura que haya durado. A causa de los poderes políticos que han destruido todo eso. Entonces, todo el trabajo realizado se ha echado a perder. Se vuelve a empezar cada vez [...] Es por eso que me he ido a vivir y trabajar a Londres. Aquí en España mi futuro no depende de mis ideas, de mi trabajo. Aquí el futuro depende de, no sé... (p. 55).

Es, efectivamente, la marcha de España la opción por la que opta esta coreógrafa, al igual que otros muchos bailarines de su generación. Los que decidieron permanecer en España, como Rodrigo García u Olga Mesa, mantuvieron su producción financiada con apoyos

internacionales (Sánchez, 2006A). Es en el extranjero donde estos artistas se introdujeron en los circuitos artísticos, que pusieron en valor su trabajo.

No es hasta bien entrada la década de los 2000, cuando España empieza a participar del giro coreográfico que llevaba años desarrollándose en otros países. Entonces, todos estos artistas vuelven a ser acogidos en España, pero ya no en el entramado escénico sino, en la red de museos y galerías. Esto se refleja muy bien, de nuevo, con el caso de La Ribot, que en 2002 cuenta con tres muestras en la Galería Soledad Lorenzo y un año después lleva al Palacio Velázquez *Panoramix* que se concibe fuera las líneas narrativas que desarrollaba entonces el Museo Reina Sofía. Además, Juan María Bonet, el director del momento, se mostró reacio a que la actividad se llevase a cabo y solo accedió a dejar el Palacio Velázquez entre dos exposiciones. El proyecto fue gestionado con los esfuerzos de la propia La Ribot, Paz Santa Cecilia, su manager, y Soledad Lorenzo, con la financiación de la Comunidad de Madrid (Antunes, 2017). Esto solo sucede después de que la coreógrafa hubiese recorrido gran número de galerías y museos: Lincoln Center de New York, Centre for Contemporary of Arts en Glasgow, Mousontrum de Frankfurt, SMAK de Gante, KIASMA de Helsinki, el Moderna Museet de Estocolmo, la South London Gallery en el Reino Unido y muy especialmente el Pompidou y la Tate donde había programado la presentación de *Panoramix* mucho antes de que decidiese presentarse en España.

4. CONCLUSIONES.

En el desarrollo de estas conclusiones –haciendo mías las palabras de Thierry Spitcher (Sánchez, et al., 2003) en su intervención en *Desviaciones*–, no pretendo "decir que este o ese otro es el modo correcto de mirar algo, es más una cuestión de metodología" (p. 184). Esta es precisamente mi intención en las reflexiones que se presentan a continuación: generar un sustento teórico a los dos problemas metodológicos presentados al inicio del texto.

En este sentido, el acercamiento a *Desviaciones* me ha permitido asumir la hibridación que se produce en las prácticas que el museo privilegia y al mismo tiempo seguir abordándolas desde la óptica de los estudios de danza. Sobre todo, a partir del acercamiento a dos posturas que se han extraído de los ciclos. En primer lugar, la de Gerald Siegmund, que destaca la necesidad de rescatar de la transdisciplinariedad aquellas cualidades ontológicas de la danza, que van más allá de su relación entre el cuerpo y el movimiento, como la relación entre cuerpo e imagen, lo efímero, la precariedad, la notación y la performatividad. Ya que todos los coreógrafos de la Nueva Danza han trabajado sobre ellas en un momento u otro de sus trayectorias y, además, estos rasgos han acompañado a la danza en los relatos formales y teóricos que esta ha desarrollado a lo largo de la historia para la conformación de su identidad. Esto, conecta con lo que, sin duda es la postura teórica que más se adapta a las necesidades de la investigación central: la insistencia de Laurent Goumarre en que los coreógrafos de la Nueva Danza vuelven sobre la propia historia y realizan un ejercicio continuo de memoria. Esto no queda únicamente reflejado en el trabajo sobre las mencionadas características inherentes a la danza, sino también en la recuperación de las piezas que forman parte de su repertorio y su historia. Este hecho, que cada vez se hace más notable en el mundo de la danza contemporánea, ha sido enunciado por algunos teóricos como "giro histórico" (Julia Wehren, 2016). André Lepecki, se refiere a ello como un "deseo de archivo específicamente coreográfico" (Lepecki, 2013), el cual no viene de un impulso nostálgico de recuperación del pasado, sino que implica un retorno creativo, que busca generar diferencias respecto al "original". Esta tendencia se ha abierto camino en contextos artísticos como museos, a través de obras como *Flix Book o 20 Dancers for the XX Century* de Boris Charmatz; e incluso en bienales de arte, como sucedió en la Bienal de Venecia de 2013 en la que el pabellón rumano presentó *An inmaterial Retrospective of the Venice Bienale* (Albarrán, 2019).

La experimentación con las fronteras a nivel formal y conceptual, se encuentra imbricada con su exploración a nivel espacial, pues no es hasta que se produce la primera, que la danza se inicia en la búsqueda de nuevos espacios de representación. Sin embargo, algunos agentes de *Desviaciones* recalcan que la investigación en torno a las cualidades ontológicas de la danza y las discusiones sobre su identidad son cuestiones que se están dando, y deben seguir dándose, en escena. Entre ellas destaca la postura de Johan Reyniers (Sánchez, et al., 2003) para el cual una vez la danza se introduce en el museo las reflexiones sobre sus límites no tienen ningún sentido. Sin embargo, hay quienes en el marco de estos ciclos señalan el museo como un contexto de representación que supone para la danza "la confrontación entre el espacio y la memoria, lo simbólico de ese espacio y la fricción que surge de esta confrontación, es lo que hace que los proyectos sean más radicales y supongan un mayor reto" (Sánchez, et al., 2003, p. 204) y en él estas reflexiones sobre las cualidades ontológicas de la danza que definen su identidad tienen más sentido que nunca: en el museo se genera una fuerte confrontación entre la danza como arte efímero y la idea de permanencia de la colección, permite a los artistas reflexionar sobre qué supone que su obra, concebida para ser presenciada en vivo sea expuesta a través de medios audiovisuales. Además, al introducir la danza en el espacio del cubo blanco se rompen las convenciones de visualización de ambos espacios, lo que invita a las instituciones a la propia disciplina y a sus públicos a repensar de sus modos de hacer.

Asimismo, la introducción en estos ciclos, permite acercarse a ciertos rasgos que definen el contexto en el que se desarrolla la danza. Este se caracteriza, entre otras muchas cosas, por la precariedad de todo el sector, la inestabilidad de las políticas culturales que le afectan, la creación de infraestructuras que no se corresponde con una gestión adecuada de las mismas o que impone restricciones a las prácticas más vanguardistas, la falta de educación del público, las ausencias bibliográficas y las dificultades con las que se topa la investigación sobre danza. Dicho contexto marca el acercamiento de la danza al circuito de museos y galerías del ámbito nacional, que se produce con cierto retraso respecto a las instituciones artísticas europeas y que, además, presenta ciertas particularidades susceptibles de ser estudiadas.

Por último, cabe destacar que el abordaje de la totalidad de las líneas de investigación que se desarrollaron en *Desviaciones* –como la conceptualización de la Nueva Danza y la revisión de su importancia dentro de la danza contemporánea o la puesta en juego de las relaciones entre arte y política, y arte y memoria, muy destacadas en la última edición– excede con creces las características de este trabajo. También las posibilidades de reflexión en torno

a las dos cuestiones que vertebran el trabajo siguen siendo muchas. Estos motivos son más que suficientes para poder afirmar que este artículo se podría considerar un primer acercamiento a los ciclos de *Desviaciones* y un punto de fuga para futuras investigaciones que pongan en el centro esta iniciativa.

BIBLIOGRAFÍA

Albarrán, J. (2019). ***Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas.*** Madrid, España: Cátedra.

Antunes, E. A. (2017). ***¡Danzad Malditos! Cuando los Museos Bailan. La Danza, De la Caja Negra al Cubo Blanco*** (trabajo fin de máster). Universidad Complutense de Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España).

Bishop, C. (2014). The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney. ***Dance Research Journal,*** 46(3), (pp. 62-76). doi: 10.1017/S0149767714000497

Carroll, N. (2003). The Philosophy of Art History, Dance and the 1960s. En S. Banes. (ed.), ***Reinventing dance in the 1960's: Everything was Possible*** (pp. 81-97). Wisconsin, Estados Unidos: The University of Wisconsin Press.

Conde-Salazar, J. (2018). ***La danza del futuro.*** Madrid, España: Contintametienes.

Écija, A. (2012). Danza distinguida, las ***piezas*** de La Ribot. Boletín de arte, 32-33, (pp. 233-250). doi: 10.24310/BoLArte.2012.v0i32-33.4268

Écija, A. (2014). El cuerpo y el lenguaje. La Nueva Danza en Madrid, 1990-2000. En J. Panera. (ed.), ***Teatro de operaciones. Estudios sobre artes visuales, música y puesta en escena de las vanguardias a la era digital*** (pp. 51-71). Barcelona, España: Screen Projects, Loop.

Janevski, A. (2018). The Judson Dance Theater: The Work is never done–Sanctuary Always Needed–. En A. Janevski y J.L. Thomas. (ed.), ***The Judson Dance Theater: The Work is never done*** (pp. 26-36). Nueva York, Estados Unidos: MoMA, 2018.

Lepecki, A. (2008). ***Agotar la danza. Performance y política del movimiento.*** Madrid-Barcelona, España: Centro Coreográfico Gallego, Mercat de les Flors, Aula de Danza Estrella Casero, Universidad de Alcalá.

Lepecki, A. (2012). Introduction//Dance as a practice of contemporaneity. En A. Lepecki. (ed.), ***Dance*** (pp. 14-23). Londres, Reino Unido: Whitechapel Gallery.

Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: El deseo de Recreación y las supervivencias de las danzas. En I. de Naverán y A. Écija. (ed.), ***Lecturas sobre danza y Coreografía*** (pp. 59-81). Madrid, España: Artea.

Sánchez, J. A. (2006A). Génesis y contexto de la creación escénica en España. 1978-2002. En J. A. Sánchez. (ed.), ***Artes de la escena y de la acción en España:1978-2002*** (pp. 15-34). Cuenca, España: Universidad de Castilla La Mancha.

Sánchez, J. A. (2006B). Prólogo. En J. A. Sánchez. (ed.), ***Artes de la escena y de la acción en España:1978-2002*** (pp. 9-13). Cuenca, España: Universidad de Castilla La Mancha.

Sánchez, J. A. y Conde-Salazar J. (ed.). (2003). ***Cuerpos sobre blanco.*** Cuenca, España: Universidad de Castilla La Mancha.

Sánchez, J.A. (ed.). (1999). ***Desviaciones.*** Madrid, España: UVI, La Inesperada, Cuarta Pared.

Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. ***Aisthesis,*** (43), (pp. 11-26). Recuperado de https://bit.ly/2Ws6pec

Wehren, J. (ed.). (2016). ***Körper als archiv in bewegung: choreografie als historiografische prax is.*** Bielefeld, Alemania: Transcript.

REFERENCIAS WEB

Archivo ARTEA, AVAE, Archivo Virtual de Artes visuales y artes escénicas. Recuperado de http://archivoartea.uclm.es

Lago, N. (29 de diciembre de 2001). La Ribot, una obra de arte total. ***El Mundo.*** Recuperado de https://www.elmundo.es/2001/12/29/cultura/index.html

Página web de La Ribot. Recuperado de https://www.laribot.com/

Presentación ***Desviaciones*** (1999), Página web Archivo ARTEA, AVAE (Artes Vivas, Artes Escénicas). Recuperado de http://archivoartea.uclm.es/contextos/desviaciones/

Programa ***Desviaciones*** (1997), Página web Archivo ARTEA, AVAE (Artes Vivas, Artes Escénicas). Recuperado de http://archivoartea.uclm.es/contextos/desviaciones/

Programa ***Desviaciones*** (1998), Página web Archivo ARTEA, AVAE (Artes Vivas, Artes Escénicas). Recuperado de: http://archivoartea.uclm.es/contextos/desviaciones/

Programa ***Desviaciones*** (2000), Página web Archivo ARTEA, AVAE (Artes Vivas, Artes Escénicas). Recuperado de: http://archivoartea.uclm.es/contextos/desviaciones/

Programa ***Desviaciones*** (2000), Página web Archivo ARTEA, AVAE (Artes Vivas, Artes Escénicas). Recuperado de: http://archivoartea.uclm.es/contextos/desviaciones/

Programa ***Desviaciones*** (2001), Página web Archivo ARTEA, AVAE (Artes Vivas, Artes Escénicas). Recuperado de http://archivoartea.uclm.es/contextos/desviaciones/

Programa ***Desviaciones*** (2001), Página web Archivo ARTEA, AVAE (Artes Vivas, Artes Escénicas). Recuperado de http://archivoartea.uclm.es/contextos/desviaciones/

Fugas e-interferencias

VI International
Performance Art Conference

7

2021

PERFORMANCES "VIRALES" EN TIEMPOS DE PANDEMIA: LA EXPERIENCIA DEL II FESTIVAL DE *PERFORMANCE* "CUERPO (NO)URBANO EN ACCIÓN"

ELIA TORRECILLA. Universidad de Zaragoza.
MIGUEL MOLINA-ALARCÓN. Universitat Politècnica de València.

/ RESUMEN /

"Performances virales en tiempos de pandemia" muestra la experiencia de la II Edición del Festival de *Performance* mínimas urbanas (confinadas) en vídeo *Cuerpo (no)Urbano en Acción,* una convocatoria lanzada en mayo de 2020, en la que han sido seleccionados un total de 79 participantes + 2 grupos invitados.

El objetivo principal de esta comunicación es mostrar cómo, a través de esta experiencia de la II edición del festival, que es de espíritu nómada y que se ha configurado a modo de archivo, la creatividad potencial en tiempos de pandemia, puede ser a la vez algo vital y viral de trascender ante la prohibición del acceso libre al espacio público. Así, podemos observar cómo el concepto "viral" se extiende de casa a casa, de pantalla a pantalla y de cuerpo a cuerpo, tomando diferentes variantes que dan forma al contexto actual.

/ Palabras clave /

performance;
confinamiento;
Covid19;
acciones mínimas;
festival;
viral.

1. INTRODUCCIÓN: ¿CUERPO URBANO SIN CUERPO?

¿Cómo acciona y reacciona el cuerpo en tiempos de pandemia? Esta es la pregunta que, a modo de **introducción** marca el inicio de un recorrido que da forma a la II Edición del Festival Internacional de Performances Mínimas Urbanas Confinadas "Cuerpo (no)Urbano en Acción" (2020).

Se trata de una iniciativa que tiene como precedente una primera edición enfocada a la práctica –mínima– del arte de acción en el espacio urbano y que surge con la motivación de crear una red internacional de artistas que trabajan desde el campo del arte de la *performance,* que toman como escenario las calles para intervenirlas a través de un conjunto de acciones mínimas[1].

La I edición del Festival se lanzó a través de un llamamiento internacional en mayo de 2019, y un año más tarde, aquellas calles que habían sido poetizadas, perturbadas y/o erotizadas, por todos aquellos cuerpos que fueron protagonistas de esa primera experiencia, ahora han sido vetadas: el Covid19 cerró las calles y nos encerró en casa. De ahí surgió la pregunta ¿Es posible convocar un segundo festival de *performance* para un espacio público que estaba vetado? Promoverlo significaba un reto a los mismos límites de la *performance,* a su capacidad de respuesta de acción o inacción, por ello, se decidió dejar abierto este reto con un paréntesis de doble lectura: "Cuerpo (no) Urbano en Acción"[2].

La respuesta a estas cuestiones vendría una vez lanzada la convocatoria, a través de los 81 vídeos seleccionados. Mientras tanto, nos encontramos en la primera semana de cuarentena y en las pantallas de nuestros teléfonos móviles comienzan a llegar una enorme cantidad de vídeos virales donde las personas hacen un uso creativo del confinamiento: una serie de acciones absurdas y basadas en el humor, muchos de ellos muy cercanos al dadá. Elia Torrecilla manda a Miguel Molina un concierto de balcón. Miguel envía a Elia un pescador de ventana que captura pescado congelado. Se comenta entre ambos lo necesario del humor y la creatividad en estas acciones espontáneas como forma de sobrellevar esta extraña situación.

Es por ello que el programa de vídeo que conforma la II edición del Festival, tiene como introducción una selección de vídeos-virales extraídos de las redes sociales y mensajería instantánea, que, desde una práctica -a priori- no-artística y realizados –en principio–, por no-artistas, muestran unas salidas creativas del ciudadano común ante un encierro obligado. Esta selección de acciones espontáneas sin autoría reconocida, ha sido incluida con la intención de expandir el campo de interés del Festival más allá de lo artístico. Pero además, estos vídeos han circulado como si de un virus se tratara, intentando contagiar-empatizar de pantalla a pantalla, para convertirse en "virales" a través de las redes abriendo una frontera entre el arte y la vida, el arte y el no arte: "¿Puede un virus ser al mismo tiempo una realidad biológica y una realidad virtual? ¿Genética y meme? ¿Patógeno y #hashtag)" (Carrión, 2020, p. 90).

Estos vídeos virales muestran el pánico en el supermercado y la singular obsesión por el acopio de papel higiénico. Se observan diversas fiestas locales: instrucciones para hacer una *mascletá* casera, la fiesta de la vendimia, la Semana Santa patrocinada por un robot-aspiradora, o cómo montar una feria de abril en el salón de tu casa. Cómo hacer del radiador un animal doméstico para poder salir a pasear o cómo hacer rutas en patinete sin salir de casa o dar una vuelta a la manzana (literal). Gracias a las aplicaciones móviles, un vídeo nos muestra cómo salir a pescar desde un balcón urbano o cómo retransmitir en directo por un espontáneo locutor-vecino las carreras que tienen lugar en la fachada de enfrente, convertida en una pista de atletismo provisional. Y en un momento en que el peligro son los propios cuerpos, el último vídeo de esta introducción nos muestra cómo construir un dispositivo aislante y antivirus para poder abrazar al otro.

Frente a lo viral, necesitamos cápsulas, píldoras de humor y dosis de absurdo en forma de pequeños vídeos que se propaguen de pantalla en pantalla. Así, fue posible tener contacto con la esencia humana sin necesidad de tocarnos físicamente, pues el vidrio actúa de membrana protectora. Aquí, el virus, son los medios virales.

Esta introducción de píldoras, cápsulas o vídeos virales, sirven como preámbulo a la II Edición del Festival que cuenta con un conjunto de 81 vídeos realizados por *performers* de diversos países de todo el mundo (Alemania, Argentina, Brazil, Bolivia, Canadá, Chile, Colombia, España, Holanda, México, Panamá, Reino Unido, Rumania) que experimentan y transitan el límite a través de la práctica performativa, en cuyo contenido, subyace la importancia que tiene la *performance* en particular, y el arte en general, como un acto de resistencia y de capacidad creativa diversa de cada uno de ellos frente a unas restricciones corporales globales.

2. METODOLOGÍA: IMPEDIMENTOS COMO LIBERTAD CREATIVA.

La filosofía de la que parte este Festival es, como decimos, la de entender el arte en general, y la *performance* en particular, como un acto de resistencia, por ello, en el contexto en que nos encontrábamos, era necesario hacer un llamamiento a esos cuerpos urbanos confinados: ¿Cómo re-accionan? ¿Cómo se vive la prohibición del acceso al espacio público? ¿Cómo nos relacionamos en cuarentena? ¿Cómo vivimos las calles desde casa?

Todas estas preguntas, junto a la emitida al inicio de esta comunicación –¿Es posible convocar un segundo festival de performance para un espacio público que estaba vetado?– Han sido la motivación que nos ha movido a lanzarlo y probar, ver qué ocurre.

Y puesto que estábamos en un contexto de restricciones y limitaciones, y entendiendo el límite como una oportunidad, especialmente pensando en performance como potencial, revisitamos el concepto de literatura potencial del grupo francés *Oulipo* creado en 1960. Esto consiste en ponerse trabas para sacar la máxima potencialidad de las limitaciones. Por ello, propusimos recuperar esas reglas estipuladas por *Oulipo* para adaptarlo al contexto actual a través de la performance. Con ello, la metodología planteada es la *"performance* potencial", que además tiene mucho que ver con la idea de *performance* como lograr algo, y de alguna manera estas *performances* son una forma terapéutica de "lograr" hacer frente a una situación.

[1] Web de la I Edición del Festival: https://urbanbodyinaction.wixsite.com/urbanbodyinaction

[2] Web de la II Edición del Festival: https://urbanbodyinaction.wixsite.com/noturbanbodyinaction

Los miembros de *Oulipo* se autodefinían como "ratas que construyen el laberinto del cual se proponen salir" (Queneau et al., 2014). Se servían del juego de imponerse impedimentos o restricciones *(contraintes)* para generar nuevas creaciones; en un sentido opuesto a la estrategia vanguardista de crear sin trabas, propia de surrealistas y dadaístas cuando empleaban el azar.

Este grupo se caracterizaba además por tener un perfil lúdico y humorístico que lejos de adoctrinar, lo que buscaba era acentuar el carácter creativo y promover la aparición de nuevas obras: "llamamos literatura potencial a la búsqueda de formas y de estructuras nuevas que podrán ser utilizadas por los escritores como mejor les parezca" (Queneau et al., 2014, p. 10).

Así, se planteó adecuado trasladar esta estrategia literaria al arte de acción, para fomentar la experimentación de lo que llamaríamos *"performance* potencial", de libertad creativa, surgida de las mismas restricciones de acceso al espacio urbano porque *Oulipo* se sitúa precisamente en el límite que separa la regla de la restricción.

Había en *Oulipo* una necesidad de abrirse, de extenderse, y los miembros del grupo llegaron a la conclusión de que los mecanismos restrictivos empleados, en lugar de acotar la creatividad, la expanden. Es decir, "la restricción es una forma de acceder a un tipo de libertad que de otra forma desconoceríamos" (Queneau et al., 2014, p. 60).

Con la metodología planteada y las bases redactadas[3], se procedió a su publicación y difusión en las redes sociales, invitando a la gente a enviar vídeos tanto urbanos como no urbanos en este tiempo de confinamiento; era una invitación a experimentar y transitar por el límite, porque tal y como explica Martín Sánchez (2019), los oulipianos intentan demostrar el movimiento andando. Y pronto la llamada a la acción comenzó a extenderse y al cabo de dos meses ya habíamos recibido más de cien vídeos.

3. RESULTADOS: DESDE LA NO-ACCIÓN A LA HIPER-ACCIÓN Y SUBVERSIÓN.

Después de la selección, realizada por un comité científico[4], decidimos ordenar los vídeos recibidos cronológicamente, para que en cierto modo configurara una especie de diario o archivo de las distintas fases del confinamiento, en diferentes partes del mundo, para ver cómo el cuerpo acciona y reacciona frente a esta situación. Sin embargo, la lectura que aquí se ofrece no es cronológica sino temática, lo que nos va a permitir hacer una radiografía de los conceptos materia de reflexión y acción por parte de los participantes. *(Fig. 1).*

Resulta interesante cómo a través de las acciones registradas en los vídeos seleccionados, se observan diferentes maneras de afrontar una misma realidad, y en la mayoría de estas acciones subyace un cierto humor y absurdo, como una necesidad de catarsis donde aparecen una serie de conceptos clave de opuestos o contrarios. Esto es algo que queda muy bien reflejado en la pieza de Olivia Godoy, en la que

[3] Las bases pueden consultarse en el siguiente enlace: https://urbanbodyinaction.wixsite.com/noturbanbodyinaction/home

[4] El Comité Científico estuvo formado por: Carmen G. Muriana, Gloria Lapeña, Marcela Maciel, Domingo Mestre, Janice Martins, Pau Pascual, Carlos Tejo y María José Zanón.

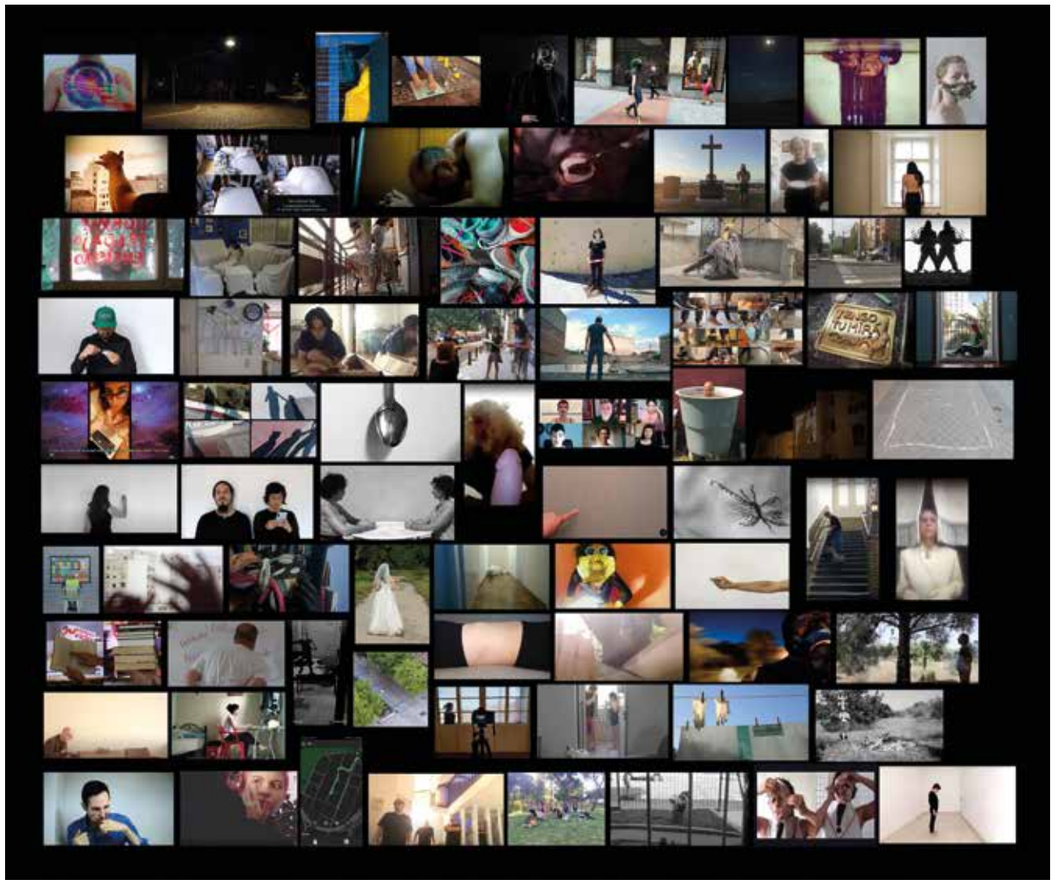


Fig. 1. Miniaturas de los vídeos que forman parte de la II Edición del Festival de Performance mínimas urbanas (confinadas) en vídeo "Cuerpo (no)Urbano en Acción". Fuente propia.

a través del reflejo de su rostro, como si fuera una especie de narciso, asoma la existencia y sus contradicciones.

En los vídeos se comparten muchas inquietudes que son trabajadas desde diferentes enfoques. Por ejemplo, la respiración, como señal de alarma, asfixia, o de libertad y de respiro: en el primer vídeo que abre el programa, el de Teresa Marín, escuchamos unas respiraciones mientras aparecen en escena unos guantes quirúrgicos, una sábana de hospital y una mascarilla. Se trata de una respiración asfixiante que anuncia un nuevo estado de alarma.

Sandra García entiende la respiración como el hilo conductor y el único elemento estable en un contexto de crisis. La respiración interior fluye e intenta mantener la calma con un contexto exterior alarmante. Para Ivana Pinna, respirar es la muestra de la energía vital que envuelve los límites personales en el espacio y el tiempo; es la energía que extiende una vida entre cuatro paredes.

Otros de los contrastes podemos encontrarlos en la hiperproductividad a la que nos el individuo se ve sometido, en lugar de disfrutar de la pausa que supone este paréntesis: en el confinamiento, Blanca Escobar ha regresado a una precariedad adolescente, que ahora se ve obligada a revivir desde el arte; por ello, a través de su vídeo, cuestiona la constante demanda de la productividad. Tatiana Duarte & Thiago Rodegheiro se sienten privados de la vida contemplativa, y se convierten en una especie de autómatas hiper-estimulados mientras desempeñan sus rutinas diarias.

En un momento de crisis y sufrimiento como el provocado por la pandemia, hablar de belleza podría resultar inapropiado, y es exactamente la línea situada entre la belleza y la fealdad, donde Roberto Otero se sitúa para experimentar la contradicción contrapuesta. Categorías estéticas como la belleza y lo sublime brotan en ese sentimiento universal, abrumador, de pánico o vértigo experimentado durante la cuarentena. Por ello Gael Estrada nos propone tomar consciencia de la incertidumbre y adoptar una actitud reflexiva a través de un mantra que reza: "No tengas miedo, es normal".

El ruido y la hiperproductividad de algunas acciones contrastan con las no-acciones basadas en la quietud y los silencios, como el planteado por Guillaume Dufour Morin, que permanece inmóvil, a la espera, cumpliendo con todas las medidas de distanciamiento social en un espacio que supone un límite entre el aquí y el más allá como es el cementerio. Un sentimiento que también aflora en la no-acción de Frans van Lent, que permanece inmóvil en una noche sobrecogedora para mostrar la fantasmagoría de unas calles absolutamente vacías y silenciosas.

La pandemia provocó un distanciamiento social que contrasta con una vital necesidad de contacto. Cuando en España ya era posible salir a la calle, Endika Basaguren propone su primer acto de obediencia para cumplir con las "medidas" del distanciamiento social, metro en mano. Una obediencia, que es cuestionada por Omar Jerez y Julia Martínez, cuando se lamen concienzudamente las manos para limpiárselas en un acto de apasionada rebeldía.

María Vallina toma la medida de su cuerpo para marcar un perímetro de seguridad en un espacio urbano que habita y delimita antes de que se desvanezca, y Bibiana de la Soledad reacciona ante el riesgo que supone el contacto físico con el otro y lo hace desde –y a través de– la sombra, con el objetivo de sacar a la luz el inconsciente colectivo. Por su parte, Liandro Carvalho hace público un ritual privado para liberarse simbólicamente de su propia sombra mientras camina por los tejados. Y desde el interior de su casa, Macarena Merchán juega con las dualidades a través del registro de la silueta de su cuerpo y su borrado para dejar un testimonio de lo efímero: nos recuerda que nuestro paso por la vida es fugaz y transitorio.

El empleo de la tecnología se hace patente en acciones como las de Isabel León y Llorch Talavera, que comparten un intercambio sonoro a través de sus teléfonos móviles para reflejar cómo estos dispositivos han cobrado más importancia todavía en tiempos de cuarentena. En este sentido, Berardi (2017) explica que nuestros sentidos han mutado en la actual transición tecnológica, produciendo un cambio en nuestra aproximación erótica hacia el mundo. La tecnología ha influido sin duda en nuestra manera de percibir el entorno que nos rodea. La pantalla es la interfaz a través de la cual accedemos a la información, pero también lo es nuestra piel, que es una interfaz sensible, la que nos da acceso a las emociones. La piel aparece como un órgano privilegiado que marca la frontera entre el universo interior y el espacio exterior.

Desde el espacio limítrofe que es el balcón, María Roja sale a pasear virtualmente por la ciudad a través de Google Street View movida por el deseo de encontrarse, pararse y hablar con alguien conocido. Nuria Zoe hace uso de la tecnología para crear nuevos espacios y tiempos paralelos por los que transitar y conectar un *continuum* en forma de red. Y desde la calle, Sandra Cadenas, nos muestra el registro digital de un paseo físico registrado desde lo virtual para plantear una reflexión entre el sujeto, el objeto y la hipermediación que se produce a través de los dispositivos móviles:

> "El píxel es cada vez más real y la realidad está cada vez más pixelada. Nuestro propio cuerpo es híbrido: tenemos más conciencia de nuestro teléfono móvil, que sentimos cómo vibra en nuestro bolsillo incluso cuando lo hemos dejado en la mesita de noche, que de nuestro bazo o de nuestros hombros. Ya no hay movimiento ni deseo ni acción que no sean cuantificados, archivados, rastreados en esa dimensión paralela y digital que ocupa el lugar de la sombra de cada ser humano (donde según el pensamiento mágico se encontraba el alma, ahora se encuentran nuestros datos)" (Carrión, 2020, p. 46).

Lucía Peiró pone de manifiesto la performatividad de los *challenges,* donde la artista reta a sus familiares a convertirse en un rebozado andante. Además de la pantalla, la ventana se convirtió en una interfaz, una membrana anhelante de un deseo: cruzar al otro lado. En este caso, Manuel Senén centra el confinamiento en la arquitectura del panóptico, proyectando una ventana-celda que vuelve transparente un muro para que todos podamos ser vigilantes; Jahan Leao nos contagia la melancolía de las relaciones humanas, la ausencia y el sacrificio que suponen la pandemia, mientras que las manos de Marina Grau acarician el cristal de su ventana con el anhelo de poder traspasarla para abrazar a todas las personas que se encuentran tras el vidrio: "el tacto cincela la presencia en el mundo mediante el permanente recuerdo de la frontera cutaìnea" (Le Breton, 2007, p. 46).

Bárbara Ivorra se refleja en un utensilio cotidiano para abrir una realidad sensorial en la que nos invita a sumergirnos, y desde lo efímero y casi invisible, NEA imprime una huella de libertad "infraleve" que se evapora, se esfuma en una ventana-espejo. Sandra Julve hace visible lo invisible y nos invita a re-conocer todo aquello que no vemos pero que está presente.

Con su paseo en bucle entre los límites de un balcón, Raquel Ferreira evidencia las fronteras que habitamos entre la casa y la calle, la creación y la destrucción: "nadie puede salir a la calle: el confinamiento tiene en el balcón su único balón de oxígeno. Espacio de frontera entre el ámbito privado y el público, cordón umbilical de la comunidad, se convierte de pronto en microescenario" (Carrión, 2000, p. 106). En otro punto del mapa, Concha García diseña un plan de huida desde su ventana, proponiendo un baile de zapatos que danzan, unidos por una cuerda floja que se tambalea entre la legalidad y la libertad. Y es que en esos momentos el anhelo de viajar estaba muy presente, por ello, ante la imposibilidad de acceder al exterior, David Nava Salvaj3

lleva el espacio público a su casa y nos regala un diario de los viajes confinados realizados. Por su parte, Ada Suárez teje otras realidades para crear su propio mapa psíquico desde el encierro. Teje, conecta e interactúa con objetos cotidianos que transforman lo familiar en extraño.

Como queda reflejado en estos vídeos, la ventana fue sin duda un espacio intermedio para la proyección. En ella, Johannes C. Gerard se enfrenta al mundo desconocido que se encuentra tras el cristal. Se aproxima, explora, duda y dialoga con el miedo mientras se deshace de sus máscaras. También enmascarado, Andrés Olmos, esta vez ha logrado atravesar al otro lado de la ventana. Viste su rostro con una máscara roja y escribe en su ventana palabras en cuarentena al son del poema "La noche de los feos" de Mario Benedetti.

Álex Moltó ansía aquella libertad disfrazada de la que hablan los anuncios de coches. Apropiándose de uno de ellos saca su mano por la ventana y cuestiona: ¿te gusta conducir? Mientras tanto, Martillopis pinta una ventana con vistas a la vida para proponer otros imaginarios que se ven interrumpidos por los aplausos de las ocho.

Como se comentaba más arriba, la pantalla y la ventana han ejercido de membranas mediadoras, y en este sentido, la piel se vuelve también una interfaz que es susceptible de ser infectada por un virus. Ante esta situación, la piel debe protegerse, por ello la vestimenta, –en contraste con la desnudez de los cuerpos– ha sido un tema recurrente en los vídeos del Festival. Por un lado, la ropa como cobertura protectora, como es el caso de Domingo Llor, que apuesta por la resiliencia, por la capacidad de adaptarse positivamente a las situaciones adversas: enmascarado, nos ofrece un pase de moda donde la vestimenta se convierte en una herramienta de protección e identidad. En esta misma línea, Marión Velasco nos muestra una acción construida a partir de múltiples capas de ropa que combina con esas capas digitales que construyen nuestra identidad.

Ariadna Pastorini extrapola el hecho de cubrir los cuerpos hacia la protección de su entorno más inmediato. Viste y cuida su mobiliario para experimentar con la relación de los objetos y el espacio –vital– que ocupan. En el exterior, Pedro Déniz protege su respiración, acompaña a su perro y juntos pasean por un espacio vaciado, por una ciudad desierta en la que nadie fue testigo de este cuerpo resguardado de los agentes externos.

Por otro lado, encontramos la asfixia que producen los nuevos complementos de moda impuestos por la nueva temporada que vivimos: Néctar Mayahuel se sirve de estos elementos, como son los guantes y la mascarilla, para sacar su rabia por la boca en un acto disidente. A su vez, Miss Beige se asoma al balcón para hacernos sentir *voyeurs* de un *stripteasse* de guantes color *beige* mientras nos mira fijamente, produciendo una inversión entre el mirón y el ser mirado que desnuda -pero no muestra- sus manos desvestidas.

El colectivo invitado The Masked Team nos muestran 101 usos incorrectos de la mascarilla, una especie de grupo terrorista que ha sido disuelto por el bien común y la salud pública. Esta es la última acción que cierra y abre todo un tema, de los usos, desusos y desvaríos que provocan las mascarillas. También hay quien hace de las mascarillas una oportunidad de reivindicación, como el Taller de Diógenes, que convierte un parque en un escenario por el que realizar un pase de mascarillas orgullosas, irreverentes y dislocadas.

Este aire festivo animado por la vestimenta como disfraz, nos lleva a la acción de Patricia López que celebra el primer día de "desescalada". Vestida de novia, festeja con un ritual la alegría, el triunfo y el amor con el fin de despertar sonrisas escondidas. También la vestimenta como máscara -o mascarilla-, es utilizada por Stefano Scarani como una forma de recuperar lo ritual que conlleva el uso de la máscara y su dimensión mística.

Estos cuerpos cubiertos contrastan con la desnudez, que a veces es sinónimo de protección y otras de desamparo. En este sentido, Jeferson Skorupski muestra un retrato del aislamiento y la frustración donde el cuerpo refleja el inconsciente colectivo desde la desprotección del cuerpo desnudo. Mientras tanto, David Vila se sumerge, desnudo, de lleno en el confinamiento y nos propone una inmersión: un regreso al útero materno para reflexionar sobre los espacios vitales en los que estamos –y también somos.

El interior del útero materno nos lleva al deseo de volar que siente Endika Basaguren, que se convierte en un pájaro sin alas en busca de un nido dentro de su propio hogar; una necesidad movida por el miedo y el sentimiento de falsa seguridad. Y Pedro Elías Parente hace de su casa, una cárcel de protección, una envoltura a través de la cual el cuerpo habita y se desliza.

Durante la cuarentena, tal y como anticipaban los vídeos virales que abren paso al Festival, la comida ocupó un lugar importante. Ante el pánico, multitudes se agrupaban en los supermercados para hacerse con víveres en unos actos que podríamos calificar de excesivos. También los numerosos vídeos en los que muchas personas, que se encontraban en la extraña situación de disponer de tiempo, elaboraban su propio pan. Por ello, el colectivo Jules Abakan nos ofrece una de esas recetas culinarias, tan recurrentes en la cuarentena, para lidiar con los vecinos espías con un mensaje comestible.

La comida como exceso, es un tema tratado por Alina Tofan, que se encontró atrapada en una irónica trampa: tiene hambre de libertad, pero al mismo tiempo teme engordar, y aparece frente a una báscula rodeada de comida, restos y envoltorios vacíos. Pero ante este exceso, Dúa de Pel propone una emergencia doméstica como salida de la emergencia social a través del ayuno para romper fronteras entre lo individual y lo colectivo; lo local y lo universal.

La comida es una forma de llenar vacíos, una ansiedad que muchas veces es provocada por un sentimiento de soledad que se vio acentuado por el encierro: "más soledad, más poder", versa la pancarta de José Juan Martínez, que como cada 15 de marzo se manifiesta haciendo una ronda. Pero en esta ocasión, decidió permanecer sentado para otorgar el rol de manifestantes a los transeúntes que rondaban en las horas permitidas.

Una soledad, a la que muchos lograron hacer frente gracias a la tecnología. Este es el caso del dúo A Todo Trape, que a través de sus teléfonos descubren una puerta y la traspasan para encontrarse y sincronizarse desde diferentes tiempos, espacios y existencias, a través del trapecio. Por su parte, Daniel Tejero y Sebastián Chisari plantean un diálogo creativo y encadenado, fruto de la necesidad del encuentro entre artistas que ha migrado de lo físico a lo virtual. Y el grupo invitado WDC+I-

CA participa en una reunión virtual en la que permanecen inmóviles y en riguroso silencio mientras piensan en ti.

También es el caso de Ronnie Sluik, que nos muestra un pasaje de su confinamiento en el que comparte una manzana consigo mismo, desdoblado, porque "compartir hace amigos". Y en esta misma línea, el artista troll Systaime, se multiplica y desdobla en múltiples "yo" para pasar de la soledad a la compañía en una fiesta realmente y virtualmente aumentada.

Dentro del hogar, la escalera es un lugar de transición: "De uno a tres o cuatro van las escaleras. Todas diferenciadas. La escalera que va al sótano se *baja* siempre. Es el descenso lo que se conserva en los recuerdos, el descenso lo que caracteriza su onirismo" (Bachelard, 2000, p. 43). La escalera como ensoñación en bucle encuentra banda sonora en el vídeo de Cristina Palmese, Mónica Gracias y José Luis Carles: en una situación de encierro o laberinto, nos proponen un recorrido y un canon de notas musicales como forma de salida. O la escalera que va al sótano y es transitada por Nico Parlevliet, que desciende interpretando una lectura sonora de la célebre obra "Desnudo bajando la escalera" de Marcel Duchamp (1912).

Unas notas musicales que nos recuerdan la importancia del baile y la fiesta como catarsis: danzas solitarias como las que Inder Salim lleva a cabo en un tiempo regalado por el confinamiento para explorar el ritmo oculto del cuerpo y la mente a través del movimiento. También Ana Pérez (alias *La reparadora de sueños)*, que se centra en vivir el aquí y el ahora a partir de un poema de Thomas Brasch titulado *Der schöne 27. September* que le ofrece una pauta rítmica para llevar a cabo el baile de lo cotidiano. A su vez, Iranyela López propone una orquesta coreográfica en la que una multitud conectada late y vibra al unísono desde diferentes hogares del planeta.

Este baile, que adquiere la apariencia de una rave dislocada, nos lleva a la catarsis. Andrés Carcelen (alias Ancaiz), quiere poner de manifiesto lo banal del confinamiento desde el absurdo, mientras emite de una forma autómata un discurso en un lenguaje inventado. Esta incompresión verbal, contrasta con la necesidad de entender, por ello, David Díaz-Sánchez, desde el interior de una caja de cartón, juega a cazar, comer y expulsar palabras al azar tomadas de un diccionario: "la belleza de la lengua está en la inversión, que cambia los significados, expande los referentes, ancla el lenguaje al texto. Estamos experimentando una inversión uterina: del afuera hacia dentro, del abrazo a la soledad amniótica. Nos estamos encontrando y perdiendo en nuestras casas, mientras contamos historias y aplaudimos cada noche a los profesionales que nos protegen" (Marilena en Carrión, 2000, p. 132).

El lenguaje y los discursos de poder, es un tema abordado por Proyecto Chilco que plantea una reflexión sobre el lenguaje empleado en una comunicación masiva producto de la pandemia. El cuerpo, que es objetivo de poder, política y control, le sirve a Denisse Viera para visibilizar la represión colectiva y el contexto sociopolítico chileno.

Cuando los encuentros multitudinarios, las reivindicaciones y manifestaciones en el espacio público están vetados, las pantallas sirven para reclamar derechos y rendir homenajes. Así, David Sebastián López celebra el Día Internacional de los Trabajadores desde el encierro para rendir homenaje al mercado laboral migrante.

Ehrior Sanabria cuenta los días del confinamiento impuesto en Panamá para reflexionar sobre la pérdida de derechos civiles y del desgaste emocional que ello conlleva. En otra acción, Omar Jerez y Julia Martínez nos muestran cómo atravesar una carrera de obstáculos que es materializada en un triple banco (el Banco Mundial, el banco de datos y el banco de alimentos). Esmeralda Espinosa celebra la prohibición de la mutilación genital femenina que fue declarada durante la cuarentena para reconocer la libertad del cuerpo de las mujeres. Comando Cuidado, habita espacios limítrofes como son los solares, para reivindicar la lectura compartida, las mujeres públicas y el aire libre a través de sus voces que siembran palabras en el espacio.

Tal y como explica David Le Breton (2007), el cuerpo es un instrumento maravilloso al servicio del lenguaje. Ciertas palabras tienen la capacidad de hacer presente lo invisible, de franquear la frontera entre el mundo de los hombres y el mundo de los espíritus. El cuerpo encerrado nos ha alejado de la naturaleza, y a este respecto Berardi (2017) sostiene que el cuerpo ha sido reemplazado por la superficie lisa de la pantalla donde predomina el sentido de la vista y por tanto la imagen queda separada del tacto. En su vídeo, David Sempere nos lleva a un estado primario gateando por un pasillo centrado en el deseo, en el placer y en unas necesidades básicas que son expresadas desde el humor, planteando la risa como evasiva, porque "la risa, como confiesa el humorista Lenny Bruce, es la única forma honesta de hacer arte. Es imposible fingirla…" (Mayer, 2019, p. 19).

La anhelada naturaleza ha sido otro de los temas recurrentes en varios de los vídeos seleccionados. Una naturaleza que se encuentra al límite de desaparecer, o de florecer ante nuestra desaparición de las calles. Ante este hecho, Jessica van Deursen ofrece un paisaje a través de un retrato cubierto con una mascarilla-jardín mientras una voz relata una realidad que es resultado de un sistema que se encuentra al borde del colapso. La acción mínima de Nicole Zaaroura presenta su mano acariciando unas florecillas azules que han sido recolectadas en el exterior y que entre sus manos se disipan, presentando un vacío a través de un símbolo de humildad.

Margarita María Milagros conecta, a través de su cuerpo confinado, con la dimensión orgánica de la naturaleza, convirtiendo su piel en un paisaje vivo; el colectivo Gresas nos retrata un paisaje que es ordenado de forma inmediata, como una condición impuesta por el estado de urgencia. Esther Guardamino deja asomar, a través del asfalto, una naturaleza que fue sepultada y que debemos proteger. Stefano Scarani, convertido en chamán, muestra una parte de una trilogía en la que trata de convencer a unos árboles de lo maravilloso de una modernidad representada por el plástico.

4. CONCLUSIONES: ACCIONAR LOS CONFINES DEL CONFINAMIENTO.

> "Cuando creamos estar cerca de capturar esta disciplina *(performance)* dentro de un marco más o menos concreto, la propia disciplina se encargará de correrse para ampliar los horizontes. Esa es su naturaleza en lo que respecta a su entorno: ser liminal, cuestionar, trascender, no tener formas establecidas sino buscar siempre habitar formas distintas, formas errantes y difusas" (Pavis, 2016, p. 176).

Como se comentaba más arriba, con los 81 vídeos seleccionados se elaboró un programa de aproximadamente dos horas de duración. Estos fueron ordenados por fecha de grabación con el objetivo de crear un archivo de la evolución del estado de alarma en diferentes países. Así, se puede observar cómo mientras en España las salidas controladas a la calle estaban teniendo lugar, en México continuaba el confinamiento.

Una vez editado el programa de vídeo[5], realizamos una segunda convocatoria para invitar a aquellas personas interesadas en ejercer de *curators,* a proyectar el Festival. En este punto es preciso abordar el propio formato de Festival como medio para difundir la práctica performativa. De espíritu nómada, se plantea como un dispositivo portátil digital que ha servido como plataforma de difusión, siendo proyectado en diferentes espacios y eventos artísticos, físicos y digitales, donde cada comisaria o comisario decide cómo, cuándo y dónde mostrarlo.

De esta manera los vídeos fueron expuestos dentro de Congresos de investigación en arte, centros de arte, universidades, centros culturales alternativos, festivales de arte o la propia calle. Debido al contexto atravesado durante el año 2020-2021, varios de estos eventos fueron programados de manera virtual. Por ello mismo, y porque consideramos que esta edición del Festival debe ser difundida en más espacios, tomamos la determinación de hacerlo bienal.

Tal y como explica Domingo Mestre en su reseña sobre el Festival en el Diario Levante, "este formato híbrido facilita las sinergias entre los artistas, la sociedad civil y los grupos de investigación académica que están explorando las últimas tendencias expresivas en formato de Arte de Acción.

Los espacios y eventos donde ha sido mostrado hasta el momento son:

- Sala ART HOUSE ZINEMA de BILBAOARTE FUNDAZIOA (Bilbao), el día 15 de octubre de 2020. Comisariado: Endika Basaguren.
- PICTURA DORDRECHT (Países Bajos), del 8 al 18 de octubre de 2020. Comisariado: Frans van Lent.
- ATELIER SILEX (Trois-Rivières / Québec), el 19 de diciembre de 2020. Comisariado: Guillaume Dufour Morin.
- BRONZE RESIDÊNCIA (Porto Alegre – Brazil), el 29 de diciembre de 2020. Comisariado: Marion Velasco.
- Sala ART HOUSE ZINEMA de BILBAOARTE FUNDAZIOA (Bilbao), el día 20 de enero de 2021. Comisariado: Endika Basaguren.
- MEDIALAB UGR (Universidad de Granada)- exposición online, el 25 enero 2021. Comisariado: Gloria Lapeña Gallego.
- GALERIA ESPAÇO INCOMUN E NÚCLEO DE EXPOSIÇOES ILA-FURG, Rio Grande, Brasil, del 28 enero 2021 al 10 febrero 2021. Comisariado: Janice Martins Appel & Domingo Mestre.
- EXPOSICIÓN URBANA en Ciudad de México, del 7 al 14 abril 2021. Comisariado: David Nava Salvaj3 & Iranyela Anai López.

A través de este Festival se hace visible unas nuevas necesidades y unos nuevos tipos de relaciones que surgen en la vida en cuarentena mediante gestos mínimos performativos: las casas y las calles se transformaron en laboratorios de experimentación y en campos para la acción. El estado de alarma iniciado en marzo de 2020, y su consecuente cuarentena nos ha puesto en el límite y es ahí donde el cuerpo busca expresarse, mimetizarse, alterar sus propiedades, desnudarse, reflejar, transformar, activar o reactivar sin dejar apenas rastro ni huella. Tal y como proponía Allan Kaprow, estas *performances* imitan a la vida, entran a la vida y muestran a otros cómo hacerlo, conectando con la idea Fluxus de acercar el arte a la vida: "no es un momento de la Historia, o un movimiento artístico. Fluxus es una forma de hacer las cosas, una tradición y una forma de vivir y morir" (Higgins en Mayer, 2019, p. 18).

En las grandes crisis surge la creatividad: en la época de la Primera Guerra Mundial surgió el Dadaísmo, cuyas características, a grandes rasgos, podríamos describir como una apología de lo absurdo, textos ilógicos, una vuelta al caos y dejarse llevar por los instintos más básicos, la proclamación de la libertad del individuo, la oposición contra los conceptos establecidos de belleza, retorno a la infancia..., y estas características las encontramos en los vídeos que forman el programa del Festival. Unas acciones que tratan temas liminales, pero que también cuestionan las propias fronteras de la *performance* o el arte de acción por la experimentación con medios tecnológicos, por no ser realizadas frente a una audiencia..."su carácter transdisciplinar la convierte -a la *performance*- en un medio híbrido y difícil de definir salvo, quizás, por el factor presencia: la *performance* es un arte vivo, fundamentado sobre las experiencias obtenidas en tiempo real, y que, por ello, consigue retensionar la relación entre arte y cotidianidad" (Albarrán, 2019, p. 20).

Como conclusión general, nos gustaría incidir en las múltiples formas que se han propuesto de abordar el contexto del confinamiento vivido desde marzo hasta julio de 2020 a través de unas acciones mínimas que nos enseñan diferentes maneras de afrontar una misma realidad, impregnada unas veces por una pátina de humor y absurdo; y otras, por una necesidad de catarsis donde surgen una serie de conceptos clave contrapuestos, que conviven en un mismo contexto: el espacio físico se alterna con el virtual para dar lugar a un espacio híbrido; unos actos de obediencia se ven interrumpidos por una insumisa desobediencia; el deseo de libertad se ve interrumpido por el encierro, donde la frontera de lo público y lo privado se desvanece. Los momentos de pausa contrastan con la hiperproductividad a la que el individuo se ve sometido; el silencio es roto por un ruido que a veces es sinónimo de vida, y otras, de su ausencia. Cuerpos que abordan el exceso, frente a otros que optan por rituales de ayuno; vestimentas y nuevos accesorios como mascarillas, que protegen y desprotegen, al igual que la desnudez, metáfora de libertad o de desprotección. Respiraciones, suspiros, bocanadas de aire que nos hablan de libertad pero también de asfixia; soledad y multitud en entornos naturales y artificiales; la acción frente a la no acción, que nos muestran maneras de hacer arte, o no arte.

Así, este conjunto de vídeos, reflejan y visibilizan un contexto, y nos ofrecen mundos posibles donde se puede tocar, atravesar las paredes y las ventanas para encontrarse con el otro y conspirar (respirar juntos) en unos espacios situados en los confines del confinamiento: "la vida de cada día desarrollada como arte/no-arte puede cargar a lo cotidiano de un poder metafórico" (Kaprow en Mayer, 2019, p. 21).

AGRADECIMIENTOS.

Agradecer en primer lugar al Grupo de Investigación Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI) de la Universitat Politècnica de València su incondicional apoyo y ánimo en el lanzamiento de esta segunda edición del festival. A todas y todos los participantes por formar parte de este proyecto y a todas/os los/as *curators* que con su generosidad y buen hacer han contribuido a la difusión de todos los vídeos.

BIBLIOGRAFÍA

Albarrán, J. (2019) *Performance y Arte Contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas.* Madrid: Cátedra.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio.* Argentina: Fondo de cultura económica.

Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin.* Buenos Aires. Caja Negra Editora.

Carrion, J. (2020). *Lo viral.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

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

Le Breton, David (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentido.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Martín Sánchez, P. (ed.) (2019). *Textos potentes. Atlas de literatura potencial,* 2. Logroño: Editorial Pepitas de Calabaza.

Mayer, M. (ed.) (2019). *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus. Buenos Aires.* La caja negra editora.

Mestre, D. (20.02.2021). Mínimas que devienen Máximas. *Diario Levante, Suplemento Posdata,* (p. 6).

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo.* México: Paso de gato.

Queneau, R.; Perec, G.; Calvino, I.; et al. (2014). *Oulipo. Ejercicios de literatura potencial.* Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Torrecilla, E.; Molina, M. (coords.) (2020). *Cuerpo Urbano en Acción. I Edición del Festival Internacional de Performances Mínimas Urbanas en Vídeo.* Valencia: Urban Action Edition.

Fugas e interferencias

VI International
Performance Art Conference

8

2021

VOZ, DIFERENCIA Y ESTÉTICA PARTICIPATIVA

UN TEXTO DE JESÚS PALOMINO. Universidad de Málaga.

/ RESUMEN /

La representación de los otros es una realidad histórico-política en continua construcción ya que no tenemos a nuestro alcance medios definitivos y/o absolutos para narrar *historias de vida* y las circunstancias existenciales de los otros. Este resumen propone la pertinencia del uso de la voz como ingrediente estético que avance nuestro reconocimiento, y nuestro entendimiento cultural de los otros. Por medio de las prácticas performativas y la *estética participativa* (utilizando para ilustrar la presentación ejemplos de proyectos realizados recientemente por Jesús Palomino) este resumen analizará las implicaciones artísticas, intelectuales y epistemológicas de la *voz como ingrediente estético diferencial.*

/ Palabras clave /

voz;
diferencia;
estética participativa;
poesía árabe contemporánea;
representación de los otros.

Je ne peux pas être pessimiste parce que je suis vivant.
Etre pessimiste signiie avoir accepté que la vie humaine ne soit
qu'une affaire académique. Je suis donc obligué d'être optimiste.
Je suis obligué de croire que nous pouvons survivre
à ce qui met notre survie en jeu.

James Baldwin[1]

INTRODUCCIÓN.

Poesía árabe contemporánea: una polifonía *contrapuntística* de voces[2]

Desde hace ya algunos años, he estado presentando proyectos de *arte participativo* en relación a la poesía árabe contemporánea por medio de la distribución de libros y las prácticas performativas. Estas propuestas buscaron presentar bajo la mejor luz el alto rango estético de la poesía reciente escrita en árabe que de acuerdo a las críticas literárias Salma Al-Juyussi (en su ensayo *Anthology of Modern Arabic Poetry.* Columbia University Press. New York, 1987) y Nathalie Handal (en su antología *The Poetry of Arab Women: A Contemporary Anthology.* Interlynk Books. New York, 2001) ha conseguido representar las complejidades históricas de un grupo cultural principal dentro del laberinto de: el colonialismo y sus secuelas, la guerra, las crisis de refugiados, la construcción de una identidad nacional postcolonial, las dictaduras, las diásporas, el exilio y la falta de justicia social (en relación a temas esenciales como la distribución de la riqueza, la educación, el laicismo, el patriarcado, la libertad de expresión, la persecución cultural, la ecología, etc.). En efecto, la poesía árabe reciente conforma una vasta y singular reserva cultural confrontando estéticamente los horizontes globalizados de la Esperanza; de hecho, una reserva cultural que excede cualquier visión esteorotipada o cliché con respecto al Islam.[3]

Si la gran tradición de la novela realista europea –tal y como sostiene George Lukács en su ensayo *Teoría de la novela*— consiguió representar exitosamente *el mundo como lugar de desencanto,*[4] la producción poética contemporánea escrita en árabe (heredera de una vasta experiencia de transmisión oral, música y una tradición secular y estetizada relacionada con el uso de la voz humana) ha representado ese papel de narratividad - no a través de la prosa y la ficción como hizo la literatura europea - sino por medio de la poesía y sus agentes. En este sentido, es importante entender que en lo referente a dar cuenta del mundo, sus circunstancias y las *historias de vida* que en él acontecen, la narratividad (ya sea en forma de ficción, o de producción literaria poética, teatral, visual, fílmica, etc.) juega un papel central no sin plantear una singular problematización ya que:

a. El recurso de la *representación* no ha de darse nunca por sentado al existir realidades que desbordan nuestros modelos epistemológicos al darse circunstancias existenciales refractarias a los medios disponibles de *representación-narración* (de la vida de los otros);

a. La *representación del otro* (su narración y su relato) puede ser velada hasta hacer desaparecer a las personas, los ciudadanos, o las criaturas; hasta hacer las voces inaudibles como fenómeno histórico y como realidad mundana plural, multiforme y polifónica.

Esta experiencia de la *aparición/desaparición de los otros* parece tener una realidad histórica antigua y compleja, ya que efectivamente, los invisibilizados, los rechazados, los expulsados, los sin tierra y sin pasaporte, los *subalternos* y las *subalternas* están presentes en la Historia desde hace siglos pero han carecido en muchos casos de posibilidades de actuar en ella; han carecido de la posibilidad de narrar sus realidades en base a sus experiencias y sus visiones. Es precisamente en estos márgenes en los que la poesía árabe contermporánea ha conseguido sembrar con éxito sus semillas ya que muchos de sus autores, mujeres y hombres, experimentaron personalmente la experiencia del exilio, la persecución por razones políticas o culturales, el ostracismo cultural, la guerra, etc. dentro del mundo árabe reciente.

Aparentemente la *representación de los otros* es una realidad en continua construcción a la que se debe sumar, efectivamente, la existencia de filtros, velos, sesgos, omisiones, perspectivas equivocadas, rechazos, olvidos e intereses hegemónicos que impidan una visión ajustada o una escucha abierta y atenta. Siendo en este pulso entre *aparición-desaparición del otro* donde se sitúa mi reflexión, me gustaría presentar alguno de los proyectos que me han ocupado recientemente en los que *la voz y la experiencia de participación operan como ingredientes estéticos principales.* En estos proyectos es obvia la presencia de textos producidos por mujeres y hombres de habla y escritura árabe que, insisto, han conseguido exitosamente representar estéticamente por medio de sus poemas la complejidad histórica y cultural reciente de sus respec tivos países y tradiciones.

1. NUEVA CALIDAD ESTÉTICA DE LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA.

1.1. Introducción.

La invitación al Encuentro Internacional de las Artes y los Derechos Humanos ArtTifariti 2016 en el Sahara Occidental me brindó la oportunidad de visitar por primera vez Argelia y los Campamentos de Refugiados Saharauis de Tindouf. Durante la visita de un mes y medio pude comprobar de primera mano la realidad

[1] Baldwin, J; Peck, R. (2017) *I Am Not Your Negro.* Paris: Robert Laffont (p.146)

[2] El contenido de esta introducción está basado en el texto *Highlighting Voices as an Ultimate Refuge of Universal Justice* presentado el 9 de junio de 2021 por Jesús Palomino en las *Conferencias NIAS 2021* organizadas por el Instituto holandés de Estudios avanzados de Amsterdam, los Países Bajos. Acceso al texto en versión inglesa en: https://drive.google.com/drive/my-drive

[3] Said, E. W. (1997) *Converting Islam. How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World.* Vintage. London. Introduction (p. XVI). Según mantiene Said: "El islam deine una parte relativamente pequeña de lo que realmente acontece en el mundo islámico, una realidad conformada por un billón de personas, e incluye a varias docenas de países, sociedades, tradiciones, lenguas, y por supuesto, un número infinito de experiencias diferentes."

[4] Said, E. W. (2002) On Lost Causes. En E. W. Said, *Reflection on Exile and Other Essays* (p.538). Harvard University Press. En palabras del propio Said: "Lo que la novela ofrece, por tanto, es una narrativa sin redención (...) la amargura de la derrota, ironizada y presentada bajo forma estética, eso sí, pero conclusiva en cualquier caso. En cuanto al idealismo, la novela es constitutivamente su opuesto. Una causa perdida es inimaginable sin otra causa ganadora o, quizás, una victoria paralela con la que compararla. Siempre hay ganadores y perdedores, pero lo que realmente importa en este caso es cómo miramos las cosas". Said insistirá en su ensayo en el papel central de la narratividad literaria en relación a la representación del mundo y la experiencia de los "otros".

Fig. 1. Mahmoud Darwish (1941-2008)

de un conflicto que después de cuarenta y cinco años continua sin solución.[5] Mi propuesta en Tindouf se tituló *READING_State of Siege,* 20216 (LEER_Estado de sitio) y consistió en la distribución de una edición de 1.000 ejemplares en árabe del poema *Estado de sitio.* Aclarar que este poema extenso fue escrito en el año 2002 por poeta palestino Mahmoud Darwish en medio del asedio militar de la ciudad de Ramala en Cisjordania. Darwish se desplazó voluntariamente a la ciudad sitiada durante la Segunda Intifada para vivir junto a sus ciudadanos el asedio, reconociendo la enorme dificultad que supuso componer el poema ya que, al fin y al cabo, tuvo que escribirlo en mitad de una guerra. Darwish completó el poema después de seis meses en medio de un escenario de extremo sufrimiento e intensísimo conflicto. *Estado de sitio* es un poemario de un refinado lirismo que habla de cómo las madres a pesar de la guerra cuidan de sus hijos y de cómo los jóvenes amantes por la noches escapan al toque de queda para encontrarse; es un canto a la belleza de la vida a pesar de la crueldad del enemigo y una afirmación de resiliencia a pesar de la presencia amenazadora de la muerte. La evocación de una resistencia nada ingenua y el entendimiento de una esperanza dialécticamente compleja traspasa todo el poema convirtiendo este texto en un buen ejemplo de alta poesía. Curiosamente su autor, a pesar de su rigor y altura, es muy seguido por los lectores del mundo árabe. Una mañana tuve ocasión de comprobar su popularidad al obsequiar cuatro ejemplares del libro a Amina, una joven trabajadora social de Argel colaboradora con una ONG en los campamentos, que emocionadamente al recibirlos me comentó: *¿Sabes, Jesús? Madmoud Darwish es mi poeta favorito.* La distribución de los libros la llevé a cabo personalmente día a día, persona a persona, de manera que después de un mes se habían distribuido casi 900 ejemplares. El último día del festival, tal y como estaba previsto, por la noche para cerrar la semana de eventos y actividades se celebró la lectura pública del poema. Seis lectores, dos mujeres y cinco hombres, alineados ocupando el centro del espacio de una amplia jaima en oscuridad casi absoluta leyeron el poema siguiendo una única instrucción: leer con naturalidad, sin imposturas, como si lo hiciesen para sí mismos. No siendo ni actores profesionales ni especialistas en declamación, los *performers* entendieron perfectamente mis sugerencias a la vista del positivo y fluido resultado. Durante la lectura los únicos ingredientes perceptibles en el interior de la jaima fueron: el minúsculo punto de luz de la linterna con que se iluminaban los *performers* y sus voces. La voz del poema sonó a través de aquellos siete lectores en medio de la oscuridad total. Lo que se planteó como un humilde y sencillo ejercicio de lectura acabó convirtiéndose en una intensa y efectiva vivencia del poema.

El libro, la idea, la edición actuó como *objeto relacional* en un lugar, los campamentos saharauis, donde la vida no es precisamente sencilla. Para mí era sensible- mente obvio que este *proyecto específico* y *participativo* realizado en el contexto social y humano de los campamentos, donde se dan condiciones de fuerte precariedad y aislamiento, no añadiera más negatividad al lugar sino más bien al contrario. Sin duda, haber llevado hasta allí el poema fue para mí un motivo de felicidad y, desde luego, una buena ocasión para la catarsis.

1.2. *Fuga de amor,* 2018. Un proyecto de Jesús Palomino como caso de estudio.

Siguiendo con mi interés por el uso de la textualidad como experiencia visual llevé a cabo *Fuga de amor,* 2018 un proyecto de *arte participativo* en torno a la poesía árabe contemporánea producido en colaboración con las comunidades islámicas de la ciudad de Valencia. Este proyecto, inspirado por la vibrante experiencia llevada a cabo en los Campamentos Saharauis de Tindouf, propuso una actuación en la que la voz y la *participación* adquirieron un gran protagonismo. La orientación del proyecto era ambiciosa y claramente de- terminada a introducir en el ámbito público de la ciudad de Valencia una acción de comunicación eficaz en relación al intercambio y la diferencia cultural.[6]

Las fases del proyecto siguieron un plan preciso de selección y traducción (en colaboración con el poeta palestino Abdallah Abulaban y el traductor valenciano Pau Sanchís); maqueteación (a cargo del diseñador Pascual Lucas); impresión, y finalmente, distribución gratuita de

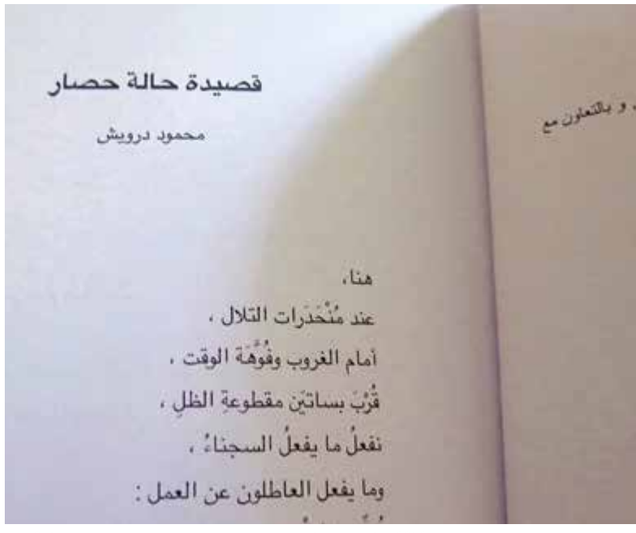


Fig. 2. Primera página de la edición en árabe de Estado de sitio, 2016

[5] Esta introducción está inspirada en el capítulo dedicado al proyecto *READING_State of Siege,* 2016 presentado en el ensayo Palomino, J. (2017). *Moving Around II (Sobre cultura femenina).* Athe naica Ediciones Universitarias. Sevilla. (pp.37-66)

[6] La propuesta fue realizada dentro del Programa Cultura Resident del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana entre los meses de mayo y octubre de 2018, bajo la coordinación de José Luis Pérez Pont, Director del Centre de Cultura Contemporania de Valencia, CCCC, y su equipo de colaboradores: José Campos Alemany, Mar Dols Merle y Lidia Bonilla Alemany. El proyecto presentó en la Sala Zero del Centre del Carme tres performances realizadas los días 26, 27 y 28 de octubre 2018 a las 19.00 horas contando con los lectores: Abdallah Abulaban de Palestina; Fatine Sakri Peres de Marruecos; Mustapha M-Lamin de la República Árabe Saharui Democrática; Majd Abusalama de Palestina; Salma Alhakim de Siria; Mohammed de Palestina; y Sanaa Inraoun de Marruecos.

la edición que constó de mil ejemplares (330 en árabe, 330 en valenciano y 330 en castellano.) *Fuga de amor,* 2018 según lo previsto presentó una serie de performances en las cuales los colaboradores árabeparlantes leerían los poemas de Mahmoud Darwish, Fadwa Tuqan, Adonis, Etel Adnan, Nizar Qabbani, Nazik Al Malaika, Abdul Al Bayyati, Andree Chedid, Salma Al Jayusi, Souad Al Sabah y Fatima Naoot con la ayuda de una pequeña linterna en una sala del museo en total oscuridad. Los tres días de presentación tuvieron la presencia de un público numeroso que había sido informado previamente de la naturaleza de la propuesta o había tenido noticias del proyecto al recibir previamente un ejemplar de la edición.

Fuga de amor, 2018 a pesar de ser un proyecto de orientación social, y a pesar de que los *performers* no eran obviamente actores ni profesionales de la declamación, pretendió conseguir los resultados estéticos y performativos más altos. Las lecturas en árabe buscaron generar una experiencia de acercamiento a lo diferente haciendo uso de una *polifonía de voces.* Si el amor es una realidad universal relacionada con la afinidad entre los seres, y de manera habitual vinculado con sentimientos de afecto y acciones dirigidas hacia los otros basadas en la compasión, entonces diría que el proyecto en Valencia fue coherente con su título. En el museo, aquel grupo de personas colaboradoras consiguió verdaderamente emocionar estéticamente a su audiencia a partir de la sencilla utilización de la voz en un espacio específicamente dispuesto para la escucha atenta. Las performances –no orientarlas hacia lo teatral ni hacia lo declamativo– no tenían que ver con reclamaciones identitarias, nacionales o folcloristas; buscaban compartir públicamente la experiencia del poema en su lengua original.

1.3. *La comunidad de participación temporal* (de acuerdo a las ideas de Miwon Kwon y Boris Groys).

El proyecto no consistió sólo en reunir a un grupo de ciudadanos árabes para leer una selección de poemas escritos por autores árabes. Significaba algo más que eso ya que requirió el compromiso personal de un grupo extenso de personas e instituciones dedicadas a la investigación, la producción, la comunicación, la exhibición, etc. La ambición estética de la propuesta estaba orientado a la producción de conocimiento a través de un abordaje colaborativo de la producción artística con la idea final de generar un evento humano de encuentro, comprensión ampliada y nueva calidad ciudadana. La propuesta implementaba el *derecho a investigar (Right To Research)*[7] atendiendo a las ideas de Arjun Appadurai y su idea de *ciudadanía informada.* Esta *articulación estética de la idea de comunidad* llevada a cabo por las prácticas de arte público en base a sus realizaciones fue definida ya por la historiadora norteamericana Miwon Kwon en su ensayo del año 2004 *One Place After Another. Site-Speciic Art and Loca- tional Identity.*[8] (Un lugar después de otro: arte del lugar específico e identidad local).

A partir de un análisis preciso de una serie de proyectos de *arte público* Kwon sugirió que la aparición de la comunidad como realidad estética en *las prácticas de arte participativo surgió como consecuencia lógica de la aspiración de los artistas por articular de manera activa el papel de la audiencia.* Aunque al parecer esta aspiración - articular un público proactivo y colaborador - según el historiador y filósofo Boris Groys estaba ya presente en el horizonte de la modernidad desde hacía ya algunas décadas. Groys explicará la emergencia de las prácticas de la *estética participativa* con estas palabras:

> La tendencia hacia una praxis artística participativa y colaborativa constituye indiscutiblemente una de las características principales del arte de nuestros días. En todas partes del mundo surgen incesantemente grupos que insisten de manera consecuente en la autoría colectiva o incluso anónima de su producción artística. Se trata de acontecimientos, proyectos, intervenciones políticas, análisis sociales o instituciones educativas autónomas que, si bien son a menudo iniciadas por un artista individual, sólo pue- den ser realizadas con la participación de muchos. Este tipo de prácticas colaborativas tiene siempre como meta adicional incitar también al público a la colaboración, activar el entorno social en el que tienen lugar dichas prácticas. Toda esta variedad de intentos apuntarían a poner en tela de juicio y a modificar la condición fundamental del funcionamiento del arte en la modernidad, a saber: la separación del artista y su público.[9]

Sin embargo, la novedad de estos proyectos –que trabajan en la incitación de un público interesado en activar su entorno social– en ocasiones choca con la carencia de lenguaje conceptual adecuado para su comprensión y comunicación. Esta insuficiencia de lenguaje crítico conlleva que la *nueva calidad estética* que aportan estas prácticas sea minusvalorada, incomprendida y en muchos casos rechazada. Tanto Groys como Kwon, y más recientemente la historiadora británica Claire Bishop, insistirán en repetidas ocasiones que la *idea de calidad formal convencional* debería ser superada a la hora de enfrentar la *estética participativa* y

[7] Appadurai, A. (2006). *The right to research. Globalisation, Societies and Education.* Vol. 4, Nº2, July 2006. (pp.167-177) Appadurai expresó con claridad su idea al comentar que: "Este texto defiende que la investigación sea reconocida como un derecho de tipo especial, esto es, que sea reconocida como universal y como habilidad elemental. Esto sugiere que la investigación es una idea especializada para una capacidad general que puede hacer cuestionamientos sobre aquellos temas que necesitamos conocer pero de los que aún no tenemos conocimientos. Mantengo que el conocimiento es actualmente debido a la globalización más valioso y más efímero, y que representa un ejercicio vital para una ciudadanía informada. Sé que el 30% de la población total del mundo en los países pobres accederá a la educación básica y posteriormente a la formación secundaria o superior, y constato que uno de los derechos que este grupo debería reclamar es el Derecho a la investigación y la obtención de conocimientos estratégicos ya que estos son esenciales para sus reivindicaciones de una ciudadanía democrática."

[8] Kwon, M. (2004). *From Site to Community in the New Genre Public Art: The Case of "Culture in Action".* One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity. The MIT Press. Cambridge, Massachussets. London, England. (pp.100-155). Kwon articuló en su ensayo el concepto de comunidad a partir de ejemplos tomados del proyecto de arte público *Culture in Action.* Para ilustrar el primer paradigma de *comunidad mítica* propuso el proyecto *Full Circle* (1993) de Suzanne Lacy que desplegó una amplia acción de homenaje a las figuras feministas más relevantes (vivas o ya fallecidas) de la ciudad de Chicago. Para ejemplificar el segundo paradigma escogió el proyecto *We Got It!* (1993) de los artistas Simon Grennan, Christopher Sperandio y *The Bakery* cuya acción de diálogo participativa fue llevada a cabo en colaboración con una *comunidad ciudadana ya existente* conformada por trabajadores de un sindicato del textil, la industria del tabaco y las panaderías. El tercer paradigma de *comunidades inventadas temporalmente* correspondería al proyecto *Consequences of a Gesture* (1993) de Daniel J. Martínez que organizó varios pasacalles y cabalgatas con diversos colectivos de los barrios de la periferia de Chicago. Por último, el cuarto paradigma de las *comunidades generadoras-inventivas y en proceso* cuyo ejemplo sería el proyecto *The Chicago Urban Ecology Group* que gestionado por el artista Mark Dion mantuvo en marcha durante dos años un taller ecológico para jóvenes estudiantes o la propuesta *Flood* (1993-1995) llevada a cabo por el colectivo *Haha* que en colaboración con una red de ciudadanos voluntarios ofrecieron atención médica, psicológica y humana a los afectados por el virus del SIDA de la ciudad.

[9] Groys, B. (2016) *Introducción a la antiilosofía.* Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires. (pp.231- 232) Más información sobre las prácticas y la estética participativa en: Bishop, C. (2006). *Participation.* Londres, Cambridge, MIT. Massachussets; y Möntmann, N. (2002). *Kunst als sozialer Raum.* Waletr Konig. Colonia.

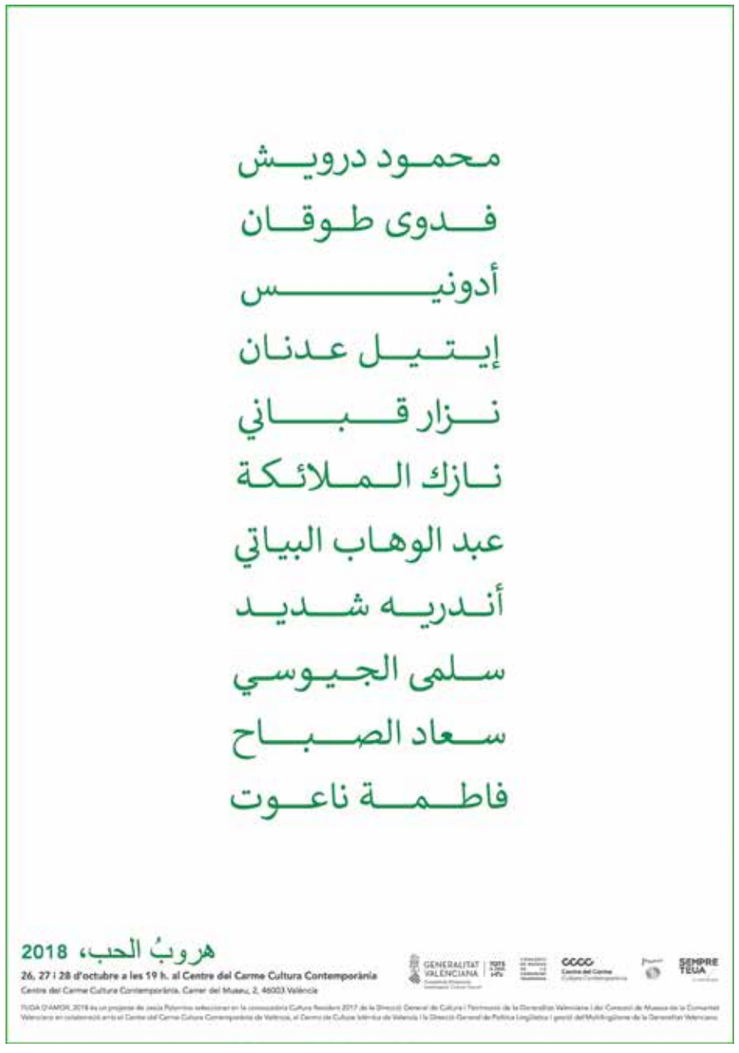


Fig. 3. Cartel del proyecto Fuga de amor, 2018, en grafía árabe con los nombres de los poetas: Mahmoud Darwish, Fadwa Tugan, Adonis, Etel Adnan, Nizar Qabbani, Nazik Al Malaika, Abdul Al Bayyati, Andree Chedid, Salma Al Jayusi, Souad Al Sabah y Fatima Naoot.

su praxis. La calidad ciudadana novedosa que perseguía el proyecto *Fuga de amor,* 2018 obedeció al interés por la visibilización de aquellos ciudadanos de origen cultural islámico y habla árabe viviendo en el contexto de la ciudad de Valencia. El vehículo relacional escogido para hacer efectiva esta visibilización fue la poesía árabe contemporánea y una sencilla edición de distribución gratuita. Presentar la producción literaria de once poetas contemporáneos escribiendo en árabe invitó a un encuentro de excelencia estética en razón de la singularidad de los poemas seleccionados y la implicación de los colaboradores.

1.4. Islamofobia a pie de calle.

Mi interés por el proyecto se vio reafirmado por una sencilla anécdota que hará fácil entender por qué fue necesario hacerlo. Una mañana de los últimos días del mes de octubre de 2018 –casualmente las mismas fechas en las que se llevaron a cabo las lecturas públicas de los poemas en el Centre del Carme de Cultura Contemporánea– andando por una calle del centro de la ciudad encontré de manera fortuita un llamativo graffiti de gran tamaño y contundencia que rezaba (disculpen la contundencia del lenguaje y su grosería): *No soy moro. Cojones de toro.* Me llevó algunos minutos entender el significado del texto hasta que caí en la cuenta. Aquel mensaje escrito con *spray* negro en la pared de un edificio no era sino una proclama racista y guardaba relación con el rechazo a la cultura islámica haciendo uso de la palabra coloquial y despectiva *moro.* Para acabar de redondear *la rima del eslogan,* su autor, había hecho uso de los testículos del animal que los miembros de algunos grupos de extrema derecha presentan en sus banderas y vinculan con España. El toro y sus testículos, –como parte del cuerpo vinculada a la virilidad y la potencia–, se mezclaban ahora de manera algo desconcertante para reivindicar el rechazo al musulmán: *No soy moro.* Firmado: *Cojones de toro.* (Perdón por lo explícito pero me limito a exponer las palabras de aquel mensaje callejero.) ¿Qué hubiese sentido un viandante ciudadano de Argelia, Siria, Líbano o Marruecos al leer y entender el sentido ofensivo del graffiti...? ¿Qué pensaría el traductor palestino de los poemas del proyecto *Fuga de amor,* Abdallah Abulaban, al leer aquella frase...? ¿Por qué alguien se tomó el esfuerzo de presentar en público un mensaje de odio y contenido racista tan despreciativo y agresivo hacia el *"otro"*...? En este caso, el *"otro"* era un ciudadano de cultura islámica, un extranjero árabe, una persona de culto musulmán.

Afortunadamente, aquel mensaje –quiero pensar– no representaba el sentir mayoritario de la ciudadanía. Pero sí podría ajustarse al general desconocimiento, a los prejuicios y, por qué no decirlo, a la fobia que en algunos países se observa con respecto a la cultura islámica (reforzada después de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001). Esto que digo está basado, no sólo en mi propia experiencia y observación, sino en los argumentos que diversos autores e investigadores han vertido al respecto. *Covering Islam* (Informando sobre el Islam) el ensayo de Eward W. Said que subtítulo *Cómo los medios y los expertos determinan cómo vemos el resto del mundo* expuso de manera razonada los sesgos ideológicos y las deformaciones intencionadas bajo las cuales desde los Estados Unidos se representaba a otras culturas no norteamericanas. Said pondrá especial énfasis en el tratamiento que los medios de comunicación y los especialistas (politólogos, sociólogos, consejeros de grupos de interés, académicos, *think tanks,* etc.) utilizan al opinar, comentar o representar a países de cultura islámica, religión musulmana y expresión lingüística árabe. En la introducción reconocerá que:

> (...) ha habido intensos comentarios dirigidos a los musulmanes y al Islam en América y en los medios occidentales, la mayoría de ellos caracterizados por estereotipos altamente exagerados y una beligerante hostilidad (...) Un conjunto de 'expertos' ha crecido en importancia durante esta crisis para pontificar en programas de televisión y tertulias en base a ideas preconcebidas sobre el Islam (...) Maliciosas generalizaciones sobre la cultura islámica se han convertido en la última forma de degradación de la cultura extranjera en el mundo occidental; de modo que lo dicho sobre la mentalidad musulmana, su carácter y su religión en conjunto, no podría ser dicho en ningún medio generalista sobre los africanos, los judíos, otros grupos culturales orientales, o los asiáticos.[10]

Said con conocimiento de primera mano, al ser él mismo de origen palestino y nacionalidad estadounidense, acabará criticando duramente esta orientación periodística y académica

[10] Said, E. W. (1997). *Covering Islam. How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World.* Vintage. London. Introduction (p.XI-XII)

deformante, reforzadora del prejuicio y la ignorancia reconociendo que el término Islam define muchas más que lo sesgadamente pretendido por sus críticos. En esta línea de lecturas en relación a las visiones etnocéntricas políticamente interesadas en presentar una imagen negativa de la cultura islámica, también tema tizó el filósofo francés Michel Onfray que presentó públicamente su opinión después de la intervención militar del gobierno francés en Mali en enero de 2013. En principio, esta actuación estuvo justificada por la necesidad de evitar la expansión en Africa Occidental y el Sahel de las facciones armadas del Estado Islámico, ISIS. El ensayo titulado *Pensar el Islam*[11] presentó un detallado análisis del terrorismo de raíz religiosa ultraortodoxa *(yihadismo)* para concluir que su aparición estuvo relacionada en gran medida con las equivocadas políticas militaristas aplicadas por la OTAN desde principio de los años 90 en una larga lista de países de religión musulmana. Onfray expondrá un documentado recuento de las acciones del ejército francés en países de cultura islámica para vincular esas actuaciones con una política exterior que presen- taba con sesgos interesadamente negativos todo lo referente al Islam. En otra línea de intereses se presentó públicamente en el año 2017 el ensayo de Emilio González Ferrín *Cuando fuimos árabes,*[12] un erudito análisis del pasado de nuestra cultura que planteará nuevas visiones para el entendimiento entre Europa y el actual mundo Islámico. Por supuesto, también expondrá los actuales problemas de concepción y los impedimentos de carácter eurocéntrico que habría que superar Islamología de la Universidad de Sevilla, en cuyo texto propondrá la relectura de la Historia de Al Andalus como paradigma de hibridación cultural (cristiano-europeo, islámico-musulmán, hebreo-mosaico) del que nuestro país es en parte resultado. González Ferrín a partir de un para posibilitar un acercamiento positivo entre ambas orillas del Mediterráneo. De esta manera, estos tres ensayos comentados (uno proveniente de los Estados Unidos, otro de Francia y el último publicado en España) no son sino una pequeña muestra de la gran cantidad de literatura crítica ocupada en desmontar los prejuicios, el desconocimiento y la indiferencia de los países en relación al Islam como sociedad, como cultura, como Historia y como religión.

El proyecto *Fuga de amor,* 2018 intentó operar en este campo de intereses proponiendo visibilizar positivamente la cultura islámica en el ámbito local de Valencia desvinculándola de la idea negativa de barbarismo, aculturación y atraso social; activar el archivo proponiendo una antología que presentó a once poetas (siete mujeres y cuatro hombres) contemporáneos cuya producción literaria posee una contrastada calidad estética; invitando a la participación de los ciudadanos (españoles o no; árabeparlantes o no de diversas nacionalidades) a la producción del propio proyecto activando su papel como audiencia activa y soberana.[13]

[11] Onfray, M. (2016). *Pensar el Islam.* Barcelona: Paidós.

[12] González Ferrín, E. (2017). *Cuando fuimos árabes.* Editorial Almuzara. Al-Ándalus.

[13] Algunos de mis proyectos vinculados a la poesía árabe contemporánea se han presentado en: el Festival Internacional de Arte y Derechos Humanos Artifiariti en Tindouf, Argelia (2016); el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-León, Musac, formando parte de la exposición colectiva *Provincia 53* comisariada por Juan Guardiola (2018); el Centre de Cultura Contemporania de Valencia, CCCC, (2018); el Centro Galego de Arte Comtemporáneo, CGAC, en colaboración con la exposición *We Refugees* comisariada por Santiago Olmo y Piedad Solans (2019); las Conferencias 2021 del Instituto holandés de Estudios avanzados, NIAS, Amsterdam, Los Países Bajos (2021); y el Laboratorio de Investigación visual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga (2021).

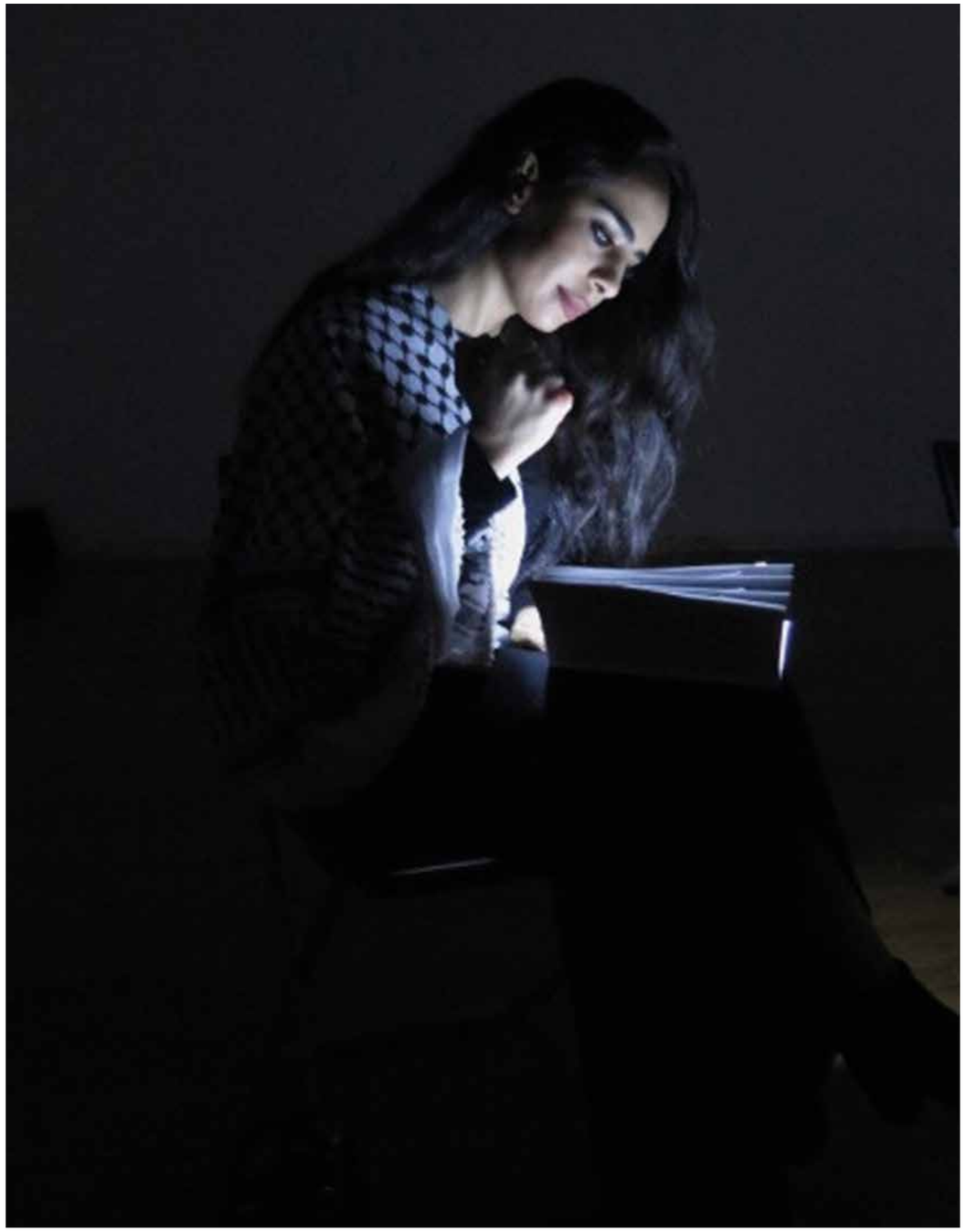


Fig. 4. Performer leyendo la antología Fuga de amor, 2018. CCCC, Valencia. Octubre 2018.

ANEXO ONLINE.

Una brevísima historia del *arte participativo.* (Jacob, Bishop, Groys)[14]

Algunos proyectos de *arte público* de la década de los 90 del siglo XX en los Estados Unidos y en Europa formaron parte de una emergencia cultural y social singular en las que el papel activo del público tomó gran protagonismo. Se podría concluir que aquellas propuestas tempranas de participación no eran *mero trabajo de arte.* Aquellas emergencias estéticas (pensemos, por ejemplo, en los colectivos neoyorquinos en apoyo a los enfermos de SIDA) fueron más allá de su propio ámbito impulsadas por un espíritu moral, democrático y ciudadano que ayudó a paliar realidades dolorosas y complejas en la sociedad y el propio mundo del arte. De manera efectiva, los cuidadanos implicados en aquellos proyectos supieron aunar práctica artística y activismo, diálogo social e imaginación colectiva, orientando en la mayoría de los casos sus energías hacia una participación beneficiosa en lo común. Todas aquellas muestras genuinas de compromiso constituyen el germen del *arte participativo* y de muchas otras prácticas de investigación estética concebidas para la intervención, la colaboración y la transformación social. En esta brevísima Historia (Ver anexo *online* en el enlace indicado en la nota 13 a pie de página.) aporto tres referencias esenciales para el entendimiento riguroso de la *estética participativa,* a saber, Mary Jane Jacob, Claire Bishop y Boris Groys a partir de los epígrafes:

1. *Participación,* novedad estética y acción cultural (según Mary Jane Jacob).

Culture in Action (Cultura en acción) fue un proyecto pionero comisariado por Mary Jane Jacob en 1993 para el *Programa de Arte público de la ciudad de Chicago (Sculpture Chicago)* interesado en la producción de propuestas artísticas orientadas hacia la participación ciudadana en los barrios periféricos de dicha ciudad estadounidense.

2. *Estética participativa y políticas del espectador* (de acuerdo a Claire Bishop).

A partir de la aparición de su texto *The Social Turn: Collaboration and its Discontents* (El giro social: la colaboración y sus descontentos) publicado en la revista Artforum en el año 2006, Bishop se convertirá en una de las más brillantes voces críticas analizando las ambiciones –así como las inconsistencias– políticas y artísticas del *arte participativo.* Su ensayo del año 2012 *Artiicial Hells* insistirá en lo definitorio de esta nueva categoría: su potencialidad para la participación activa del público (como autores, editores y/o observadores activos) en proceso creativo de la obra, de tal manera que las propuestas sean completadas el por medio de la interacción y la intervención buscando la superación de todas aquellas formas y prácticas que asignen una receptividad pasiva de la obra.

3. *Antidiseño radical* y el *Arte del activismo* (según Boris Groys).

En su texto *On Art Activism* (Sobre el arte del activismo) del año 2014, el filósofo, historiador, comisario y crítico de arte Boris Groys tematizó sobre la práctica artística contemporánea como vehículo para la activación cultural y ciudadana, reconociendo la novedad y la pertinencia de este tipo de propuestas cuyas aspiraciones primeras estarían orientadas hacia la *transformación de nuestras condiciones sociales.*

[14] Enlace al texto íntegro de *Voz, diferencia y estética participativa* accesible en https://drive.google.com/file/d/1sH3uNVDq-Vu0Iscpdk9x1onxbpn33n8LN/view?usp=sharing

BIBLIOGRAFÍA

Appadurai, A. (2006) *The right to research. Globalisation, Societies and Education.* Vol.4, No. 2, July 2006.

Baldwin, J.; Peck, R. (2017). *Les noirs et la promesse américaine.* (1963). I Am Not Your Negro. Éditions Robert Laffont, S.A.S. Paris, 2017.

González Ferrin, E. (2017) *Cuando fuimos árabes.* Editorial Almuzara. Al-Ándalus.

Groys, B. (2014) *On Art and Activism.* E-fux, Nr. 56. June 2014.

(2016). *Introducción a la antifilosofía.* Eterna Cadencia Editora. Buenos Aires.

Kwon, M. (2004). *From Site to Community in the New Genre Public Art: The Case of "Culture in Action".* One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity. The MIT Press. Cambridge, Massachussets. London, England.

Möntmann, N. (2002). *Kunst als sozialer Raum.* Waletr Konig. Colonia.

Onfray, M. (2016). *Pensar el Islam.* Paidós. Barcelona.

Palomino, J. (2017). *Moving Around II (Sobre cultura femenina).* Athenaica Ediciones Universitarias. Sevilla.

Said, E. W. (1997) *Covering Islam. How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the Word.* Vintage. London.

Said, E. W. (2002) On Lost Causes. En Said, E. W. *Reflections on Exile and Other Essays.* Harvard University Press.

BIBLIOGRAFÍA adicional anexo

Bishop, C. (2006) *Participation.* Londres, Cambridge, MIT. Massachussets.

Bishop, C. (2012) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship.* Verso. London, New York.

Decter, J.; Draxler, H; (et al.) (2014) *Exhibition as Social Intervention. 'Culture in Action' 1993.* Afterall Books. Exhibition Histories.

Stonard, J. (2007). *Boris Groys in Conversation with John-Paul Stonard. Immediations.* The Research Journal. The Courtauld Institute of Art. Londres. Vol. 1. 4.

Tucker, D.; Zorach, R. (2011). *Never the Same. Conversations About Art Transforming Politics & Community in Chicago & Beyond. Mary Jane Jacob.*

Van Matre, L. (1993) *Carving a Niche.* The Chicago Tribune. June 3, 1993.

Fugas e-interferencias

VI International
Performance Art Conference

9

2021

LA LENGUA QUE *ARROSSEGA:* DESPLAZAMIENTOS LINGÜÍSTICOS EN EL ARTE DE ACCIÓN COLABORATIVO

ZAHIRA DEHN TUTOSAUS. Universidad de Barcelona.
LAURA FERNÁNDEZ ZAPATA. Universidad de Barcelona.

/ RESUMEN /

Este texto expone una exploración sobre las heridas producidas en el lenguaje y su transmisión desde la praxis artística performativa. Desde una perspectiva psicoanalítica, las personas son inmigrantes pues nacen exiliades en la lengua del Otro. *Lalangue* se refiere a ese 'antes del lenguaje'. Lo que se secreta a través de *lalangue* son los afectos, lo que sucedió con la lengua materna, la memoria de lo perdido.

La_llengua que arrossega: la_lenguadiario (2020-2021) es un proyecto colectivo de arte de acción, de la artista Nora Ancarola, comisariado por Zahira Dehn y Laura Zapata, que sirve al presente texto como caso de estudio, junto a *Mother Tongue* (2002), de Zineb Sedira, y *Accent Elimination* (2005), de Nina Katchadourian; a partir de los cuales se identifican problemáticas sobre los códigos colectivos del lenguaje y su exploración mediante la performance colectiva-colaborativa, donde se genera una intimidad compartida entre les creadores. Asimismo, se tantean las combinaciones entre el arte de acción y diferentes lenguajes: la escritura, el dibujo, la voz, la danza y el video.

/ Palabras clave /

lenguaje;
lengua;
lalengua;
comunidad;
transmisión;
afectación;
comunicación;
herida.

1. LA_LENGUA EN EL ARTE DE ACCIÓN COLABORATIVO.

"La herida en el lenguaje es toda transformación que se produce en la lengua, todo lo que evidencia una fisura, una brecha que deja pasar un oxígeno Otro"

(Ancarola, comunicación personal, marzo 2021)

El arte contemporáneo incluye una vasta historia de prácticas artísticas participativas. A pesar de que se identifican diferentes tendencias y motivaciones, todas presentan un "fuerte énfasis en innovadores métodos y metodologías artísticas que exploran la interacción, la socialización y los modos de comunicación, así como la conciencia creativa colectiva" (Crespo-Martín, 2020, p. 276). Las motivaciones que llevan a les creadores a explorar las prácticas artísticas participativas van desde aspirar a un modelo social más positivo, democrático e igualitario, a generar una respuesta comunitaria de compartir, frente al creciente individualismo que presentan la contemporaneidad, jugar con la idea física o simbólica de compartir una experiencia artística, o como una mera forma lúdica y experimental de producir arte (Crespo-Martín, 2020). Por otra parte, dentro de las prácticas artísticas colectivas se identifican niveles de participación y diferentes tipos de relaciones organizativas dentro del sistema creativo: de mayor responsabilidad por parte del artista y menor participación del público, a menor control creativo del artista y mayor participación, Crespo-Martín (2020) las clasifica como *site-specific art,* prácticas artísticas interactivas, prácticas artísticas participativas y prácticas artísticas colaborativas (colectivas).

Cuando se trata de trabajar con un colectivo, sus formas de organización y la heterogeneidad de sus identidades determinan el resultado artístico en cuanto a contenido, metodología de trabajo y formalización de la obra (Crespo-Martín, 2020). Es bien diferente si existe una figura que organice y dirija la creación o las acciones, o si se plantea un método de trabajo completamente libre y democrático sin figura de poder.

En ocasiones, la práctica artística colaborativa también implica el desarrollo de una comunidad que no existía a priori, en el inicio del proceso creativo, lo cual denota la especial importancia de la procesualidad en este tipo de prácticas, más que los resultados. Así pues, las prácticas artísticas colaborativas se caracterizan por su naturaleza abierta: aunque exista una proyección de resultados formales, es imposible una planificación y los resultados pueden ser heterogéneos (Crespo-Martín, 2020). Ambas cualidades, la procesualidad y la naturaleza abierta de las acciones artísticas, destacan la performatividad de este tipo de procesos creativos. Una serie de acciones se ejecutan a partir de otras acciones y el resultado final es, sin duda, la performance, entendida como todo el conjunto de acciones y procesos.

Los trabajos de arte de acción tomados como caso de estudio, *La_llengua que arrossega: la_lenguadiario* (2020-2021) de Nora Ancarola, junto a *Mother Tongue* (2002), de Zineb Sedira, y *Accent Elimination* (2005), de Nina Katchadourian, además de ser colectivos, recurren al lenguaje para indagar en él como un mecanismo dentro de la construcción de la propia comunidad. Una pluralidad de participantes al mismo tiempo significa una pluralidad de lenguas o lenguajes, lo que evidencia la importancia del lenguaje dentro del arte de acción colaborativo.

Han existido multiplicidad de manifestaciones artísticas en el contexto del arte de acción que han centrado su interés en el fenómeno lingüístico, en detrimento del trabajo con la corporalidad física. La estrecha vinculación del lenguaje y lo performativo ya se secreta con la primera aparición del término "performativo" (Albarrán, 2019; p. 25), dentro de los estudios lingüísticos de John L. Austin en 1955, de los cuales el filósofo Jacques Derrida destaca el "carácter performativo del lenguaje, su materialidad y su capacidad para operar transformaciones en el mundo" (Albarrán, 2019, p. 25). Así pues, la toma de consciencia del propio lenguaje y la propia lengua hace presente su naturaleza performativa. Por otra parte, dentro del contexto del arte de acción se detecta un desplazamiento en el entendimiento de la concepción del cuerpo dentro de la performance. A pesar de que el vocablo performance siempre ha estado estrechamente vinculado al lenguaje, ha existido una clara tendencia del arte de acción a centrarse en la fisicidad del cuerpo, su movimiento, su presencia y la percepción de la misma por les espectadores. No obstante se puede observar una expansión conceptual del cuerpo: al igual que la ocupación de un espacio a través del movimiento físico es una acción, hablar es una acción. El habla se identifica como una acción del cuerpo: de la lengua, a la voz, que ocupa un espacio y produce elementos observables. Elementos no sólo físicos: la cadencia, el ritmo, el tono, el acento, etc; si no también simbólicos. La presencia de la lengua a través de la voz, así como de la escritura, abren un campo de investigación sobre estas como actos performáticos dentro del contexto del arte.

Esta aproximación de lo performativo a través del lenguaje y la lengua, se realiza mediante los conceptos de la lengua, el lenguaje, la_lengua, lengualeche y la herida en la lengua, que están presentes de forma transversal en todas las obras expuestas en este texto, tanto en su contenido como en su formalización.

El lenguaje es un sistema estructurado, normativo, establecido para posibilitar una comunicación entre dos o varios interlocutores. Se podría entender que el lenguaje es un código común que se establece para denominar los lugares comunes, una norma social que nos permite vivir en comunidad. Para reconocerse a uno mismo es necesario dirigirse primero al otro, y para establecer un diálogo es necesario hacerlo a través de estas normas que son ajenas, y que, no obstante, aceptamos como propias (Medina, 2017).

Del mismo modo, el filósofo y psicoanalista Jacques Lacan (1998) enuncia que el lenguaje es la herramienta de la comunicación; no obstante, hace hincapié en que no siempre forma parte del acto comunicativo. Identifica lo que el discurso científico elabora sobre el lenguaje, como *lalengua,* o *lalangue* en el texto original, en francés. *Lalangue* es el lenguaje del inconsciente, que excede la comunicación. "Esta lalengua que escribo en una sola palabra, como saben, para designar lo que es el asunto de cada quien, lalengua llamada, y no en balde, materna" (Lacan, 1998, p. 166).

Tanto Lacan, como la filósofa post-estructuralista Hélène Cixous (2006), entienden que *lalangue* es algo previo al lenguaje, caracterizada por la carga afectiva que adquiere desde

el nacimiento del hablante. “Mientras que el lenguaje unifica, *lalangue* es lo singular del sujeto” (Ancarola, comunicación personal, marzo 2021)[1]. Por tanto, *lalangue* es depositaria de todos los efectos vivenciales sobre les hablantes, que se reconfiguran como afecciones en la lengua. Así pues, la_lengua, en alusión a *lalangue* se identifica como aquello capaz de transmitir todo lo que no se expresa lenguaje, lo indecible.

Cixous vincula la lengua a aquella lengua materna, relacionándola con el origen, la leche y la relación maternal. De esta forma introduce el concepto de “lengualeche” (Cixous, 2006, p. 39).

> Hay una lengua en todas las lenguas, hay una lengua que yo hablo o que me habla en todas las lenguas. En cada lengua fluyen la leche y la miel, la leche del amor, la miel de mi inconsciente. La lengua que hablo vibra a la lengua materna. Mi madre, en la boca, en la laringe, me rima. Lengualeche. El surgir de la lengua me lo concede el inconsciente. (Cixous como se cita en Ancarola, 2020, 21’ 13”).

En los textos de Cixous se pueden leer las afectaciones de la lengua en el habla, es decir, las heridas presentes en la lengua. Esta lengua hablada a la que se refiere Cixous se puede entender como la misma lengua o *lalangue* a la que se refiere Lacan, y asimismo, es, a partir de estos dos autores, que la artista Nora Ancarola desarrolla su concepto de la_lengua y sus afectaciones en su obra. Ancarola identifica estas alteraciones apreciables en la lengua como “heridas en la lengua” (Ancarola, comunicación personal, octubre 2020). Para desarrollar esta investigación Ancarola no sólo recurre a las teorías de Cixous y Lacan, sino también al trabajo del psiquiatra creador de la psicoterapia institucional Francesc Tosquelles, quien es la figura clave para desarrollar los aspectos emocionales del lenguaje (Ancarola, comunicación personal, julio 2021).

Para Tosquelles, las afectaciones en la lengua, introducidas anteriormente como lalangue y lengualeche, son entendidas como efectos en el lenguaje, que pueden apreciarse de diversas formas. Ancarola introduce el concepto de la herida en el lenguaje, para denominar estos efectos, que generan una brecha, un espacio, una afectación en la lengua (Ancarola, comunicación personal, marzo de 2021).

Una de ellas es lo que Ancarola denomina la herida de la lengua en el exilio, que en sus afectaciones muestra el dolor de la pérdida de un lugar de origen (Ancarola, comunicación personal, julio 2021). Durante su exilio en Francia, Tosquelles continuó utilizando un marcado acento catalán en su lengua francesa.

> Tosquelles en el país que lo acogió hablaba *catafranç* o *françalá,* modalidad de un habla en la que la lengua del país que le acogió siempre sonó a la materna. Un sonido ligeramente amarescente, quizá. Una situación, la de este sonido de Tosquelles, que no podemos evitar poner en contacto con lo intraducible de cualquier lengua, con su sonoridad y con lo más específico de ella: *lalengua,* ese estadio del lenguaje a-estructural propio del proceso primario freudiano en el que lo Uno, lo que en cada cual hay del Uno, en Freud rasgo Unario, lo precede. (Rodríguez-Garzo, 2019, p. 584).

A pesar de que Tosquelles admite que de este modo es más difícil entenderle, considera que el mostrar la herida de la_lengua resulta incluso beneficioso para su práctica del psicoanálisis. De este modo, el interlocutor, el Otro, se ve obligado a buscar un acceso diferente al del código lingüístico para conseguir la información (Tosquelles como se cita en Pain, 1989). El interlocutor se descubre indagando en las alteraciones que implica la performance del lenguaje, estrechamente relacionada con la_lengua.

Otra de las manifestaciones de la herida en la lengua es la cadencia, el ritmo y la acentuación que se produce al generar un discurso. En la terapia psicoanalítica Tosquelles declara estar especialmente atento a todo aquello que el paciente no dice, pero muestra, para así imitarlo y llegar a entenderlo: “En silencio, intervengo, pero sobre todo en silencio, yo tonteo a su vez. Es decir, él me dice palabras, frases; yo escucho las inflexiones, articulaciones, dónde pone el acento, dónde deja caer el acento. Cosas así, como en la poesía” (Tosquelles citado en Pain, 1989, 1’ 04”).

De acuerdo con lo expuesto, también se puede entender la elasticidad semántica y sintáctica que Cixous aplica a su escritura como reflejo de una herida en la propia lengua. Al romper con las normas establecidas dentro de cada código lingüístico, se genera una estructura del lenguaje abstracta. En el caso de Cixous, es visible en el juego con los signos de puntuación, la invención de palabras, o la mezcla de idiomas. Del mismo modo en el que se entiende la elasticidad lingüística de Cixous, la herida abre un espacio de acción que permite a les hablantes moverse dentro del lenguaje y plasmar sus subjetividades la_lengua.

La escritura y el habla son dos de los medios en los que se materializa la performance del caso de estudio. Es especialmente interesante observar, cómo a partir del mismo, se piensa en la performance como una expresión artística donde diversos medios se combinan y se afectan recíprocamente. Además, en este caso, esta fluidez transmedial, esta fuga de unos medios a otros, se produce de forma natural (Ancarola, 2021): el cambio de la performance realizada por la voz que lee a la performance del cuerpo que habla, situado en un dibujo geográfico que lo localiza en el espacio. Por lo tanto, la performance como manifestación artística se caracteriza como un arte de acción donde son susceptibles de aparecer diversos géneros artísticos.

La_llengua que arrossega: la_lenguadiario (2020-2021) es un proyecto colaborativo de arte de acción, de la artista Nora Ancarola e introducido por Zahira Dehn y Laura Zapata en el proyecto de comisariado colectivo, *<eye-framing=OM7>*. Este trabajo sirve al presente texto como caso de estudio junto a *Mother Tongue* (2002), de Zineb Sedira, y *Accent Elimination* (2005), de Nina Katchadourian; a partir de los cuales se identifican problemáticas sobre los códigos de la lengua, del lenguaje y una exploración de la_lengua a través de la performance. Asimismo, se tantean las combinaciones entre el arte de acción y diferentes lenguas y lenguajes: la escritura, el dibujo, la voz, la danza y el video, desde la creación comunitaria. Por lo tanto, el proyecto también investiga maneras de abarcar el arte de acción

[1] Las comunicaciones personales con Nora Ancarola que se citan en este artículo proceden de reuniones con la artista durante la producción de *La_llengua que arrossega: la_lenguadiario,* de las charlas compartidas durante el proceso de redacción de este mismo artículo, así como del documento colaborativo *la_lenguadiario_parte_dos,* compartido entre Zahira Dehn, Laura F. Zapata y la artista, donde se lleva a cabo la investigación alrededor de este texto. Dado el contacto de naturaleza constante que tiene la comunicación con Nora Ancarola, es difícil especificar las fechas exactas en que suceden estas comunicaciones; es por ello que sólo se anotará el mes y el año en el que tienen lugar.

colaborativo donde se genera una intimidad compartida entre les creadores.

El germen de esta experiencia es un proyecto de comisariado colectivo entre once personas, *<eye-framing=OM7>*, que explora los conceptos de comunidad, archivo y futuro. La artista, Nora Ancarola, inicia un proceso creativo a partir de un diario virtual compartido con les comisaries del proyecto: *la_lenguadiario* (2020). En este sentido *La_llengua que arrossega: la_lenguadiario* se configura en su totalidad como una comunidad, en tanto que grupo de individuos con unas expectativas futuribles comunes. Precisamente, esta propuesta surge en un momento en el cual la construcción de comunidad se hace urgente: *<eye-framing=OM7>* contactó con Ancarola en pleno confinamiento debido a la pandemia del SARS-CoV-2 COVID-19, por lo que la producción de la obra se extiende desde agosto de 2020 hasta enero del año 2021.

2. LA_LENGUADIARIO.

Como ya se ha mencionado, el proceso de creación comienza con el diario compartido en línea, en el cual Ancarola comienza a escribir, aportando diferentes materiales de referentes teóricos presentes en la producción artística que ella estaba desarrollando en ese momento. Entre estos referentes se encuentran videos del psiquiatra Francesc Tosquelles, piezas audiovisuales creadas por la propia artista y partes de obras literarias de Hélène Cixous, Walter Benjamin, Elias Canetti, Paul Celan y Jacques Derrida.

Este diario en línea tiene un carácter puramente experimental, ya que la propia artista no sabía en qué iba a devenir este espacio de comunicación. A partir de las primeras aportaciones, cada "constructor*" (Dehn, Zapata, 2021) comienza a volcar sus experiencias afectado por las narrativas del Otro, es decir, cada entrada responde a las anteriores, generando un diálogo continuo y multivocal. Se genera un discurso a varias voces, donde están muy presentes las nociones de lengua materna, origen, comunicación, transmisión y herida.

La idea del diario compartido está inspirada en el modo de trabajo terapéutico de Francesc Tosquelles. Se puede considerar que es un diario tosqueliano, caracterizado por afectaciones recíprocas a través de la_lengua, la construcción de comunidad y la horizontalidad en cuanto a los roles de les participantes.

Francesc Tosquelles se considera el creador, aunque no reconocido, de la psicoterapia colectiva (Masó, 2021). Durante los años que trabajó en el hospital de Saint-Alban, aplicó este tipo de terapia. La psicoterapia colectiva es la toma de conciencia por parte de la institución para la construcción de una comunidad entre les enfermes, el personal sanitario y el núcleo urbano circundante (Tosquelles, 1953 como se cita en Masó, 2021). Tosquelles concebía el hospital psiquiátrico como un lugar para la sanación social, y no como una cárcel. En Saint-Alban todes les enfermes colaboraban, al igual que el personal sanitario de la clínica, en las tareas de mantenimiento de la institución: la cantina, la distribución de los alimentos, el cuidado del jardín y los espacios exteriores, etc. Los roles se organizaban de forma rotativa, de modo que todes pasaban por los diferentes equipos y de este modo tenían la oportunidad de empatizar con les otres residentes (Tosquelles, 1989). Este constante cambio de lugar entre individuos, en el que une se ponía en el lugar del otre, sucederá también entre les integrantes de *la_lenguadiario* y *les performers.*

Como parte del proceso terapéutico Tosquelles introduce unos diarios colectivos, que se escribían en el hospital y fueron especialmente relevantes en el proceso de construcción de una la_lengua interna, que compartía unos códigos específicos, pero comunes (Masó, 2021). Mediante la creación del diario colectivo interno *Trait d'Union* se pretendía "ayudar a cada uno a descubrir la existencia de los otros. Aprender a comprender y a responder a su llamada" (Tosquelles, 1952 como se cita en Masó, 2021). La investigadora Joana Masó (2021) hace un paralelismo entre el diario interno y aquellos diarios colectivos que se escribían en las trincheras: ambos, a pesar de ser producidos en espacios que, a priori, carecen de vínculos sociales, acaban por colaborar en la construcción de una comunidad. De nuevo cabe hacer un símil entre estos diarios y *la_lenguadiario,* ya que, en una situación excepcional, ambos funcionan como dispositivos que propician la conexión con el Otro y la construcción de comunidad.

Igualmente, la construcción de toda la experiencia creativa en *La_llengua que arrossega: la_lenguadiario,* es tosqueliana en cuanto a la horizontalidad de roles, la democracia en la dinámicas de trabajo y el uso de la empatía en los procesos de trabajo. En este sentido, la participación en el diario compartido fue totalmente voluntaria y flexible: mientras que unes participaron como lectores, otres compartían sus ideas de forma activa, respondiendo a entradas anteriores o incluyendo referentes temáticos nuevos. Es destacable que la escritura intercalada de entradas de carácter teórico, con otras de carácter muy personal, seguramente debido a la gran capacidad de apelar y afectar de los temas planteados. Todas las entradas fueron escritas en idiomas diferentes, correspondientes a las lenguas maternas de les constructores. O bien, las lenguas que elles consideraban apropiadas para hablar de la_lengua misma usando la_lengua. De esta forma, la_lengua, el lenguaje, *lalangue* y la herida en la lengua están presentes tanto a nivel de contenido, como a nivel formal, dentro de *la_lenguadiario.*

Dentro de *la_lenguadiario* la mayoría de las entradas hechas en un idioma que no fuera el castellano fueron traducidas a este idioma para mantener un diálogo escrito estable. Este acto de traducción, evidenció que la comunicación en una lengua siempre incluye una parte no traducible o indecible, que resulta en una pérdida de contenido perteneciente a la lengua-leche. Es decir, les autores mismos se vieron enfrentados a un acto de traducción de su propia la_lengua, lo que resultó en reflexiones sobre la idea de interpretación y traducción. Como bien enunció Arthur Brun el 1 de octubre 2020 dentro de *la_lenguadiario:*

> Dans vos écrits, il y a des liens vers « d'autres pages ». Sur papier, ils se transforment en poèmes absurdes, que je scande à haute voix. Je ne peux pas distinguer leur logique, pas même à l'oreille, a contrario des belles lignes d'allemand de Zahira qui, si elles n'appellent pas une signification directe, me bercent… et alors, quelle surprise ! Hablas español, y no me interpela, me parece lo más normal, eso pasa cuando tu cerebro, tu lengua, tu corazón o tus tripas pueden pasar de un idioma al otro. Como lo dices, hay monumentos en cada idioma, intransferibles y no obstante tan fuertes qu'ils devraient exister et s'inscrire dans toutes les grammaires.

En esta construcción, y debido a la heterogeneidad y unicidad de cada lengualeche, nunca se habla la misma lengua (Cixous, 2007).

Cada salto de registro y lenguaje sucedido en este proyecto viene acompañado de la idea de interpretación, es decir, los conceptos se desplazan de un lugar a otro, de una persona a otra, y por lo tanto, a través de la traducción sucede un acto de creación (Benjamin, 1971). En *La_llengua que arrossega* la comunicación se transforma en una serie de interferencias, de las cuales se extrae lo expresado, la herida que se produce en la acción, pero no se dice: lalengua. De este modo, se presenta un arte de acción que ha sido interferido por diferentes medios y se ha configurado a partir de una multiplicidad de lenguas debido a la diversidad de constructores. Hablar desde lo personal y, en parte, en un lenguaje íntimo, en el que se entrelazan diferentes formas y formatos, genera un lenguaje en ocasiones abstracto, que requiere una implicación empática por parte de les interlocutores. El resultado es la creación de un dispositivo donde unas heridas lingüísticas son reinterpretadas a través de las otras.

> Decimos de común acuerdo: "no decimos exactamente la misma cosa". ¿Qué quiere decir eso? No lo sé. Requiere una explicación. No necesita explicación. Nos entendemos. Y sin embargo. No me entiendo a mí misma y sin embargo te entiendo y sin embargo no puedo entenderte, me superas, me desbordas, me entiendes, me rodeas, no puedo contenerte pero te comprendo. (Cixous, 2006, p. 33).

3. DE TEXTO A VOZ.

La transmedialidad de *La_llengua que arrossega: la_lenguadiario,* es decir, la traducción e interpretación de un mismo contenido en diferentes medios, es una constante de este proyecto. La traducción de texto a diversos medios ya comenzó dentro de *la_lenguadiario,* pero lo que representa un desplazamiento más radical a nivel formal y a nivel interpersonal es la traducción de texto a voz.

Ancarola introdujo la idea de llevar a la acción parte del texto escrito, e incluir, para ello, a tres performers: Ina Dunkel, Marion Tamme de Aquista y Ramón Villegas. Esta decisión se tomó durante el proceso de escritura, y no antes. Ancarola y les performers revisaron el texto y seleccionaron fragmentos de *la_lenguadiario,* asignando a cada parte una voz principal y una voz secundaria "tanto para afianzar la interpretación como para desdecirla" (Ancarola, comunicación personal, marzo 2021). De este modo, citas de les diferentes participantes fueron escogidas por su capacidad de evidenciar las heridas en la lengua, para después ser interpretadas por les performers, quienes las tradujeron a sus voces. Las las_lenguas de *la_lenguadiario* son interpretadas y representadas por otras las_lenguas, proceso que continuará hasta la forma final del proyecto la videoperformance.

4. DE VOZ A CUERPO.

Llevar la interpretación vocal al cuerpo, fue una decisión que se tomó posteriormente, ya que a lo largo del desarrollo del proyecto general de *<eye-framing=OM7>* se estudió la posibilidad de realizar una presentación *in situ* en La Capella (Barcelona), en la cual se pretendía mostrar la obra en un formato performativo. Esta implicación del cuerpo físico y carnal, y no solo el cuerpo vocal, evocó la necesidad de una guía espacial para les performers, por lo que Ancarola extrajo una serie de conceptos clave y los visualizó a la manera de un matema lacaniano. Es decir, basado en los contenidos extraídos del diario y del medio escrito y vocal, Ancarola, crea una visualización gráfica que sirve a los cuerpos como escenografía. *(Fig.1).* El dibujo influencia al cuerpo en tanto que guía, por lo tanto, también ejerce una acción sobre él.

En este dibujo se pueden ver tanto los conceptos como los vínculos entre ellos a través de líneas y trazos. No sólo importa la palabra que hace visible el concepto, si no la forma gráfica con la que está representada, el espacio que ocupa, su ubicación y la relación respecto a los otros conceptos dibujados. Mientras tanto, les performers encarnan las_lenguas virtuales en una serie de pistas de sonido, traducidas en sus voces y sus cuerpos, para, de esta forma, performativizar y accionar *la_lenguadiario* *(Fig.2. Fig.3).* Los registros utilizados por la voz, por ende, son muy variados: en la videoperformance se superponen las voces que hablan en diferentes idiomas y diferentes entonaciones: en ciertas partes, la voz que recita se superpone a una voz que canta.

5. DE CUERPO A IMAGEN.

El penúltimo lenguaje por el que transita esta pieza es el video: una cámara encuadra y recorta los planos del escenario de la acción, lo que constituye la penúltima traducción de *la_lenguadiario.* El desplazamiento de una performance realizada *in situ* a una videoperformance conlleva un desplazamiento conceptual en cuanto a los cuerpos de les performers. Se

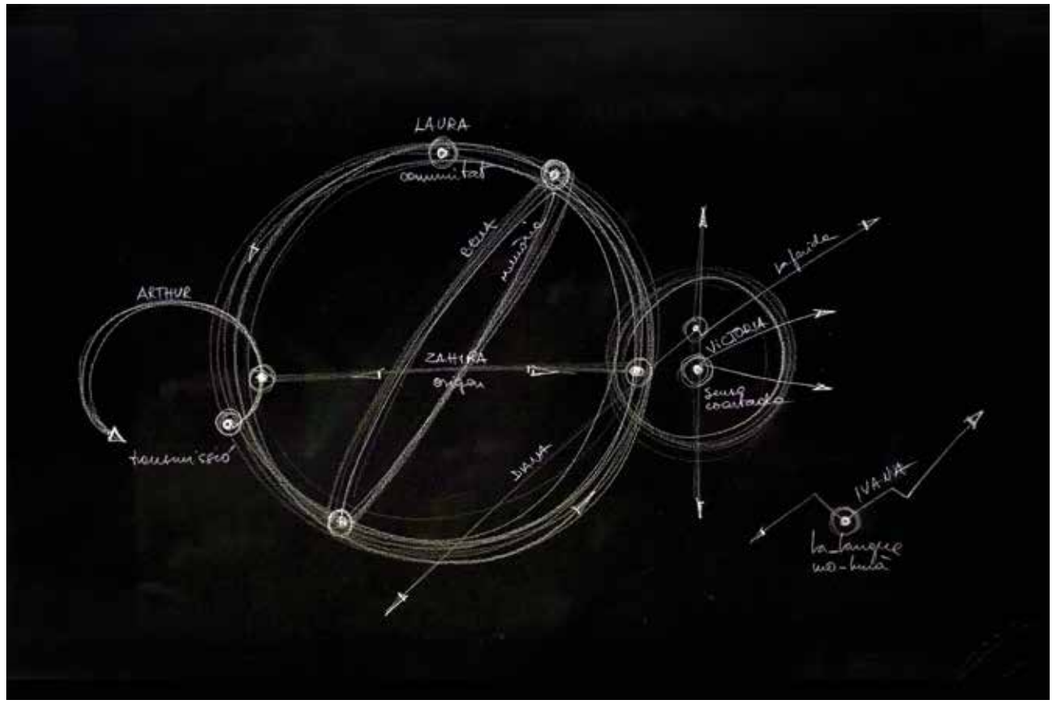


Fig. 1. Nora Ancarola, visualización gráfica de La_llengua que arrossega: la_lenguadiario (2020-2021).

Fig. 2. Escena de La_llengua que arrossega: la_lenguadiario (2020-2021).

abandona el concepto de cuerpo interpretante y exhibido al público por un cuerpo representante, filmado y virtual. Ya no son los cuerpos físicos los que serán contemplados directamente por el público, sino los "tecno-cuerpos" (Dreher, 2001, p. 13). Así pues, el proyecto en general presenta la misma dualidad físico-virtual que la cotidianeidad del periodo vital de creación del mismo. La práctica artística performativa y colaborativa se simbiotizó con la vida; y la intimidad que se abrió de forma virtual, fue traducida al mundo físico a través del cuerpo álter: de la memoria y la lengua, a la letra; de la letra, al cuerpo y a la lengua.

Finalmente, la última interpretación es tarea del espectador. Como consecuencia lógica de la pluralidad de enfoques sobre la lengua y el carácter personal e íntimo de los contenidos, la obra no sugiere una lectura unidimensional. La relación personal de les espectadores con su propia lengua y sus experiencias personales, son de gran importancia para la forma en que la obra es percibida.

La_llengua que arrossega: la_lenguadiario es un video que muestra diferentes registros de performativizaciones, basadas en la_lenguadiario. Las secuencias de los registros están construidas como capítulos, que giran, cada uno alrededor de un concepto y dan paso al siguiente registro. Estos capítulos son interpretados por tres performers, cuya intervención es desigual en cada parte, que se desplazan sobre un dibujo en tiza realizado sobre un suelo de piedra *(Fig. 4).* El telón de fondo son las sombras duplicadas por la luz de los tres performers, que se transforman en una colectividad de figuras *(Fig. 5).*

La videoperformance es accesible desde un entorno virtual que acoge todo el proyecto de *<eye-framing=OM7>*[2], donde es acompañada de los materiales que formaron parte del proceso de creación: *la_lenguadiario,* secuencias de video, pistas de sonido, imágenes y el dibujo que sirve de escenografía a la acción.

La secuencia de traducciones e interpretaciones en esta acción performativa en concreto abre diferentes frentes de investigación, cuyos ecos resuenan en otras obras del mismo carácter: artistas y obras performativas que proponen un arte de acción que no permanece en la contemplación y la presencia del cuerpo físico, sino que entienden la lengua, la voz y la narrativa como cuerpo en acción.

6. LA_LENGUA SITUADA EN EL ARTE DE ACCIÓN COLABORATIVO: DESPLAZAMIENTOS LINGÜÍSTICOS EN *MOTHER TONGUE, ACCENT ELIMINATION* Y *LA_LLENGUA QUE ARROSSEGA: LA_LENGUADIARIO.*

Es la performatividad de la lengua y del lenguaje que, junto a los desplazamientos lingüísticos, caracterizan el proyecto *La_llengua que arrossega: la_lenguadiario* (2020-2021) de Nora Ancarola; conceptos que también están presentes en las obras *Accent Elimination* (2005) de Nina Katchadourian y *Mother tongue* (2002) de Zineb Sedira. La idea del desplazamiento lingüístico hace referencia al desplazamiento que tiene lugar entre diferentes los interlocutores para comprenderse; es un cambio de lugar metafórico, una comunicación que, por resaltar las heridas de la_lengua, requiere de una aproximación desde la empatía.

La obra *Mother tongue* (2002) de la artista Zineb Sedira consiste en una instalación de tres pantallas, que muestran una conversación entre la artista, su madre y su hija. Ante un fondo blanco, se sitúan las interlocutoras en grupos de dos: en una pantalla la artista y su madre; en la segunda, la artista y su hija; y en la tercera, la madre de la artista con su nieta. El plano utilizado priva al espectador de contemplar los cuerpos enteros de las interlocutoras , obligándole a centrarse en los rostros y la conversación entre las mismas. El tema de la conversación son recuerdos de la infancia que las tres interlocutoras intercambian, hablando cada una en su lengua nativa. Sus raíces diferentes se evidencian por el contraste entre sus lenguas: la madre de Sedira es de Argelia, la artista nació en París y su hija nació en Londres. La reflexión sobre la narración de historias como forma de preservar la identidad cultural a lo largo de varias generaciones es central en esta obra, que subraya la dificultad de mantener un patrimonio compartido marcado por divisiones nacionales y lingüísticas (Tate, 2019). Del mismo modo, la conversación en los diferentes idiomas evidencia la fractura y el fraccionamiento de la conversación debido a la no transmisión de la lengua materna entre generaciones. Cuando la hija de la artista se dirige a su abuela en inglés, la conversación se interrumpe dolorosamente.

La ausencia de subtítulos limita el acceso lingüístico del público a la obra, quién ha de interpretar los gestos y la mímica de las visualizadas, resaltando esta interrupción de la comunicación. Es necesario buscar un acceso a la conversación y, por ende, a la obra, que exceda los conocimientos lingüísticos. De este modo la acción misma en y con la obra consiste en el habla, la lengua, los recuerdos y las emociones, consiste en la_lengua. La obra transmite de forma conmovedora cómo la memoria está anclada en la lengua.

Fig. 3 y Fig. 4. Escenas de La_llengua que arrossega: la_lenguadiario (2020-2021).

[2] Página web donde se alberga el proyecto: http://eyeframing-om7.net

Uno de los paralelismos con la obra *La_llengua que arrossega: la_lenguadiario* se encuentra en la presencia de diferentes idiomas, alemán, castellano, catalán, francés e italiano. A pesar de que en ciertas escenas les performers aportan más contenido en forma de intervenciones en idiomas adicionales, el público solo puede buscar un acceso alternativo al texto principal si está en un idioma que no entiende.

La obra *Accent Elimination* (2005) de la artista Nina Katchadourian consiste en todo un proceso lingüístico, grabado en video y mostrado en seis canales. Les performers de este proyecto son la artista misma, acompañada de su madre y su padre. Como el título indica, la obra comprende todo el proceso de eliminación del acento de la lengua de los padres, para conseguir un inglés 'sin acento', así como el proceso inverso de la artista incorporando estos acentos a su habla. Tanto la madre como el padre de Katchadourian no han nacido en Estados Unidos y hablan con un acento característico y difícil de ubicar que la artista misma nunca ha podido imitar correctamente y que, como ella misma indica, no ha heredado (Katchadourian, 2005). Esta diferencia lingüística entre los miembros de la familia es testimonio auditivo de las diferentes raíces, así como un marcador de distinción entre ellos. De nuevo, el contenido de los diálogos es de índole personal, consistiendo en una recopilación de conversaciones que tanto la madre como el padre de la artista mantienen de forma recurrente cada vez que se les pregunta por acento inusual. La idea para esta obra se basa en cursos de eliminación de acentos que existen en Estados Unidos, que reflejan la estrecha unión entre la lengua, sus marcas distintivas de una cultura específica y la percepción personal, y la aspiración a la asimilación a un ideal ante la conservación de la individual. De este modo, los diferentes videos que componen la obra muestran los rostros de les participantes hablando, así como escenas de las sesiones de ensayos y prácticas, para lo que la artista contrató un profesor especializado en la eliminación de acentos. En los planos de retrato, los padres hablan con su acento natural y con acento inglés americano; y la artista, habla sin acento extranjero, es decir, con acento inglés americano, y en otra secuencia, su habla incorpora el acento de sus padres.
El acto performático, la acción y la idea de colectividad están muy presentes en todas las obras analizadas, aunque tanto en *La_llengua que arrosega: la_lenguadiario* como en *Accent Elimination* destaca especialmente el elemento procesual de la acción performativa, que se extiende a lo largo del tiempo e implica varios procesos creativos.

Ambas artistas, Sedira y Katchadourian, hablan desde lo personal, dan acceso a su historia familiar a les espectadores. El vínculo entre sus vidas privadas y su práctica artística no podría ser más estrecho. También en ambas obras les performers son familiares de las artistas. De la misma forma, las tres obras toman como instrumento las experiencias propias para poner la atención en las problemáticas y complejidades de la_lengua. Tanto la unión familiar como la distancia, en parte causada por los diferentes orígenes de les performers, audibles a través de las diferentes lenguas o acentos 'maternos', nos hablan de una realidad migratoria y los efectos de la misma en los individuos. Asimismo, destaca la similitud en el montaje y el enfoque en la conversación en las tres obras. El plano en forma de retrato es una constante en la grabación de les participantes, e incluso cuando se pasa al plano general, la atención siempre recae en la_lengua, que domina la escena.

Fig. 5. Escena de La_llengua que arrossega: la_lenguadiario (2020-2021).

Las diferencias lingüísticas dentro de las obras se pueden entender como las heridas en la lengua, en cuanto a que evidencian una fisura, una alteración, que remite a la experiencia personal de cada hablante. Tanto la diferencia de lenguas maternas, que remiten a la migración, como los acentos de los padres de Katchadourian y la ausencia de él en la artista, son testimonios de la distancia geográfica entre sus orígenes. Puede establecerse un paralelismo entre las tres obras analizadas, en tanto que todas ellas hacen referencia a este origen distante y a estas lenguas exiliadas; más aún, en tanto que no toda la información se transmite únicamente mediante el lenguaje y tampoco es solo accesible a través del mismo. Se demanda una aproximación empática y sensible, que capta los detalles en el habla y la mímica lo que evidencia la potencia de la_lengua de transmitir información más allá de lo dicho o escrito. A través de estas heridas en la lengua, se genera una lengua abstracta, y el hablante se puede expresar más allá de las palabras y más allá del código normativo, al reflejar sus heridas en la_lengua. La 'imperfección' en la lengua genera dificultades en la comunicación, que, no obstante, puede tener un efecto beneficioso, ya que ambos interlocutores hacen un sobreesfuerzo, cambiando de lugar, para entenderse. En la comunicación se produce la empatía para entender las heridas del Otro y salvar los obstáculos comunicativos (Tosquelles en Pain, 1989).

Se pueden identificar las tres obras como arte de performance colaborativo, en cuanto que las artistas plantean un punto de partida para el proceso creativo, pero el diálogo es generado libremente por los participantes. Así en *La_llengua que arrossega: la_lenguadiario*

(2020-2021) Nora Ancarola vuelca las primeras entradas y siguientes a lo largo del diálogo pero también son los miembros del equipo curatorial de *<eye-framing=OM7>*, quienes introducen conceptos y perspectivas nuevas. Igualmente en la obra *Mother tongue* (2002) de Sineb Zedira, tanto su madre como su hija cuentan experiencias propias, por lo que el contenido específico se escapa del control de la artista. Finalmente en *Accent Elimination* (2005), de Nina Katchadourian, el diálogo consiste en una recopilación de conversaciones que sus padres han mantenido con otras personas, además seleccionadas por ellos mismos; es decir, consiste en reflejar las experiencias de les participantes y no reflexiones o experiencias directas de la artista.

A partir de la clasificación estipulada por Crespo-Martín (2020), las tres obras de arte de acción tratadas se pueden incluir en la tipología de las prácticas artísticas colaborativas (colectivas). El caso de estudio *La llengua que arrossega: la_lenguadiario* forma parte de un grupo de prácticas colaborativas que se centra menos en la figura del artista genio y propone un arte situado en medio del entramado social. Se genera otra forma de concebir la performance, en particular, y la práctica artística, en general, en la que la artista ejerce como punto de partida de la creación colaborativa. Asimismo, se plantea la idea de que el arte colaborativo es un mecanismo creador y preservador de la comunidad. La creación de vínculos entre les participantes parece una consecuencia natural de los procesos de trabajo en el arte de acción colaborativo en el caso de que estos vínculos no existan ya con anterioridad. Este proceso de creación de comunidad, se entiende como una parte intrínseca de la performance misma, resultado de las acciones colectivas.

Las tres obras son arte de acción colaborativo cuyo punto de partida es la acción lingüística. El cuerpo está atravesado y afectado por la_lengua, una lengua individual que se produce de forma performativa. De este modo, la lengua y el lenguaje son cuerpos susceptibles de utilizarse en el arte de acción. Al mismo tiempo, la_lengua, que inevitablemente incluye la subjetividad de cada performer, se evidencia como una temática relevante y productiva para prácticas colectivas, ya que permite el enriquecimiento del contenido de la performance a través de la traducción lingüística, interpersonal y transmedial.

El trabajo con la_lengua en las prácticas de acción colaborativas resulta en un desplazamiento en la forma de pensar lo lingüístico por parte de les integrantes del proyecto. Se produce una reflexión sobre las condiciones de la propia la_lengua a partir del contacto con la_lengua del Otro, de modo que se trabajan los conceptos de origen, la idea de la lengua en el exilio, la lengualeche y la elasticidad de la lengua. Dicho desplazamiento se puede concebir como una práctica terapéutica, por lo que se puede pensar en el arte de acción colaborativo como una herramienta que apacigua cierto malestar.

> La herida se produce en todo caso en la acción que nos descentra, la que nos genera fisuras en el horizonte vital. La “cura” (yo diría la gestión transformadora de ese malestar provocado) se produciría accionando dentro de un proceso que permita esa transformación. El proceso creativo es un ejemplo de ese tipo de procesos transformadores, porque gestiona el malestar sin apartarlo. (Ancarola, comunicación personal, julio de 2021)

BIBLIOGRAFÍA

Albarrán, J. (2019). ***Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas y problemas.*** Barcelona: Cátedra.

Ancarola, N. (2021). ***La_llengua que arrossega: la_lenguadiario.*** [Performance]. Barcelona.

Ancarola, N. (2020). ***Donde la_lengua por venir.*** [Video multicanal]. Barcelona.

Benjamin, W. (1971). La tarea del traductor, en ***Angelus Novus.*** Barcelona: Edhasa, pp. 128-143. Recuperado de: https://programaddssrr.files.wordpress.com/2013/05/la-tarea-del-traductor-walter-benjamin.pdf

Rodríguez, M. (2019) Nota sobre el exilio en el corazón del otro. En I. Cerdeira Gutiérrez, (Ed.), ***Exilio, mujeres, escritura*** (pp. 584-587). Barcelona: Pensódromo 21.

Cixous, H. (2006). Nosotros en suma, en ***Lectora, volumen*** 12, pp. 33-44.

Cixous, H. (2007). ***La llegada a la escritura.*** Madrid: Amorrortu.

Crespo-Martín (2020) Acerca de las prácticas artísticas participativas contemporáneas como catalizadoras de la sociabilización, ***Historia y comunicación social, volumen*** 25(1), pp. 275-286.

Dehn, Z., Zapata, L. (2021). La_llengua que arrossega. ***<eye-framing=OM7>.*** Recuperado de: http://eye-framing-om7.net/#Shot11 [Último acceso 28-marzo-2021].

Dreher, T. (2001). ***Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia.*** Munich: Fink.

Katchadourian, N. (2005). Accent elimination. Recuperado de: http://www.ninakatchadourian.com/languagetranslation/accent.php [Último acceso 29-julio-2021]

Lacan, J. (1998). Libro 20: Aún 1972-1973. ***El seminario de Jacques Lacan.*** Buenos aires: Paidós.

Masó, J. (2021). ***Curar les institucions.*** Barcelona: Arcadia.

Medina, C. (2017). Nombrar la herida. Sobre la poesía de Chantal Maillard. ***Círculo de poesía, revista electrónica de literatura.*** Recuperado de: https://circulodepoesia.com/2017/03/nombrar-la-herida-sobre-la-poesia-de-chantal-maillard/

Tosquelles, F. (1952). ***Trait d’Union.***

TATE (2019). ***Mother Tongue, Zineb Sedira, 2002 / Tate.*** Texto de cartela. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/art/artworks/sedira-mother-tongue-t12315 [Último acceso 29-septiembre-2021].

Fugas e-interferencias

VI International
Performance Art Conference

10

2021

ANIMAL DRAG, TRANSESPECIES Y PERFORMATIVIDAD ANTROPOZOOMÓRFICA QUEER: UNA ALIANZA CONTRA NATURA DE DESEO

ANDRÉS SENRA. Universitat Oberta de Catalunya.

/ RESUMEN /

Este artículo explora las prácticas identitarias y performativas de las subculturas y comunidades Therian, Furry, Puppies, Pony-play rol y Otherkin cuyos miembros se consideran o se performativizan como parcial o totalmente no humanos transgrediendo y *queerizando* los conceptos de performance e identidad de género y atravesando los límites entre lo humano y lo animal desde una comprensión de la interacción entre las prácticas performativas y las políticas identitarias de l+s transespecie. A partir de estos planteamientos se presenta el proyecto artístico *Una alianza contra natura de deseo* como forma de conocimiento basada en la práctica artística y performática en la que se vindica la figura del Otre monstruoso intersespecie de identidad fluida y se propone la posibilidad del uso de la biotecnología *do it yourself* como forma de subvertir la norma cishetero binaria humana.

/ Palabras clave /

transespecie;
queer;
animal-drag;
hibridación;
biotecnología;
antropozoomórfico;
performance;
otredad.

INTRODUCCIÓN.

El sistema de pensamiento dualista hegemónico en Occidente ha establecido una serie de divisiones categóricas que separan al humano de la naturaleza, lo racional de lo irracional, lo civilizado de lo salvaje, la mente del cuerpo, el hombre del animal o el hetero del homosexual entre otros, asignando valor negativo a aquello que se desplaza de la norma del hombre blanco y cishetero.

Este sistema de valores duales forma parte de la episteme que naturaliza la otredad situando en ese lugar de amenaza al Otre racializade, queer y diverso funcionalmente.

La relevancia asignada al logos como característica distintiva del ser humano ha sido uno de los argumentos históricos por los que se sitúa a este en una posición elevada en la jerarquía de los seres (Lovejoy, 1983). Esta supuesta excepcionalidad y superioridad del humano justificaría las políticas de dominio sobre el resto de seres y entidades con las que compartimos el planeta. El humanismo se habría construido históricamente desde estos criterios de excepcionalidad antropocéntrica que en sus procesos de exclusión produce la otredad.

El Otro salvaje, el Otre queer, la Otra mujer, el Otro animal, el Otro no blanco se identifican con una naturaleza significada como un eros amenazante donde las energías libidinales incontrolables necesitarían ser domesticadas en el proceso civilizatorio para permitir la convivencia en el espacio social. En la raíz de este desplazamiento confluyen la asignación de lo femenino y lo queer, en tanto que seres no racionales, a la naturaleza, el eros y lo animal. La misoginia presente en el concepto de la mujer histérica o la plumofobia en la idea de la marica loca forman parte de este sistema de producción de estereotipos.

Frente a este contexto cisheteropatriarcal y eurocéntrico hegemónico, el posestructuralismo y los activismos feministas, ecologistas, antirracistas, poscoloniales y queer realizaron una crítica deconstructiva de estos dualismos. Esta crítica al supremacismo del humano blanco cishetero y neoliberal se ha realizado desde distintas corrientes de pensamiento que con frecuencia han permanecido en el lado disidente de la Historia oficial, a partir de las historias de vida han sido escasamente recogidas en los textos canónicos y han llegado en algunos casos a nuestros días con dificultad.

Estas críticas herederas del posestructuralismo y los movimientos sociales han planteado la necesidad de repensar las relaciones humano-nohumano especialmente a partir de los 90 desde una perspectiva que contempla la producción de ensamblajes e hibridaciones como postulados que nos permitirían entenderlas en tanto que sistemas complejos en el que operan entrelazamientos de materia y discurso naturoculturales.

Este marco crítico me permite repensar el cuerpo más allá de los límites establecidos por estos binarismos masculino-femenino, humano-no humano desde subjetividades encarnadas y situadas en permanente negociación.

Pensar las categorías identitarias de una manera fluida y no fija nos sitúa en aquellas prácticas performativas que se construyen desde las disidencias afectivos sexuales, pero también desde otras formas de vida “raras” en las que las alianzas humano y no humano se presentan y representan como realidades-ficciones naturoculturales alternativas a la norma.

ALIANZAS PERFORMATIVAS IDENTITARIAS HUMANO-ANIMAL.

> [19]Jehová Dios formó, pues, de la tierra toda bestia del campo, y toda ave de los cielos, y las trajo a Adán para que viese cómo las había de llamar; y todo lo que Adán llamó a los animales vivientes, ese es su nombre.
>
> [20]Y puso Adán nombre a toda bestia y ave de los cielos y a todo ganado del campo; mas para Adán no se halló ayuda idónea para él. (Génesis 2:18:19:20).

Una de las consecuencias de esta lógica antropocéntrica de excepcionalidad humana heredera del pensamiento judeocristiano y del pensamiento clásico ha sido el especismo. El rol bíblico destinado al hombre por la divinidad es el de ejercer un dominio sobre la naturaleza como gestor y pastor. Así, dar nombre a los animales salvajes implica un ejercicio de domesticación posibilitando su uso para los fines humanos de trabajo y alimento.

Traspasar esas líneas de separación animal/humano supone una transgresión a este dualismo y a su jerarquía de valores. El monstruo híbrido animal-humano surge a lo largo de la historia de la literatura y el pensamiento como protagonista y antagonista en las fábulas y los bestiarios medievales, pero será en los ritos populares y rituales chamánicos en las culturas tradicionales donde se encarna al animal totémico como símbolo para la comunidad. Con frecuencia estas encarnaciones performáticas animal-humano se enmarcan dentro de procesos catárticos.

Más recientemente en el siglo XX, y recogiendo esta tradición, el imaginario cinematográfico del terror y la ciencia ficción se muestra repleto de seres monstruosos producto de manipulaciones genéticas (Halberstam, 1995), collage de cuerpos y especies diversas como el hombre lobo, el hombre mosca, los vampiros o la mujer pantera. Estos seres híbridos de la cinematografía pueblan el imaginario colectivo con fantasías herederas de la literatura romántica que se rebela ante la secularización y el desencantamiento del mundo, lanzando a su vez una mirada sospechosa hacia una ciencia y un científico que suple el rol de la divinidad al realizar experimentos con humanos y animales que transgreden los límites de una naturaleza considerada prístina y virginal en su fundación originaria.

Partiendo de este marco epistémico podemos señalar cómo en los últimos años del siglo XX y comienzos del XXI se hacen visibles una serie de comunidades tanto virtuales como presentes en el mundo “real” que se autoidentifican en parte o totalmente como no humanos, transgrediendo estos límites entre lo humano y lo animal desde posiciones identitarias que se performativizan como animales, entidades teriantrópicas, interespecie o transespecie en un ejercicio que podríamos leer con Deleuze (2004) como “devenir animal”, cuestionando la norma que considera al humano como una excepción en la naturaleza. Si bien en Deleuze el concepto de devenir no implica representación, mímesis o similitud, para much+s transespecie el hecho de ser total o parcialmente no humano se relaciona con una cuestión tanto de representación como ontológica.

Algunas de estas comunidades que han desarrollado una performatividad que podemos llamar, siguiendo a Nicole Seymour (2015) *Ani-*

mal Drag o como también propongo, *Animal Cross-dressing*[1], encarnan lo animal como ejercicio de travestismo no humano, materializando la vulnerabilidad y la otredad del subalterno y el queer a la vez que vindicándola mediante un ejercicio de transcorporalidad transespecie. *(Fig. 1).*

Fig. 1. Still frame de Gobierno, Una alianza contra natura de deseo. Andrés Senra, 2020).

Desde una perspectiva posantropocéntrica se abriría así la posibilidad de una crítica que nos permite repensar la cuestión animal y las relaciones humano-animal como uno más de los dualismos instaurados en el pensamiento hegemónico. La intención aquí es pensar estas identidades otres como parte del cuestionamiento del antropocentrismo a la vez que supone una crítica a la excepcionalidad humana sustentada en la violencia que la racionalidad técnica, la herencia del humanismo y la Ilustración han impuesto sobre los sujetos subalternos excluidos de los llamados derechos humanos. La deshumanización de lo humano, su animalización y la autoconciencia de nuestra propia animalidad no solo son parte de esta crítica al humanismo liberal, sino también al humano como especie que ejerce dominio sobre los demás seres vivos y no vivos, "reales" o mitológicos.

OTHERKIN, THERIAN, FURRY, PUPPY, PONY ROL PLAY Y TRANSESPECIES.

Las comunidades Otherkin, Therian, Furry, Puppy, Pony play y transespecie han experimentado un auge paralelo a la aparición de Internet y las redes sociales (foros específicos en los primeros años del desarrollo de la red), estando en gran parte vinculadas al mundo y los encuentros virtuales, pero habiendo desarrollado con el tiempo encuentros en el mundo "real" en forma de congresos, ferias y eventos especialmente en Estados Unidos. *(Fig. 2).*

Planteo aquí cómo la aparición de estas subculturas son resultado en parte de esta crítica tanto a la idea de la excepcionalidad humana como a la comprensión de la identidad como única y permanente, produciendo nuevas subjetividades híbridas no (solo) humanas.

Otherkin es un término identitario paraguas donde teóricamente tendrían cabida aquellos sujetos[2] que, como decíamos, se identifican parcial o totalmente como no humanos. Las identidades Otherkin no se circunscriben exclusivamente al ámbito de lo real, pudiendo identificarse con personajes de ficción como dragones, elfos, hadas o cualquier otro personaje del imaginario de la literatura y la cinematografía popular de seres no humanos, como por ejemplo los vampiros, cuestionando de paso otro dualismo, el de la realidad/ficción como división categórica de la comprensión del mundo y el conocimiento válido. *(Fig. 3).*

Fig. 2. Otherkin, still frame de Afectos, Una alianza contra natura de deseo. Andrés Senra, 2020).

Los teriántropos (Therian) se identifican total o parcialmente con un animal. Es frecuente encontrar entre los Therian identidades lobo en busca de manadas, osos, pájaros, gatos, perros o cualquier animal terrestre u acuático, aunque destacan aquellos como el lobo por su carácter áulico.

El travestismo animal de la performatividad Therian hace uso del vestuario, guantes con garras, pieles, colas, hocicos, bigotes y la gestualización mimética de los movimientos, conductas y sonidos del animal con el que se identifica el individuo. Como parte de esta gestualización, la técnica del *Quadrobics* difundida en los foros Therian permite aprender e incorporar *(embodiment)* el caminar a cuatro patas, siendo necesaria una disciplina propia de una técnica gimnástica para dominarla correctamente, lo que nos permite entender esta práctica en relación con la mímesis de género en las performatividades *drag queen* y travestis. Es posible encontrar tutoriales en plataformas como YouTube para el aprendizaje del *Quadrobics*.

Fig. 3. Faekin, still frame de Ritual, Una alianza contra natura de deseo. Andrés Senra, 2020).

Podemos considerar también a los Furries cuyo origen estaría en el contexto de las convenciones de ciencia ficción de los 80 como otra subcultura en la que se daría esta transgresión del dualismo humano-animal en este caso, caricaturizado, situándose en esta frontera entre la representación y la performatividad del antropozoomorfismo de personajes animales reales y de los dibujos animados con los que se identificarían por similitudes de carácter. La performatividad furry es encarnada mediante el uso de una segunda piel, la del personaje animal con el que se identifica el sujeto, conocida como traje furry y que es realizado habitualmente con tela de peluche y goma espuma. La personalidad del Furry es conocida como *fursona.*

[1] Utilizo este término estableciendo un paralelismo con la práctica del cross-dressing de género.

[2] Emplear aquí el término "personas" es problemático, en tanto que hace referencia a lo humano. En el texto utilizo alternativamente individuos, seres, entidades, nohumanos o no (solo) humanos para referirme a las identidades total o parcialmente no humanas. Igualmente el término individuos puede ser errado, en tanto que algún+s interespecie se consideran como sujetos con varias identidades utilizando el pronombre ellos, ellas, elles.

Como en el caso de las identidades Puppy, transespecie y el Pony rol play, en el caso de los furries se ha desarrollado una relación de esta subcultura con la sexualidad y la expresión de una orientación e identidad de género más allá de los binarismos humanos hombre/mujer, homo/hetero. En cualquier caso, es frecuente que much+s furries se identifiquen además como pertenecientes a la comunidad LGTBIQ+.

Una de las expresiones artísticas de esta comunidad es la pornografía furry, aunque no es igualmente aprobado por todos los participantes de la subcultura. En la pornografía furry se da una desaparición del cuerpo y la voz humanas, así como se produce un ejercicio de desplazamiento del deseo hacia la *fursona.* El porno furry *queeriza,* en su sentido de enrarecer, el porno tradicional cishetero humano al producir un desplazamiento del cuerpo humano como centro de la representación. Este desplazamiento se da por medio de una performatividad más allá de lo humano que fetichiza el tejido de peluche y el *fursuit*. Podemos establecer un paralelismo por el cual vemos analogías entre el *fursuit* con los arneses y los complementos fetiche de cuero, polipiel o látex en la cultura BDSM.

En esta misma línea, puppies y el Pony rol play pueden ser considerados como dos variantes transespecie de la performatividad BDSM.

Los puppies son subjetividades perro-humano que establecen relaciones amo-esclavo con sus dueños. El amo humano se encargará de alimentar, sacar a pasear y cuidar del perro o encerrarlo en su jaula cuando sea necesario. En paralelismo con las relaciones perro-dueño, amo-esclavo, el Puppy establece una relación de amor incondicional subyugada al dominio del dueño. La performatividad puppy subvierte la dicotomía animal-humano al encarnar de una manera vivida de forma más o menos esencialista a la perra que se es.

El *embodiment* del Puppy se realiza mediante la incorporación de una segunda piel de látex u otros materiales y una máscara de perro. El Puppy *queeriza* las fronteras humano-animal doméstico y sus relaciones edípicas poniéndose en la piel del Otre, del animal como subalterno en la lógica antropocéntrica del discurso hegemónico, deviniendo el animal sobre el que ejercemos relaciones de dominio y desterritorializando mediante su performance las lógicas y discursos del dominio sobre la naturaleza, identificándose a su vez con el sujeto no humano sometido, el animal salvaje que ha sido domesticado, evidenciando así los procesos de control sobre una naturaleza erotizada y a la vez subvirtiendo y provocando un cortocircuito en estas lógicas de sometimiento por medio de su representación. En este sentido, puppies y ponies ponen en evidencia la erotofobia en Occidente, según la cual el eros es pensado como algo propio de la naturaleza, del Otre, de las mujeres, los no blancos, de los disidentes sexuales y del animal a los que se asigna un valor negativo (Gaard, 1997). Este eros es domesticado bajo relaciones de dominio estructuradas en los sistemas de producción de la otredad frente a la norma. Al manifestar y evidenciar el deseo por lo que la norma considera abyecto, el Puppy performativiza el eros subyacente en estas relaciones de dominio. *(Fig. 4).*

Por último, el Pony rol play es una práctica performativa de travestismo animal en la que el caballo/yegua-humano se traviste utilizando complementos y utensilios habituales en la

Fig. 4. Puppy. Una alianza contra natura de deseo. Andrés Senra, 2020).

monta, el tiro y la domesticación equina: arneses, bozal, orejeras, látigos, cascos. La práctica se relaciona igualmente con el BDSM transfiriendo las relaciones fetichistas de dominio y sumisión a una performatividad de la doma hípica. Las relaciones de poder entre jinete y caballo en la domesticación son consideradas desde el eros del poder a la vez que se pone de manifiesto la relación de domino con la naturaleza y los procesos de domesticación.

Mi hipótesis parte de la posibilidad de entender este ejercicio en el que el humano imita la gestualización animal como una práctica transgresora en tanto que devenir animal supondría abandonar la posición de privilegio y superioridad autoatribuida por los humanos en la escala de los seres desde posiciones antropocéntricas. Devenir animal es a ojos del hombre una disolución en la otredad, la animalidad y lo monstruoso; ser parte de una naturaleza que es a la vez eros e hibris.

IDENTIDADES FLUIDAS NO HUMANAS Y NEURODIVERGENCIA.

La identificación con el animal se explica de manera diversa por los no (solo) humanos que forman las comunidades Otherkin en los foros[3] de encuentro virtual. Desde las causas esencialistas y biologicistas que se definen como

[3] Therian. (s.f.) Publicaciones [Página de Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/therianfurry
Otherkin. (s.f.) Publicaciones [Página de Facebook]. Recuperado de https://www.facebook.com/otherkincommunity
Otherkin Hispano (s.f.) Recuperado de https://otherkin-hispano.foroactivo.com/

determinadas genéticamente (se es el animal o ser mitológico por la presencia de alguna característica genética) a las "psicológicas", refiriéndose en este caso como un sentir por el que se comparte ciertas cualidades propias de un determinado animal u otro no humano de forma total o parcial.

Algunas personas transespecie refieren patrones de explicación de su identidad que replican ciertas narrativas de lo trans* como las del mito del "alma atrapada en un cuerpo ajeno" que han sido discutidas por la propia comunidad trans* y que forman parte de la episteme de la construcción de la homosexualidad en el siglo XIX por parte de autores como Karl Heinrich Ulrichs (Mas, 2014). Estas narrativas, en el caso de l+s transespecie, las podemos entender como maneras de autoexpresar una identidad no humana de forma que resulte comprensible para las identidades solo humanas. En este contexto de las sociedades cisheteropatriarcales humanas la patologización de las identidades no normativas ha sido y continúa siendo la respuesta habitual. La despatologización de las identidades Therian y Otherkin es una vindicación frecuente en relación con las demandas de despatologización trans*. Como crítica a los discursos psiquiátricos de esta patologización de las identidades otres, el concepto de neurodivergencia propone considerar la subjetividad desde una comprensión de las capacidades mentales de forma diversa y crítica de la idea normativa de la salud mental cuyos parámetros quedan establecidos en los manuales de psiquiatría y los DSM/MDE (Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales).

En cuanto a las identidades Furry, según Laycock (2012), en el estudio realizado por la psicóloga Kathleen Gerbasi en una convención Furry, lo sujetos fueron preguntados si se consideraban totalmente humanos. Según este estudio el 46,3% respondieron sí, un 27,8% respondieron creer que habían sido un animal en vidas pasadas, y un 47,6% describieron una relación mística con su animal interior (Laycock, 2012, p. 82). La fursona puede sentir que su identidad furry es de nacimiento o que esta es una construcción performática, psicológica, incorporada y elegida; una representación de los rasgos y comportamientos del personaje de ficción. En cualquiera de los dos casos se vivencia performativamente esta hibridación entre el humano y el personaje de ficción.

En el caso de los Puppy y en el Pony rol play esta performatividad paródica travesti de la relación humano-perro y humano-caballo nos permite situar las prácticas de *Animal Drag* como *embodiment* de sexualidades no normativas e identidades fluidas que pueden ser gestualizadas y materializadas en y mediante el cuerpo de forma que los límites humano/animal queden diluidos. En estos límites difusos confluyen lo performático y lo esencialista, la representación y lo natural, quedando las diferencias cuestionadas en la misma práctica.

HIBRIDACIONES Y TRANSESPECISMO, BIOTECNOLOGÍA *DO IT YOURSELF.*

Queerizar la idea de transespecie desde una perspectiva posidentitaria y posgénero me lleva a especular con el concepto de hibridación humano-nohumano desde las propias prácticas científicas y los avances en la genética molecular de las últimas décadas. Estas hibridaciones con los no humanos que remiten a la figura del monstruo en la ciencia ficción pueden ser entendidas desde los mutualismos y las simbiosis posibles, es decir, alianzas en las que distintos seres vivos se unen en relaciones de beneficio interespecie mutuo.

No es necesario sin embargo recurrir a la biotecnología para hipotetizar sobre la posibilidad de estas alianzas. En realidad, la idea del humano como un ser "puro", cuyo cuerpo es solo "humano" y sin relación alguna con otras especies es radicalmente falsa. Como es bien sabido en nuestro cuerpo conviven microorganismos, bacterias y hongos que a veces nos colonizan o que intervienen en los procesos digestivos en relaciones que podemos considerar simbióticas con los humanos. De hecho, las mitocondrias celulares encargadas de procesos metabólicos esenciales para la vida se consideran originalmente bacterias u organismos parasitarios que quedaron atrapadas en las células eucariotas por fagocitosis desarrollando evolutivamente un mutualismo que las acabaría convirtiendo en un aparato más del cuerpo celular (Sneed, 2015).

Nuestras relaciones con les otres no humanos, como venimos diciendo, no es generalmente mutualista, se basan de manera habitual en el dominio y la explotación a la vez que en la obtención de rentabilidad económica mediante la apropiación del patrimonio genético de animales, plantas, microorganismos y virus de forma que la biotecnología se ha convertido en un instrumento más del sistema económico neoliberal. En las últimas décadas la privatización de la información genética de muchas especies ha quedado en mano de las corporaciones, la industria farmacéutica y agropecuaria (Shiva, 2001).

Como parte de esta ficción especulativa que puebla el imaginario de la ciencia ficción contemporánea, la posibilidad de utilizar la biotecnología para producir hibridaciones humanos-nohumanos nos permite pensar en nuevos seres "GMH" (Humanos Modificados Genéticamente)[4]. Estas ediciones genéticas permitirían a los humanos que se identifican con determinados animales modificar su cuerpo para aproximarlo a la imagen del animal. Las consecuencias éticas de estas intervenciones y los riesgos posibles necesitan ser pensadas. Como parte de estas ficciones especulativas podemos especular con híbridos humanos-herbívoros capaces de digerir la celulosa, híbridos humanos-pez capaces de respirar en el agua mediante el desarrollo de branquias o humanos hibridados con tejido vegetal para realizar la fotosíntesis.

Estas hibridaciones posibles no supondrían necesariamente una relación de transgresión de lo humano, sino de hecho una reificación de la idea del superhumano como ser a perfeccionar nacida de las teorías eugenésicas occidentales y puestas en práctica durante la Alemania nazi o durante los procesos de colonización y cuyo representante hoy sería el transhumanismo como nueva religión de la mejora de la especie.

Frente a esto, la posibilidad de resistirse al dominio del hombre cishetero blanco del humanismo liberal cruzando fronteras con otras especies puede ser visto también como una estrategia alternativa a este transhumanismo eugenésico desde una propuesta de hibridación genética autogestionada o de una perfor-

[4] Un caso polémico y con consecuencias éticas y legales, que supuso una moratoria en la investigación sobre la herramienta CRISPR de edición genética, fue la modificación genética de las células germinales de dos embriones humanos por parte del científico He Jiankiu que dio lugar al supuesto nacimiento de dos bebés resistentes al VIH cuyo paradero actual es desconocido.

matividad travesti animal que vindica la figura del monstruo, del cuerpo humano metamorfoseado, subvirtiendo a su vez el canon racista, misógino, capacitista y LGTBIQ+fóbico del hombre perfecto.

A MODO DE CONCLUSIONES PERFORMÁTICAS: LA VINDICACIÓN DEL MONSTRUO EN *UNA ALIANZA CONTRA NATURA DE DESEO.*

"Frente al sueño eugenésico del transhumanismo tecnocapitalista de Silicon Valley, que presenta al hombre "mejorado" en sus capacidades productivas, sensoriales y físico-mentales como distopía neoliberal al alcance de unos pocos, *Una alianza contra natura de deseo* propone al monstruo, al híbrido, al otr+, al queer, a la mestiza, a l+s coj+s y a las alianzas y ensamblajes humano-nohumano como futuro, un futuro que no quiere ser perfecto, un futuro imperfecto que sigue el modelo del bestiario medieval *queerizado,* vindicando la Edad Media como otredad de la modernidad y abogando por el fin del antropocentrismo capitalista que ha colocado al blanco, cishetero, europeo, en el centro del Universo, condenando a la muerte a todes les disidentes de sexo y género, las no-humanas, los animales y l+s freaks. Este poshumanismo especulativo se propone como lugar y tiempo para el fin de los binarismos natural-artificial, hombre-animal, racional-irracional, sin renunciar a las tecnologías de intervención biomédicas en los cuerpos, al autotuneado y hackeado de nuestro cuerpo-mente para desfamiliarizarnos del género, volver al sexo y la sexualidad, cuestionar el cisheteropatriarcado como sistema hegemónico y los binarismos esencialistas hombre-mujer, situándonse fuera de las políticas identitarias y mirando a las nuevas tecnologías como herramientas para la creación de estos nuevos ensamblajes. Somos objetos-sujetos, somos virus, somos infecciosos, somos alianzas de multitud de fuerzas, de entes humanos y no humanos, ensamblajes de virus, células y bacterias, somos el resultado de simbiosis, de estrategias parásitas y mutualismos energéticos"[5]. (Senra, 2020).

En mi último proyecto artístico y de pensamiento he propuesto una reivindicación de la figura del monstruo, de las relaciones interespecie, l+s transespecies y les Otres como posibilidad de transgredir y cuestionar la hegemonía del humano cishetero blanco capacitista europeo y su canon de cuerpo bello.

La eterna discusión en la psicología, la filosofía y los feminismos sobre los procesos que dan lugar a la producción de la subjetividad y la identidad en las que se enfrentan dos posiciones, aquellas que han sido cuestionadas por dar especial relevancia a las dinámicas de construcción social, lingüísticas y performáticas (Butler, 2002-2006) o aquellas que vuelven a la importancia de la materia en la diferencia sexual (Braidotti, 2005)[6] o las asumidas por discursos conservadores y TERF[7] que consideran el sexo biológico como determinante esencial de la identidad de género, quedan atrapadas en un paradigma que replica las posiciones dualistas alma-cuerpo e impide trazar líneas de fuga y desterritorializaciones del dispositivo del sistema sexo/género. Una posible salida es pensar de manera difractiva a lo

[5] Hoja de sala de la exposición *Una alianza contra natura de deseo.*

[6] Tanto Butler como Braidotti han refutado las críticas a sus teorías en los textos indicados en la bibliografía.

[7] Trans-exclusionary Radical Feminist.

Fig. 5. still frame de Cuerpo, Una alianza contra natura de deseo. Andrés Senra, 2020).

Haraway (1997) para plantear junto con Karen Barad la relación materia-discurso de forma entrelazada (Barad, 2007). No se trataría tanto de que el cuerpo es un lugar de inscripción, de sedimentación por repetición de la norma de género, sino que la materia está ya desde un primer momento entrelazada, imbricada en el discurso. Estos entrelazamientos se darían ya de por sí en la propia configuración del ser. El dualismo mente/cuerpo, lenguaje/materia, performatividad/cuerpo aparece como resultado de la construcción de categorías y jerarquías por las que el sistema normativo clasifica y organiza al Otre, desplazándolo y negando su existencia, situándolo en la nada del ser.

Una alianza contra natura de deseo propone mediante la ficción especulativa un acercamiento a la representación del monstruo y su relación discursiva, política y corporal con los sujetos subalternos, *crip,* racializades, queer, transespecie y posgénero (MacCormack, 2009). Así, las videoperformances, videocreaciones, fotografías, pinturas e instalaciones se presentan desde posiciones de resistencia queer y ecosexuales de identidades alternativas en alianzas humano-no humano e híbridos cuerpo-tecnología (Tuhkanen, 2009), haciendo una apología de la autogestión de las nuevas biotecnologías desde posiciones críticas con el antropocentrismo y el racionalismo ilustrado y su sistema de jerarquías binarias. *(Fig. 5).*

Otherkins, fictionkins, furries, puppies se tratan probablemente de fenómenos subculturales efímeros, pero contienen la semilla de una posibilidad de entender las subjetividades desde imaginarios fluidos no solo humanos y diversificando, el deseo más allá de las categorizaciones hetero y homonormativas que podrá adoptar distintas formas.

El concepto de naturocultura acuñado por Haraway (2016) nos permite repensar los pro-

cesos sociales desde los complejos entrelazamientos culturales, políticos, sociales, técnicos y materiales, naturales y semiótico-discursivos, en los que las alianzas humanxs y no humanxs son centrales.

Los seres que pueblan el imaginario de *Una alianza contra natura de deseo* se presentan desde esta perspectiva de una naturaleza no separada de la cultura, cuerpos intervenidos biotecnológicamente o producidos naturalmente por mutaciones aceleradas que conducirían a nuevas relaciones culturales.

Estas alianzas fluidas y en perpetuo estado de transformación nos permiten pensar la naturaleza y la cultura como unidad.

Según la RAE el término *contra natura* hace referencia a "Que va en contra de la naturaleza o la moral" (RAE). Este discurso separa lo natural de lo cultural y lo enfrenta, suponiendo a su vez la existencia de una moral natural, aquella que estaría de acuerdo con la norma en tanto que se da según las leyes de la naturaleza. El término *natura* es polisémico en la medida en que la naturaleza ha sido situada tanto como paradigma de la norma como de aquello abyecto, salvaje, que hay que controlar: el eros que amenaza la civilización.

Esta episteme condena las conductas homosexuales, la sodomía y las desviaciones de la norma sexual como prácticas moralmente reprobables en tanto que inversiones de lo natural.

Una alianza propone una apropiación de lo *contra natura* desde la vindicación de lo raro, lo monstruoso (Haraway, 2019), lo pervertido y fuera de la norma, para presentarlo como alianza naturocultural, a la vez que señala cómo este discurso de una naturaleza y una materia escindida del logos y el discurso producen al subalterno y las otredades queer. Este trabajo vindica así a los seres diversos, polimorfos, híbridos, queer, las identidades fluidas y rar+s como transgresores de la norma humana desvelando los procesos de control y dominio en escenarios políticos de creciente autoritarismo, de acceleracionismo capitalista y de regulación biopsicopolítica pandémica, especulando a su ve sobre la posibilidad una autogestión biotecnológica del cuerpo desde estrategias *do it yourself* de resistencia y subversión.

La tecnología nos forma y nos conforma en nuestra historia como humanos y en nuestra relación con los no humanos. La biotecnología, en este sentido, no es un enemigo a combatir, sino algo que utilizar desde y para la resistencia del subalterno otre.

Una alianza contra natura de deseo se puede ver en: https://www.andressenra.com/una-alianza-contra-natura-de-deseo

BIBLIOGRAFÍA

Andermatt Conley, V. (2009). Thirty-six Thousand Forms of Love: The Queering of Deleuze and Guattari. En Ngianni, C. and Storr, M. (eds) *Deleuze and Queer Theory.* (pp. 24-36). Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and The Entanglement of Matter and Meaning.* London: Duke University Press.

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir.* Madrid: Akal.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género.* Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.

Deleuze, G. and Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* 6a. Valencia: PRE-TEXTOS.

Gaard, G. (1997). Toward a Queer Ecofeminism. En *Hypatia, 12* (1). (pp. 114-137). doi: 10.1111/j.1527-2001.1997.tb00174.x

Halberstam, J. (1995). *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters.* London: Duke University Press.

Haraway, D. (1997). *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan©_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience.* London/New York: Routledge.

Haraway, D. (2016). *Manifiesto de las especies de compañía. Perros, personas y la alteridad significativa.* Editorial: Sans Soleil.

Haraway, D. (2019). *Las promesas de los monstruos.* Barcelona: Holobionte Ediciones.

Haraway, D. (2019). S*eguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno.* Bilbao: Consonni.

Hird, M. J. (2004). Naturally Queer. En *Feminist Theory,* 5(1). (pp. 85-89). doi: 10.1177/1464700104040817.

Laycock, J. (2012). We Are Spirits of Another Sort. Ontological Rebellion and Religious Dimensions of the Otherkin Community, en *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions,* Volumen 15, Issue 3. (pp. 65-90). University of California.

Lovejoy, A. (1983). *La gran cadena del ser.* Barcelona: Icaria.

MacCormack, P. (2009). *Unnatural Alliances.* En Ngianni, C. and Storr, M. (eds) *Deleuze and Queer Theory.* (pp. 134-149). Edinburgh University Press Ltd.

Mas, J. (2014). *Subjetividades y cuerpos gestionados. Un estudio sobre la patologización y medicalización del transgénero.* Universitat de Barcelona. Recuperado de https://core.ac.uk/download/pdf/43549317.pdf

Seymour, N. (2015). Alligator Earrings and the Fishhook in the Face: Tragicomedy, Transcorporeality, and Animal Drag, en TSQ: *Transgender Studies Quarterly,* 2(2), (pp. 261-279). doi: 10.1215/23289252-2867561

Senra, A. (2020) Hoja de sala de exposición de *Una alianza contra natura de deseo.* Madrid: Swinton and Grant.

Shiva, V. (2001). *Biopiratería. El saqueo de la naturaleza y del conocimiento.* Barcelona: Icaria.

Sneed, A. (2015). *Sobre el origen de las mitocondrias.* Investigación y Ciencia. Recuperado de https://www.investigacionyciencia.es/noticias/sobre-el-origen-de-las-mitocondrias-12861

Tuhkanen, M. (2009). *Queer Hybridity.* en Ngianni, C. and Storr, M. (eds) *Deleuze and Queer Theory.* (pp. 92-114). Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Fugas e-interferencias

VI International
Performance Art Conference

11

2021

LA AUTORREPRESENTACIÓN Y EL RITUAL COMO ESTRATEGIAS POLÍTICAS EN EL ARTE ACCIÓN

BEATRIZ BLANCO DE LA FUENTE. Universidad Complutense de Madrid.

/ RESUMEN /

El objetivo principal de este artículo es conocer de qué manera el uso del ritual y la autorrepresentación producen procesos de singularización e individuación en la experiencia del arte acción partiendo del caso específico de Lía García. El abordaje utilizado parte de la revisión situada del performance mexicano desde la crítica feminista y el análisis micropolítico tomando la experiencia en el arte acción como un espacio donde se generan desplazamientos identitarios, producción de subjetividad colectiva y propuestas de acción política. El análisis parte de entrevistas realizadas, material de archivo y participación en piezas de la artista. Las políticas identitarias utilizadas, la implicación de la audiencia, y la propuesta política de la voz trans permite que las piezas de la artista generen experiencias procesuales donde ella, el público y las concepciones tradicionales de género, afecten y sean afectadas de forma intersubjetiva y móvil, en diferentes niveles y los espacios en los que se realizan las piezas.

/ Palabras clave /

ritual;
autorepresentación;
experiencia;
arte acción;
género.

1. INTRODUCCIÓN.

Los cuerpos son históricos, políticos, económicos, sexuados, generizados, así como racializados y jerarquizados, en diferentes sociedades según el paradigma imperante. Estas intersecciones se convierten en disciplinamientos de belleza, sexualización, invisibilización, heteronormatividad y blanqueamiento de las mujeres en distintas sociedades.

El canon del arte a su vez refuerza con frecuencia los discursos generizados y sexistas de las mujeres a partir de su representación hipersexualizada, la utilización de imágenes arquetípicas como la musa, la madre virgen o la expresión de corporalidades occidentales hegemónicas, que no disienten con la normatividad de género, ni cuestionan los papeles tradicionales de hombres y mujeres.

El performance supone un acto de transferencia que permite que se transmitan la identidad y la memoria colectiva (Taylor, 2011b) y que se generen nuevas experiencias y memorias colectivas en el público. Ante esto, se propone un acercamiento micropolítico a la experiencia en el arte acción que permita cruzar la toma de conciencia y los desplazamientos identitarios que se generan en la experiencia del performance con su cualidad política y de singularización en el contexto mexicano.

La metodología utilizada revisa específicamente la estrategia de autorrepresentación: espacio de autodeterminación en las prácticas cotidianas, subjetivas y estéticas donde las mujeres entran y salen del discurso hegemónico (De Lauretis, 2000), y el uso del ritual. El itinerario artístico de Lia García confluye con su transición de género por lo que los matices del universo micropolítico en términos de procesos de singularización e individuación (Guattari, 2006) se ven entrecruzados con el acto performático entendido como acontecimiento (Fisher, 2014).

Este acercamiento a la experiencia en el arte acción de la artista Lía García parte del interés de conocer de qué manera el uso del ritual y la autorrepresentación producen procesos de singularización e individuación en la experiencia del arte acción, a su vez, abre varias preguntas: ¿De qué maneras se identifica y experimenta como mujer trans en sus piezas?, ¿Cómo consigue involucrar al público a través de rituales festivos en sus acciones?, ¿Qué experiencias intersubjetivas emergen?, ¿Cuáles son las posibilidades políticas que genera a través del contacto, la ternura y su voz en las piezas que realiza?

Para poder responder a estas preguntas se parte del análisis de materiales de archivo, repertorio concerniente a las acciones, el uso de técnicas en su mayoría documentales, asistencia a performances y el uso de entrevistas[1] en profundidad realizadas a la artista.

Tal y como expone Taylor (2011) para no caer en el error tan reiterado de historiar desde los poderes occidentales, es necesario revisar las acciones performáticas como actos de resonancias locales a partir del contexto especifico y la genealogía de cada territorio. El análisis micropolítico de la experiencia del arte acción de Lia Garcia, comienza con una revisión del performance México y América Latina, con el objetivo de develar los aspectos que comparte, con los que disiente y las ampliaciones que genera con su trabajo y termina con un acercamiento a la autorrepresentación, el ritual colectivo, el uso de los afectos y su voz.

[1] Las entrevistas en profundidad se realizaron en los años 2015, 2016 y 2020 en Cuidad de México.

2. ACTIVISMO FEMINISTA Y PERFORMANCE EN AMÉRICA LATINA Y MÉXICO.

El performance es un arte político que nace con el objetivo de romper las dinámicas de consumo galerísticas e incidir en la cotidianeidad de las personas, por lo que el lugar donde se comenzaron a realizar las acciones fueron fundamentalmente espacios públicos y la calle, con la intención de acercarse a personas alejadas de las tendencias artísticas mainstream (Martel, 2008). Este posicionamiento sigue vigente en algunas de las intervenciones ligadas al activismo o aquellas que tienen como objetivo incidir en el entorno a partir del encuentro con la audiencia. La colectividad y la autogestión son características propias de esta línea del arte acción, que pretende romper con las fronteras de lo público y lo privado, utilizando las acciones para visibilizar y exponer aquellas cuestiones que no son nombradas y están en el espacio de lo oculto (Alcázar y Fuentes, 2005). Esta vertiente del arte acción es donde se encuadra el trabajo de Lia García.

En el contexto latinoamericano se vuelve una tarea fundamental revisar el engranaje nacional, local y regional para develar si existen rupturas con la colonialidad del saber y del poder, también llamado colonialismo cultural (Quijano, 2000). Ante esto, se observan varias características que intervienen en los procesos micropoliticos del performance en América Latina como son la permanencia de criterios eurocéntricos en los valores estéticos e históricos del performance, la representatividad de las estéticas metropolitanas frente a las locales o periféricas, la selección de arte periférico cercano al canon, así como los parámetros desde donde se evalúan e interpretan las producciones culturales (Flores, 2003). En el performance mexicano se presentan al menos tres puntos anteriormente mencionados; a) la persistencia de criterios eurocéntricos y la concentración de los centros de `poder en la distribución y legitimación de las mismas, b) se mantienen las estéticas metropolitanas frente a estéticas locales o periféricas, c) el colonialismo cultural abarca no solo las obras, si no los marcos teóricos desde donde se interpretan y evalúan (Blanco, 2017).

El arte acción en México se ha ido transformando y profesionalizándose encontrando una definición propia dentro del arte contemporáneo. Los presupuestos ideológicos, espacios de exhibición y audiencia han ido moviéndose desde una marcada posición política en los 70, con una implicación de los feminismos marcada en los 80 basado en el lema “lo personal es político” (Barbosa, 2008) diluyéndose el carácter político y colectivo en los noventa. Se produce un discurso que mantiene una crítica social sin abarcar la experiencia propia, desligado de la militancia. Pocas son las artistas que se presentan como feministas y vinculan las temáticas utilizadas con su experiencia como sujetos de género y/o los feminismos (Mayer, 2004).

Entre las problemáticas utilizadas en las producciones de arte feminista y de género, la casa es un eje central que se divide en el trabajo doméstico y la doble jornada laboral. El trabajo remunerado, la sexualidad, el erotismo o la maternidad son fundamentales desde sus inicios, así como los mandatos religiosos, el derecho al aborto y la ley; por otro lado, los medios de comunicación y los estándares

de belleza son denuncias recurrentes como dispositivos de la subordinación y control de las corporalidades de las mujeres (Antivilo, 2013).

La espiritualidad, el uso del ritual en duelos tanto personales como sociales, así como en la reapropiación de la memoria personal son recurrentes. La medicina natural, el uso de objetos de la cotidianeidad de las mujeres, la revalorización de lo popular y lo prehispánico, así como la confrontación de la representación de la mujer tradicional a través de la ampliación de las fronteras de género están presentes en la década de los 90 (Alcázar, 2001). El concepto de frontera transnacional, la inclusión de diferentes intersecciones como la racialización y la etnia, se vinculan con la problemática de los migrantes mexicanos en los Estados Unidos y el movimiento zapatista, denuncias emergentes en esta década (Prieto, 2011).

Al final de los noventa y en los 2000 los feminicidios, la violencia de género, la lucha contra el narcotráfico, y la identidad nacional son denuncias relevantes por su emergencia y reiteración. El uso del desnudo y la sangre, como elemento simbólico de purificación o confrontación al control de la sexualidad femenina (Alcázar, 2008), se incrementa con la estrategia del dolor. El performance ritual como espacio liminal para la transformación y el autoconocimiento, así como la ruptura de la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, el erotismo y el activismo político son líneas que siguen presentes en el performance de mujeres desde los 70 hasta la actualidad, siendo representativo de esta última década la ampliación de las políticas de identidad utilizadas (Alcázar, 2014). Entran en la escena performática la disidencia sexual y las corporalidades no hegemónicas, así como la presencia de los colectivos lesbofeministas, queer-cuir, transfeministas y la vinculación con la praxis del posporno.

Por otro lado, la genealogía del performance mexicano mantiene una influencia fuerte del accionismo vienés, desde finales de los ochenta y con más frecuencia en los noventa. En el caso de las artistas ligadas a temáticas de género o feministas sigue en la actualidad (Blanco, 2017).

Lo anteriormente mencionado, apunta a cierta consolidación del canon del performance mexicano, esto supone que existe cierta similitud en los productos culturales que emergen, como también, da cuenta de lo imperante que es observar los aspectos que se repiten en el ejercicio de diferenciar entre procesos de identificación y procesos de singularización[2] (Guatari y Rolnik, 2006).

En términos micropolíticos aquellas artistas apegadas al mainstream de la disciplina, mantendrían procesos de identificación respecto a la colonialidad del saber, al mantener los preceptos constituyentes de una tendencia especifica en las producciones performáticas realizadas. En este punto, se pone de manifiesto la aseveración de Butler (2002) que apunta que para reconocer si una propuesta es subversiva o no, hay que profundizar en la reiteración de los ejes de ruptura para develar si existe una mercantilización de las propuestas disidentes.

Por otro lado, Claudia Mandel (2010) expone que existe un desafío en encontrar estrategias discursivas, estéticas y políticas que perturben la posición subalterna de las corporalidades femeninas con códigos propios, ante esto, han sido utilizadas diversas estrategias como la parodia, el humor y el dolor en las producciones de arte feminista. En el caso de Lía García, La Novia Sirena, introduce también la ternura, los afectos y el contacto físico, como medio de rebasar las representaciones sociales y crear experiencias que posibiliten nuevas formas de subjetivación política (Braidotti, 2000).

La praxis pedagógica a través de la impartición de talleres por artistas feministas es también una práctica que se repite desde los 70 (Mayer, 2004), siendo amplia la población a quien se orienta (estudiantes de diferentes edades, mujeres migrantes, mujeres indígenas, trabajadoras domésticas o trabajadoras sexuales, como también, jóvenes que comienzan a incursionar en la praxis performática). En el caso de La Novia Sirena la praxis pedagógica se vincula con su experiencia en el performance, sin tener espacios diferenciados, unido siempre a la lucha contra la transfobia en México.

Por otro lado, diversos autores y artistas como Josefina Alcázar (2014), Lorena Orozco (2013), Gustavo Álvarez (2016) entienden que la práctica del arte acción genera un espacio que posibilita la introspección personal donde la artista reflexiona y significa su realidad y a sí misma. Al tomar elementos biográficos o culturales como base de su obra, los artistas exploran su geografía corporal[3], su posición política y el lugar socioeconómico que ocupan, así como la relación que tienen con su cuerpo, género y sexualidad.

Si bien las obras de los artistas del arte acción no siempre son autorreferenciales, sus temáticas están estrechamente vinculadas a un contexto determinado. El performance supone un acto de transferencia que permite que se transmitan la identidad y la memoria colectiva (Taylor, 2011) y que se generen nuevas experiencias y memorias colectivas en el público. Ante esto, se propone un acercamiento micropolítico a la experiencia en el arte acción que permita cruzar la toma de conciencia y los desplazamientos identitarios que se generan en la experiencia del performance con su cualidad política y de singularización.

3. EXPERIENCIA PERFORMÁTICA DE LIA GARCÍA: “QUIERO HACER QUE MI TRANSICIÓN SEA UN RITUAL”.

Lia García (1991) es una artista mexicana, pedagoga y activista por los derechos de la comunidad transgénero. Su trabajo se realiza mayormente en espacios públicos en instituciones educativas, penales o estatales con performance y poesía. Su activismo, vida personal y producción artística están estrechamente vinculados. Su praxis performática comenzó en 2009 confluyendo con su transición de género y sus estudios la maestría en artes visuales. En la actualidad su trabajo como performancera mantiene una estrecha relación con la poesía y la creación de literatura infantil.

García se enuncia como artista feminista compartiendo que uno de sus objetivos es poder generar rupturas en las opresiones patriarcales que las corporalidades de las mujeres sufren. Para ello, construye estrategias de comunica-

[2] Proceso de singularización: un proceso de subjetivación que tenga ciertas rupturas con las estrategias dominantes, que en esta investigación se observan en tanto a la colonialidad del género, del saber y del poder. Proceso de identificación: un proceso de subjetivación que mantiene los preceptos de las estrategias dominantes.

[3] Geografía corporal refiere a la corporalidad como el territorio de toda experiencia vivida (atravesada por emociones, conocimientos y saberes, así como los diferentes espacios que transita). En los cuales se producen desplazamientos subjetivos de las diferentes intersecciones de las identidades, las representaciones sociales situadas, y la memoria.

ción que le permiten, por un lado, visibilizarse como mujer trans que rebasa los mandatos sociales hegemónicos y, por otro, sensibilizar a diferentes colectivos sobre la realidad de las personas trans.

Sus principales trabajos son: "¿Quieres besar a la novia?", "Mis XXY", "Cuerpo en construcción" y "Sentir lo trans, pensar lo trans". Trabaja con rituales muy específicos de la feminidad, utiliza arquetipos como la novia, la quinceañera, la sirena y la alumna. Las piezas nacen a partir del deseo de construir estrategias que le permitan interactuar con su entorno. La artista expone que:

> "México es un país donde la cultura de la transfobia y la homofobia es algo imperante, entonces utilizo estos arquetipos para crear puentes comunicativos con el entorno y facilitar que las personas participen. Todos tienen en común que representan un rito de paso y que son conocidos por las personas. Esto me permite hablar de mi transición de género con diferentes colectivos, por ejemplo, el arquetipo de la sirenita me ayuda a trabajar el tema trans con las infancias, el de la alumna con las juventudes. Mi trabajo artístico está muy relacionado con mi transición y mi vida personal, siempre incluyo a mi entorno, las personas hacen la pieza, que yo llamo encuentros afectivos" (Lia García, 2015).

Ante esta realidad, los proyectos artísticos de Lía nacen del deseo de romper el estigma en torno a un cuerpo trans. Las intersecciones que maneja están entrelazadas con su política de identidad como activista y la confrontación que ejerce en la descentralización de la normatividad de género (coherencia entre género, sexo y deseo) (Butler, 2001) insertada en el Estado Nación y el concepto de familia tradicional.

Su identidad política está ligada a su activismo como mujer trans feminista, el objetivo político de sus intervenciones es concienciar acerca de la transfobia y ampliar la representación social de las mujeres transgénero, las cuales son relegadas a espacios marginales a partir de la mirada sexogenérica hegemónica como corporalidades abyectas e hipersexualizadas.

La racialización como mujer latinoamericana, su origen popular insertado en la Ciudad de México, así como el intersticio que enmarca su posición como mujer trans en las fronteras del género, están presentes en todas sus etapas a través de la estética kitsch que utiliza, los espacios en los que realiza sus piezas y la audiencia que congrega (personas de clase obrera, estigmatizadas por disentir de las estructuras económicas, de género y/o ser personas racializadas).

Los referentes de la artista están insertados principalmente en México y América Latina, entre los que se encuentran la mexicana Mónica Mayer, las artistas trans argentinas Effy Beth y Suchi Shock, la teórica y performancera chilena Julia Antivilo, su maestro Rolando de la Rosa y las artistas queer mexicanas Mina Roldán y Liz Misterios.

La autorrepresentación a partir de diferentes arquetipos feminizados, la realización de rituales como medio para incluir a la audiencia en su transición de género, así como el uso estratégico de su voz son algunas de las características de sus performances que ella llama *encuentros afectivos.*

a) *Arquetipos feminizados y la autorrepresentación que amplía el imaginario vivido.*

La autorrepresentación se vincula a la resistencia que ejercen las mujeres a ser alineadas con el sujeto de género dominante, en este posicionamiento interviene una reapropiación desde su propia experiencia, corporalidad e historia de vida. Por lo que la representación de la Mujer como sujeto universal y la autorrepresentación de las mujeres derivan de la tensión encarnada entre los discursos hegemónicos sociales y la autoconciencia de un sí misma, que excede a la representación cultural del género; ambas "coexisten simultáneamente y en contradicción" (De Laurettis, 2000, p. 272).

Históricamente el uso de la autorrepresentación por las artistas ha sido una herramienta política que incidía en los estereotipos y limitaciones sociales a las que se enfrentaban. Ante eso, ha sido constante la reapropiación de arquetipos femeninos funcionales al mantenimiento del status quo respecto a las relaciones de poder y la identidad nacional. En el contexto mexicano se han intervenido las imágenes de la diosa de Guadalupe, La Malinche o la diosa Coatquile, entre otras, desde los años setenta hasta la actualidad (Costantino, 1996). Representaciones que atraviesan fronteras y desdibujan "los límites entre cuerpos y discursos, identidades y comunidades" (Lauretis, 2000, p. 138). Lo que genera un espacio fronterizo, oculto para los discursos hegemónicos del género, una suerte de micropolítica que confronta la hegemonía discursiva en la creación de nuevas visualidades por parte de las artistas.

Los diferentes proyectos de Lía García, tienen como elemento central el uso de la autorrepresentación a través de diferentes arquetipos, que son en orden cronológico la novia, la quinceañera, la sirena y la colegiala. Estas autorrepresentaciones se vinculan, por un lado, con rituales femeninos (la novia y la quinceañera) y, por otro lado, con representaciones sociales de lo femenino en diferentes productos culturales (la sirena o la colegiala). Si bien estos arquetipos son figuras feminizadas y tradicionales dentro de las sociedades tradicionales, en las acciones generadas por la performancera se generan diferentes rupturas que amplían el imaginario compartido respecto a los mismos. Disloca la representación social (de una novia, una colegiala o una sirena) y abre la posibilidad experiencial a qué cuerpos pueden o no encarnar estos ritos de paso.

Las autorrepresentaciones nacen de la experiencia personal de las artistas lo que facilita la incidencia fundamental en los procesos de singularización, puesto que están restableciendo la mirada propia en una suerte de reapropiación identitaria que les permite encarnar otras posibilidades de ser desde un deseo otro, la creación de su propio devenir. En el caso de Lía García, ligado a las autorrepresentaciones como mujer transgénero, está el uso de la política de identidad como activista feminista que mantiene en todas sus piezas.

Esto genera un espacio de doble potencia para la singularización de sus diferentes intersecciones identitarias, por un lado, como artista trans y, por otro, como feminista trans. Ambas singularidades fueron un parte aguas al comienzo de su trabajo en el contexto mexicano, como artista rompe con la tendencia de documentar una transición de género centrada exclusivamente en los cambios corporales e incluye un contexto específico, la audiencia, así como las cualidades emocionales y sociales de su tran-

sición. Por otra parte, dentro de las militantes feministas la presencia de mujeres transgénero era escasa y el debate de su existencia, discursos y diversas formas de vivir su identidad de género era un tema nuevo y controversial.

Otro de los rasgos definitorios del trabajo de Lia García es la materialización colectiva de rituales transgénero, en los que utiliza estratégicamente los arquetipos mencionados.

b) *Rituales festivos como estrategia para el performance colectivo.*

Los rituales forman parte de las estrategias centrales de García para facilitar procesos de subjetivación colectiva en torno a su transición de género y, a su vez, incluir en sus performances a la audiencia en espacios insertados en la cotidianidad de los asistentes. La performancera busca a través de sus piezas incidir en la experiencia y memoria de contextos específicos alejados del circuito del arte. Específicamente en una de sus primeras exhibiciones *Tiempo de vals, 1, 2, 3 (2013)*, en la que utiliza el arquetipo de la quinceañera. Una propuesta insertada en la mexicanidad, el ritual y la transición de género colectiva. La pieza nace del deseo de la artista de construir una transición de género que no implique el aislamiento y anonimato, factores comunes en su comunidad.

La reapropiación de un ritual propio de América Latina y México, como es la celebración de los quince años, unido al espacio elegido (un sonidero con una historia significativa de resistencia a la gentrificación de la Ciudad de México) y la población que congrega (corporalidades que transitan en los márgenes de la clase, la racialización, el empleo y la diversidad sexual), permite que la propuesta tenga la resonancia local deseada, sumándose en colectivo al derecho de seguir reuniéndose y vivir su ciudad.

Tiempo de vals 1,2,3 comenzó en la casa de la artista, se trasladó en el metro con sus chambelanes y recorrió las calles de la Ciudad de México hasta llegar al sonidero. El evento convocó a diferentes personalidades que disienten de las prácticas e identidades hegemónicas, activistas feministas, personas sexo disidentes produciendo una transgresión en la performatividad género de los papeles sexogenericos tradicionales del ritual, como, por ejemplo, algunos de los chambelanes no eran corporalidades masculinas hegemónicas, si no mujeres cis trasvestidas u hombres trans.

El aspecto colectivo y familiar de *Tiempo de vals, 1,2,3* posibilita una dinámica de protección para las corporalidades trans, donde el ritual y el baile se tornan una estrategia de contacto con los otros, que permite limar las fronteras creadas por la estigmatización y la transfobia. En ese mirar y ser mirado en un acto relacional con una mujer trans.

Los elementos claves del ritual son la comida y la fiesta, ambos propios de la comunidad invitada. Este aspecto posibilita la oportunidad de rebasar la representación social abyecta, puesto que se vincula con la participación en experiencias anteriores y a través de la potencia política de la acción lo convierte en una festividad trans. Se quiebran las fronteras de género, las relaciones de poder respecto a las corporalidades hegemónicas y la propia ritualidad tradicional.

Los dispositivos con los que Lia transgrede el ritual tradicional de la quinceañera son tres; 1) La entrega de juguetes por parte de la madrina que significa dejar la infancia para realizar su paso a ser mujer. En este caso se otorgan a Lia juguetes masculinizados (un rifle y un soldado), 2) El cambio del zapato que simboliza dejar los zapatos de niña para calzar los de mujer, en este caso se sustituye un zapato masculinizado por un zapato de tacón; y 3) Presentarse como mujer trans, sin la presencia de un hombre que le dé legitimidad. En esta trasgresión del rito de paso que constituye la celebración de los quince años, la artista se autonombra mujer reapropiándose del ritual tradicional y legitima su experiencia como mujer trans.

La materialización pública de un ritual transgénero, hace ineludible la posibilidad de transitar diferentes identidades de género en el transcurso vital, lo que rompe con los estándares estáticos y patriarcales de la vinculación entre género, sexo y corporalidad, insertados en la colonialidad del género que opera en cada una de las personas que devienen en las sociedades occidentalizadas (Lugones, 2014), así como la desnaturalización de la correlación entre corporalidad, género, sexo e identidad.

El carácter colectivo y vecinal de la celebración tradicional de la fiesta de quince años, permite el acceso a un público no cercano a la propuesta artística mainstreaming, lo que tiene un marcado carácter político y social, pero que también puede producir respuestas y afecciones no esperadas por la artista. Ante esto Lia establece diferentes estrategias que permitan incluir a la audiencia en las acciones desde la afectividad y la empatía.

c) *Encuentros afectivos y visibilidad trans: "Hablar de la voz, la voz trans".*

Tal y como hemos visto, en el trabajo de García la participación de la audiencia en las piezas es un eje central, llegándose a generar una experiencia colectiva. En el análisis micropolítico de los procesos de singularización e individuación del performance, como acto comunicacional, la relación con la audiencia es un eje central. Se produce, como apunta Ericka Fisher (2014), un acontecimiento que comprende; 1) el espacio y los objetos con los que se realiza la intervención artística, 2) los y las agentes (artista y audiencia) junto con los actos realizados, 3) la negociación material y sígnica de las corporalidades y 4) la vivencia en términos físicos, emocionales y cognitivos.

En relación a la dimensión emocional del acontecimiento performático que expone la teórica, cabe destacar la manera en que la artista llama a sus performances: *encuentros afectivos.* En esta auto enunciación como performancera vincula sus piezas a objetivos pedagógicos y a una política desde los afectos "Me gusta estar cerca de la gente, tocarla, que halla caricias, besos, como una cuestión política. Es una forma de ver que somos iguales" (García, 2015). El concepto de ternura radical de Dani d'Emilia y Daniel B. Chávez (2015) es el ingrediente esencial para la performancera en la materialización de los encuentros. Crear una experiencia performática que incluya a la audiencia desde el contacto corporal y emocional, un proceso de subjetivación colectivo en torno a la transición de género, que posibilite desplazar las afecciones negativas y generar memorias colectivas desde la alegría, el placer y la escucha.

En tanto a la negociación sígnica de las corporalidades relativas al acontecimiento performático, el riesgo atraviesa casi toda la experiencia en el performance de Lía, siendo una extensión de su cotidiano vinculándose en ocasiones al miedo y a la trasgresión. Las autorrepresentaciones que encarna son signadas por la au-

diencia como representaciones sociales de la feminidad cisgenero heterosexual. Lo que ha ocasionado reacciones por parte de la audiencia de sorpresa relacionada con el deseo masculino, al no percibir que la performancera era una mujer transgénero y descubrirlo a medida que avanzaba la acción.

Lo anteriormente mencionado da lugar al uso estratégico de la voz de la artista. En el encuentro afectivo *El peso de los prejuicios* (2015) Lia García da un espacio central al uso de su voz como estrategia de visibilización, realizando un contacto físico previo en silencio para posteriormente enunciarse como mujer transgénero usando su voz. Este encuentro performático se realiza en Barcelona, en un barrio obrero con un alto porcentaje de migrantes, en la casa en la que ella residía. En esta ocasión la autorrespresentación utilizada por Lia, es la sirena, que conjuga deseo, peligro y una corporalidad no humana. Tres ejes que se reiteran en diferentes producciones culturales: el cuento de Andersen, la película de la Sirenita de Disney o La Odisea de Homero. La sirena también forma parte del misticismo y mitología de diferentes pueblos prehispánicos donde se identifica a éstas como deidades que entraman poder y peligro.

El paralelismo que tiene las sirenas y las personas trans en el imaginario social (peligro, monstruosidad y atracción) es utilizado por la performancera para visibilizar la deshumanización y abyección en tanto al deseo y el espacio intersticial que habita. Desde una mirada hegemónica cis son configuradas como "no naturales" o menos válidas, lo que recae en la patologización, el estigma o la vinculación dentro del imaginario social como propias de los márgenes sociales. La sirena es un cuerpo deshumanizado al igual que las corporalidades trans, ambas han perdido su voz en un mundo al que no pertenecen.

En el peso de los prejuicios la performer se sitúa en la entrada del edificio donde vivía, como una corporalidad sin movilidad, mojada y sin voz; una sirena. Mediante la lectura de sus labios, los vecinos descifran que el objetivo es subirla al séptimo piso. Esto crea un sistema colaborativo inesperado que traduce el desafío inicial en una experiencia colectiva carnal y sensitiva en la que la Lia García es llevada por el colectivo atravesando todo el edificio sin hablar. Al llegar al lugar más alto del edificio la artista canta una canción mostrando su voz e intercambiando el gel de hormonas. La performancera aplica el gel a las personas interesadas, lo que genera una memoria sensitiva, de contacto dentro del acontecimiento performático, tanto en Lia como en el público.

El uso estratégico de la voz trans y cargar con el cuerpo de la performancera, sugiere un símil de los prejuicios sociales sobre las corporalidades trans, una dislocación de la mirada y de las relaciones de poder. Una ruptura de la colonialidad del género y del ser, que se reifica a través de la mirada y el encuentro con los otros y otras y, que refiere a un proceso de singularización colectivo en torno a la transición de género, que rebasa la experiencia de Lia García y, sensibiliza acerca de una realidad social mucho más amplia.

Este descentramiento de la mirada exógena sobre las corporalidades trans, se revierte cuando Lia toma su voz, y la audiencia reconoce a la persona que ha portado hasta la azotea, con la que ha intercambiado miradas, sensibilidades y afectos; es una mujer trans, migrante y latina que se apropia de su corporalidad y la dignifica ante una audiencia, que, a pesar de compartir el mismo edificio, no conoce.

La estrategia de la seducción como preámbulo para la ruptura posterior es manejada por muchas performanceras que mantienen un discurso de género o política feminista, específicamente para producir deseo en la audiencia masculina. En el caso de una mujer transgénero la brecha que produce es mayor, interpela a la audiencia masculina confrontándoles con el deseo sentido hacia una corporalidad que se desliga del deseo masculino hegemónico. Por otro lado, pone en riesgo a la performancera en cuanto a la reacción de la audiencia, que se incrementa con la estrategia de contacto que utiliza. El uso de su voz como engranaje fundamental en su política de identidad, desmantela, por un lado, las fronteras de género, y por otro, el deseo cisgénero heterosexual, lo que produce reacciones transfóbicas que son leídas como un espacio liminal de peligro.

4. REFLEXIONES FINALES

Los aspectos centrales que facilitan los procesos de singularización en la experiencia en el performance de Lia García son el nexo de la política de identidad como activista trans feminista, introducir su contexto y a la audiencia, el uso de la autorrepresentación y el ritual festivo y afectivo.

La política de identidad que utiliza está ligada a un tipo de activismo orgánico, definido por Gramsci, como aquellas personas que inciden en las mismas capas sociales en las que están involucradas personalmente. García ejerce un posicionamiento propio, que implica a su comunidad, confrontando la valoración exógena. Las estrategias de participación que utiliza como la parodia, la alegría, los afectos o la dignificación de las corporalidades minoritarias, en términos de Guattari y Deleuze (2006), suponen un acto colectivo que da lugar a una redención afectiva en el devenir minoritario, una creación ética desde el no centro, a través de afecciones positivas.

El uso de arquetipos tradicionales de la feminidad le permiten utilizar los mismos códigos y prácticas culturales que constituyen a las mujeres cis como sujetos de género para reapropiárselos y desestabilizarlos, produciendo una descentralización de su experiencia de vida, a la par que reifica su identidad de género en ciertos parámetros tradicionales, siendo estos cruciales en su devenir como mujer trans. En este punto, puede observarse como convergen en los desplazamientos identitarios producidos a partir del uso de la autorrepresentación procesos de singularización e identificación simultáneamente.

Por un lado, le facilitan una identificación desde las representaciones sociales dominantes feminizadas y tradicionales de la Mujer, que, en su caso, supone un proceso de singularización y autonomía en su transición de género de hombre gay a mujer trans. Respecto a los procesos de singularización en tanto a representaciones sociales, producciones culturales y su transición de género consigue varias rupturas 1) rebasa las fronteras de género, la inteligibilidad y el deseo hacia las corporalidades cis, 2) amplia las producciones visuales y las estéticas utilizadas en el arte trans y queer, 3) rompe con la cosificación de las corporalidades trans y las representaciones estereotipadas de su comunidad, así como con el consumo voyerista de desnudos no hegemónico, 4) singulariza la representación social de las mujeres trans al encarnar la representación de sí misma que desea,

5) produce una memoria afectiva de contacto con los otros y otras que dista de las violencias experimentadas sobre su corporalidad respecto a su transición de género, lo que sugiere un proceso de subjetivación colectivo alejado de las experiencias normativas en la que se celebra públicamente como mujer trans, 6) si bien la ritualización de su performatividad de género le permite la identificación como mujer dentro de unos parámetros de inteligibilidad (proceso de identificación), el uso político de su voz resuelve sus piezas performáticas como un proceso de singularización y posicionamiento desde su experiencia como sujeto y mujer trans.

En términos de acontecimiento la ritualidad y la participación de la audiencia son rasgos definitorios. Los encuentros mantienen un contacto directo, carnal con ella, esto es debido a que su objetivo principal es romper con las fronteras entre la audiencia y la acción, así como producir una transición colectiva de género a través de la experiencia compartida. Una suerte de espacio liminal que cuestiona la constitución como sujetos de género y el deseo hacia corporalidades no hegemónicas.

Las estrategias emocionales clave son la ternura, la festividad, y el contacto corporal. El contacto con la audiencia permite la desarticulación de la abyección de las corporalidades trans y la mirada deshumanizadora que la inteligibilidad del género proyecta en ellas. Ver y ser vistos, encarnar actos comunicacionales afectivos con corporalidades trans en espacios que no entramen estigmatización, sugiere una descentralización de las representaciones sociales hegemónicas, también la posibilidad de desplazamientos identitarios en la artista, así como la creación de nuevas memorias para la audiencia, donde todas las corporalidades están siendo afectadas.

BIBLIOGRAFÍA

Alcázar, J. (2001). Mujeres y Performance: el cuerpo como soporte. *Latin American Studies Association* LASA; XXII International Congress, Washington. Recuperado de http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=96, [última consulta: 4 de febrero 2016].

Alcázar, J. y Fuentes, F. (2005). Arte de los resquicios. En J. Alcázar y Fuentes F. (comp.), *Performance y arte-acción en América Latina* (pp. 115-132). México, Ciudad de México: Edición sin nombre a cargo de Ana María Jaramillo Mejía.

Alcázar, J. (2008). Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En Araujo K. y Prieto M. (eds), *Estudios sobre sexualidades en América Latina* (pp. 331-350), Ecuador, Quito: FLACSO.

Alcázar, J. (2014). *Performance: Un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad.* México: Ciudad de Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Antivilo, Julia (2013). *Arte feminista latinoamerican. Rupturas de un arte político en la producción visual* (tesis doctoral). Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile.

Barbosa, A. (2008). *Arte Femnista en los ochenta. Una perspectiva de género.* Cuernavaca, México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Blanco, B. (2017). *La experiencia del performance desplazamientos identitarios y desterritorialización de la geografía corporal.* (tesis de maestría). UAM-Xochimilco, Ciudad de México, México.

Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades.* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Butler, J (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Ciudad de México, México: PUEG/UNAM.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Costantino, R. (1996). Lo Erótico, Lo Exótico y el Taco: El Reciclaje Cultural en el Arte y Performance de Maris Bustamante. *Chasqui,* vol. 25, num. 2, (pp. 3-18). Recuperado de http://www.jstor.org/stable/29741280 [última consulta: 3 de febrero 2015].

D´Emilia D. y Chavez. D.B. (2015). Manifiesto vivo. Por Dani d´Emilia y Daniel B. Chaváz. Revista *Hysteria.* Recuperado de https://hysteria.mx/ternura-radical-es-manifiesto-vivo-por-dani-demilia-y-daniel-b-chavez/

Lugones, M. (2014). Colonialidad y Género. En Espinosa Y. et al. (coords.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (pp. 57-74). Popayan, Colombia: Editorial Universidad del Cauca.

Flores, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas, búsquedas en artes y diseños,* nº3, (pp. 31-44).

Mandel, C. (2010). Estética del borde: cuerpo femenino, humor y resistencia. *Revista Escena, Artes Visuales,* núm 33, (pp. 71-82).

Martel, R. (2008). *Arte Acción.* Ciudad de México: UAM -X.

Mayer, M. (2004). *Rosa Chillante, mujeres y performance en México.* Ciudad de México: CONACULTA-FONDA.

Rolnik S. y Guattari F. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo.* Madrid: Traficantes de sueños.

Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica" en Taylor D. y Fuentes M. (edits.), *Estudios avanzados del performance* (pp. 7-30). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. (2011b). Usted está aquí: el ADN del Performance. En Taylor D. y Fuentes M. (Edits.), *Estudios avanzados del performance* (pp 401- 430). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Prieto, A. (2011). Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano. En Taylor D. y Fuentes M. (edits.), *Estudios avanzados del performance* (pp. 607-627). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of WorldSystems Research* (XI, 2) (pp. 342-386).

Fugas e-interferencias

VI International
Performance Art Conference

12

2021

BARRER Y ACCIÓN LA ESCOBA COMO ÚTIL (REI)VINDICATIVO

EVA MONROY PÉREZ. Universidade de Vigo.

/ RESUMEN /

Este trabajo pretende realizar un recorrido por aquellas acciones que hacen uso del acto de barrer para vehicular su trabajo artístico. De esta manera se plantea una relación inmediata entre el desarrollo de las acciones contemporáneas en torno a la idea de barrer con la mujer. Se observa como las primeras performances tienen un carácter propio de los primeros feminismos de los años setenta, evolucionando a otras formas más complejas de feminismo contemporáneo como lo es el ecofeminismo.

/ Palabras clave /

performance;
barrer;
escoba;
feminismo;
ecologismo;
ecofeminismo.

1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTO: LA ESCOBA EXTENSIÓN DEL CUERPO

Sweeping the dust from the floor of a room
Spreading the dust in another room, so it won't be noticed
Continuing daily...

KAPROW A.

Cuando se teclea en Google los términos de búsqueda «barrer arte contemporáneo» los enlaces mejor posicionados, con lo cual más populares y de mayor relevancia, hacen un verdadero homenaje a las señoras de la limpieza que tiran las piezas artísticas (con su mejor voluntad e ignorancia) en los grandes eventos y bienales de arte contemporáneo a lo largo de todo el mundo. Una de las reflexiones que se puede extraer, aparte de que también es un fenómeno epidémico y global, es la obsesión con la limpieza en la actualidad. Parece que el método *konmari* invade los hogares, las cuentas de Instagram, los museos y hasta las facultades de Bellas Artes. Tirar, tirar y tirar. Parece reinar un imaginario de lo blanco e impoluto. Ya no hay lugar para la mota de polvo, para la mezcla y el caos. Y esta obsesión aparece, justamente cuando vivimos en un período de emancipación de la escoba, cuando la *irobot* Roomba nos hace el trabajo de limpieza, cuando ya escasean las abuelas con mandil y escoba en los rellanos. En este sentido resulta interesante realizar un recorrido por algunas de las propuestas artísticas más relevantes que hayan tenido en cuenta el fenómeno de barrer.

Barrer es una acción. Y además es una acción de arrastre. Parece que responde a los principios termodinámicos de la no destrucción; el acto de barrer no destruye, sino que traslada los detritus de un lugar a otro. El polvo, el escombro, la basura en general habitan en el suelo, en las esquinas y grietas más recónditas, en los escondites más inaccesibles porque de alguna manera se encubren presintiendo su fatalidad. El barrer tradicional, el barrer doméstico o público recontextualiza el detritus reafirmando su destino ya presentido con anterioridad: su triste final que no es otro que el basurero. A lo barrido se lo aleja, se lo acota, se lo pone un lugar distante y bien delimitado. Conforma la categoría de lo otro.

En 1993 el comisario de arte Hans Ulrich Obrist junto con Boltanski y Bertrand Lavier dan forma a *Do it,* un libro-proyecto de *happenings* en el que intervienen doce artistas proponiendo una serie de instrucciones con el objetivo de animar a otros artistas a que puedan llevarlo a cabo en otros lugares. De esta manera, el propósito de estas instrucciones-partituras es crear espacios dinámicos, configurando de forma constante nuevas versiones sobre lo mismo. Allan Kaprow propone lo siguiente:

«Barrer el polvo del suelo de una habitación / esparcir el polvo en otra habitación / para que no se note.» (Lacy, S., s.f., párr.2). Kaprow recalca la acción de traslado que subyace en el gesto de barrer: llevar el polvo de un sitio para otro; barriendo se transforma el espacio, se configura. Son varios artistas que han llevado a cabo estas instrucciones de Allan Kaprow, ejemplo de ello es la propuesta de Suzanne Lacy junto con Meg Parnell que en 2013 *(Cleaning Conditions)* realizaron en la Manchester Art Gallery. En este homenaje a Kaprow, como la propia artista indica, se propone como una reinterpretación irónica en claves activistas de género y arte. La acción dura dos semanas y comienza de forma simbólica frente al cuadro titulado *El trabajo* de Ford Madox Brown, de tal manera que un grupo de trabajadores de limpieza e inmigración, siguiendo las instrucciones Kaprow, barren la basura de una galería a otra. En las dos semanas que dura el proyecto y de forma simultánea a la intervención se van recogiendo las diferentes polémicas de las condiciones del trabajo que van planteando los propios asalariados. Así, las temáticas de género, de cuidado, de inmigración se entrelazan directamente con la basura. Y todo esto a su vez con lo político; cuando el barrer se hace político.

La limpieza como objetivo político también ha estado presente en buena parte del cartelismo a lo largo de la primera mitad del siglo XX. En este sentido la escoba funciona como fuerte símbolo político. En 1917 Lenin aparece, en su cartel de campaña política, barriendo al capitalismo, la aristocracia y al clero. También la usaron los alemanes para barrer a los países aliados. O en múltiples campañas políticas como símbolo de barrido de toda corrupción. Así se emplea la escoba en las manifestaciones políticas como la Protesta en Panamá en 2013 por los sobrecostos. Bajo el lema «operación limpiemos la política» barren simbólicamente la corrupción. Se barre simbólicamente.

La escoba pertenece al estatus de limpieza. En esta asociación de lo limpio-hogar- mujer la escoba funciona como una extensión del cuerpo femenino. En este imaginario tradicional, esta dilatación del brazo representa a la mujer atada, subyugada, en pleno dominio de su reinado topológico: el hogar. La mujer atada al hogar, al dominio patriarcal, a tenerlo todo en orden y perfectamente limpio. Pero este no es el único imaginario de la escoba; no sólo es extensión del brazo sino también es vehículo: la escoba de la bruja que vuela, la escoba del niño que cabalga. Tampoco sería extraño pensar que la escoba, justamente estando en íntima relación con lo simbólico-femenino, cuando funcione como elemento imaginativo-vehicular sólo pueda darse a través de las figuras de la bruja (la loca) y el niño. Ambos seres que carecen de crédito y se encuentran en los márgenes de lo racional. Para escapar de la prisión hay que coger el vehículo de lo irracional. Y tampoco es de extrañar que el otro vehículo que nos queda por comentar, el coche escoba se asocia simbólicamente con lo masculino. El coche-hombre que en tanto escoba salvadora recoge al débil, al enfermo, a la mujer o al niño.

Si se continúa con la propuesta de escoba como extensión del cuerpo, el barrer como danza también será objeto de interpretación artística. Así el artista taiwanés- estadounidense Lee Mingwei invita al coreógrafo Bill T. Jones a interpretar *Our Labyrinth,* para las jornadas de MetLife Arts en Nueva York (originalmente interpretado en el Museo de Bellas de Taipéi y el Pompidou), una acción de tres semanas de duración, retransmitida de forma online en tres galerías del circuito. En la escena propuesta, un bailarín barre con la escoba los montones de arroz esparcidos por el suelo. Mingwei hace hincapié en el acto de barrer como esparcimiento poniendo énfasis en la belleza tensional de los contrarios: entre lo que se crea y lo que se destruye (2020, párr.3). Todo ello lo envuelve de una estética oriental, espiritual de movimientos tan suaves y refinados que convierten el barrer en algo que tiene que ver con lo religioso. La escoba antecede al

movimiento del cuerpo, lo guía en la danza. La escoba va por delante; es lazarillo.

Y los «adelantadillos» son también lo que «barren para casa» en su beneficio propio: lo barren todo, lo arrasan. Así también aquellos que barren la baza ganadora. En este sentido, se da en el acto de barrer una cierta injusticia, a la manera presocrática, en el sentido de que cuando se barre se establece una cierta selección de lo que se arrastra y de lo que se deja atrás, y, como tal, una cierta injusticia. Uno decide qué cosas arrastrar y dejar atrás. Barrer también es seleccionar, elegir, configurar. Barrer es una forma de ordenar el mundo. Y esa recategorización objetual abre puertas a nuevos significados. También la propia concepción del lugar vaciado tiene que ver con esta resignificación: todo borrar/barrer permite el regreso al lienzo en blanco, permite el borrado absoluto de lo anterior. Hay que barrer para que salga lo nuevo. Y en este sentido también se ha hecho cargo la terminología evolutiva, en el sentido del «barrimiento natural» que hace la naturaleza de aquellas especies con las características menos adecuadas para la supervivencia. Pero pensando a lo Allan Kaprow, si barrer abre nuevas posibilidades ¿qué pasa cuando se descontextualiza el uso de la escoba? ¿Qué pasa cuando el destino de lo barrido no es el contenedor? ¿Qué pasa cuando se barre no para limpiar, sino para reivindicar?

2. EL BARRER VINDICATIVO

Barrer y desvelamiento. Con la escoba se accede a lo oculto. Nuevamente la escoba como prolongación del cuerpo; brazo extenso que permite llegar a las rendijas, huecos a los que sería imposible acceder sin esa prolongación del cuerpo. La escoba también explora, descubre y desvela. Pero tanto puede sacar algún tesoro como los restos de suciedad o basura. En el plano simbólico y artístico esa basura se puede extrapolar a las partes de lo social, a las partes de las costumbres y hacia lo político con el objetivo de sacar a la luz lo que chirría, lo que molesta, pero no se ve de una forma fácil, lo que es necesario desvelar y sacar tanto de dentro para fuera como de lo privado hacia lo público. Poner fuera lo que está dentro.

Es este barrer subjetivo, introspectivo e interior del que se hace cargo la artista madrileña Eulalia Valldosera con su pieza titulada *El ombligo del mundo* (1991). La escoba como útil trazador propone una acción donde barre poniendo punto y final a su instalación conformada por colillas consumidas dibujando un vientre materno. En su página web lo describe de la siguiente manera (párr. 3): «Con el pincel convertido en escoba me dispongo a barrer los residuos del hacer, y tras el polvo y la sequedad de boca, el hedor de la ceniza que impregna la galería, queda únicamente los documentos de lo que sucedió.» Valldosera reflexiona sobre su propio cuerpo. Las colillas se consumen al estilo de las vanitas barrocas de la misma forma que la artista «consume» su instalación y con ella su propio vientre materno. Para Valldosera el barrer es una técnica de dibujo y la escoba su útil trazador. Esa escoba como pincel recuerda a la del *action painting* norteamericano donde el propio gesto pictórico, el gesto de la acción se convierte en ritual en tanto que movimiento repetitivo. Barrer es un acto repetitivo por su gestualidad, pero también porque es algo que hay que hacer todos los días. Tiene que ver con la *meletê*, con las rutinas. Con una forma de cotidianidad que se relaciona con el tiempo; en el sentido de conformarse como una tarea cotidiana a la que se le suele asignar un mismo horario y un mismo recorrido topológico: se empieza y se acaba por el mismo sitio. Barrer escanea topológicamente como el *irobot* aspirador.

Este barrer rutinario es típico de las labores de cuidado tanto en el terreno privado como público. Hay varios ejemplos de visibilización de estas labores por parte de los artistas contemporáneos donde el uso de la escoba se convierte en *leitmotiv.* Así, por ejemplo, Verónica Meloni (Córdoba, 1974) invitada por el Museo de Moderno Bellas Artes de Argentina realiza una acción bajo el título *Acción de los días* en conjunto con las trabajadoras y trabajadores del museo y sus familiares para evidenciar las tareas de mantenimiento de los mismos. Durante la performance los trabajadores y las artistas parten de unos cúmulos de algo parecido al serrín. Con la escoba van esparciendo los restos formando poco a poco bajo el asfalto diversas frases reivindicativas con el objetivo de amplificar su trabajo silenciado. Esta idea de barrer para formar escritura la repite en varias ocasiones, así, en *Barro: escritura inestable* (2019) en esta ocasión se trata de un grupo colaborativo entre barrenderas y barrenderos de Ciudad de México. Con estas acciones se manifiesta una llamada de atención sobre los gestos cotidianos del barrer, la propia escritura y las labores de cuidado.

En el acto de barrer se despliega todo un campo de metáforas que invita a la apertura de varias interpretaciones artísticas. La escoba como símbolo, se había visto ya, que funciona como herramienta perfecta para visibilizar aquello que permanece oculto. Por tanto, funciona como instrumento reivindicativo de algo. En este sentido se encuentran varias acciones que trabajan en este contexto. Por un lado, como visualización de una tarea de cuidados históricamente asociada a la mujer. No es de extrañar por tanto que las primeras acciones en este sentido estén vinculadas al período de esplendor de las reivindicaciones feministas de los años setenta. Por otro lado, y a medida que nos adentramos en el siglo XXI, se encuentra una evolución conceptual de las performances que usan la escoba hacia unas formulaciones apegadas a la causa ecológica. Esta evolución se produce en paralelo al feminismo que también estrechará fuertes lazos con el ecologismo. Este desarrollo es natural debido a muy diversas causas entre las que destacan el afianzamiento feroz de un capitalismo salvaje donde los productos, los objetos y las cosas rebosan por todos lados. A esto hay que añadirle el deterioro planetario debido a los excesos de emisiones contaminantes, acumulación de plásticos en el océano, la deforestación, etc. En definitiva, de los restos, los despojos y la basura de una sociedad de consumo cada vez más despiadada. En los siguientes apartados se ejemplifican estas dos tendencias reivindicativas a través del uso de la escoba y del acto del barrer: tanto la feminista como la ecologista.

2.1. Como práctica feminista

Cuando se piensa en el acto de barrer se asocia de forma indiscutible con el espacio doméstico y éste con la mujer. La escoba es el instrumento por antonomasia del ama de casa y de las brujas. De las labores de cuidado y mantenimiento. En este sentido, el Manifesto *for Maintenance Art* de la artista norteamericana Mierle Laderman Ukeles (1939) es todo un icono reivindicativo de la labor de cuidado de las mujeres. La artista se hace cargo de los instrumentos reivindicativos feministas propios de finales de los sesenta donde uno de los objetivos específicos consistía en visibilizar las injusticias domésticas o trabajos impuestos de una

forma preestablecida socialmente, asociados a un género en concreto. En este caso las tareas de cuidado del hogar y la maternidad se han relacionado de forma casi inmanente a la mujer. De ahí que Laderman Ukeles haga pública esa parte de la privacidad que entronca también, por otro lado, con todo el discurso conceptual-filosófico de hacer político lo privado. En *Maintenance Art* (1969) aborda el problema específico de conciliación entre la imposibilidad para desarrollar su carrera como artista y ser madre simultáneamente. Durante la década de los setenta la artista realiza una serie de acciones artísticas relacionadas con los trabajos de mantenimiento *(Maintenance Art Tasks)* relacionados con el hogar y la maternidad. Con lo cual lleva al museo las mismas acciones que desarrollaría en su vida doméstica y privada. Las acciones de limpiar y barrer funcionan aquí como un claro ejemplo de reivindicación de una visibilización de un estado de desprestigio hacia la mujer. Denigración porque son tareas impuestas socialmente a un género en concreto. Puede apreciarse como a partir del mayo del 68 lo privado se convierte en una forma de política y por tanto los quehaceres de la vida diaria relacionado con los cuidados y la mujer reaparecen en la esfera pública (Albarrán, 2019, pp. 147-153).

Desde el 2012 en Argentina y de la mano de Claudia Quiroga y Sandra Posadino se producen una serie de manifestaciones performáticas donde la escoba se posiciona como símbolo de la opresión patriarcal. La «marcha de las escobas» se inspira a su vez en las marchas de las mujeres anarquistas llevadas a cabo en 1907 donde usaban la escoba precisamente para barrer alegóricamente toda clase de injusticias. La acción artivista argentina convoca, a modo de ritual colectivo, a las mujeres argentinas cada 24 de marzo con el objetivo barrer simbólicamente al patriarcado, las opresiones y dolores:

> La escoba en la cultura patriarcal funciona como símbolo de opresión: pretende mantener a las mujeres barriendo, limpiando para otros, en el adentro. Nosotras nos reapropiamos de ellas para transformarlas y saliendo al mundo, ocupando las calles, convertirlas en instrumento de vuelo y de lucha. En muchas culturas se utiliza la acción de barrer como "acto mágico". Desde la desobediencia, las escobas abren paso a las libertades, a la fuerza y a la alegría. (Vaquero Díaz, 2016, párr.4).

A través de la escoba se barre lo oculto, lo velado y olvidado para recuperar una memoria que funcione como barrera en tanto que cúmulo y estorbo para que la desmemoria no pueda colarse por las rendijas de la amnesia.

Fuera de todo activismo, la artista colombiana María Teresa Hincapié en *Punto de Fuga* (1989) propone otra manera de visibilización de las tareas domésticas de la mujer. Realiza una performance de tres días consecutivos y doce horas diarias donde realiza las rutinas regulares y domésticas como barrer, planchar, lavar, etc. El espectador está invitado a participar con la artista en todo momento de estas acciones. El objetivo de Hincapié es dignificar las tareas domésticas haciéndolas públicas y mostrando una cierta consciencia de los movimientos y gestualidades que rodean a dichas acciones. Pone sobre la mesa una reflexión sobre la cotidianidad. Se percibe en relación a sus movimientos corporales y el uso de los objetos corrientes una búsqueda de lo sagrado, del ritual, de lo rítmico. La escoba es instrumento de apoyo como sostén de los movimientos lentos de su cuerpo; se hace cargo de un barrer reflexivo donde cada oscilación de la escoba lleva a una suerte de meditación auxiliada sobre el propio sonido del arrastre.

2.2. Como práctica ecologística

I am sweeping.
This sweeping is art.
The art is the action of the sweeping.
The art is not the things sweeping.
The things swept are more or less important than the things not swept.

L. PETERSON

En la introducción de este trabajo se hacía notar la obsesión de limpieza que parece rodear a las sociedades contemporáneas. Pero esa disposición a tirarlo todo no puede engañar a nadie: se tira para dejar paso a lo nuevo. Como señala Óscar Calavia en su ensayo *Basura* el consumismo actual es una forma de disciplina ascética, donde el apego a las cosas no forma parte de su vocabulario (2020, p. 73). Las cosas en su estatus efímero se encuentran a la espera de ser barridas. Como vuelve a señalar Calavia: «Todo puede ser basura, no importa de qué esté hecho, en qué estado se encuentre o cuál sea su eventual utilidad, todo depende del gesto soberano de la escoba» (p. 42).

En este contexto Ana María Guasch sugiere el ecologismo como uno de los giros artísticos contemporáneos que definen el arte de lo global. Y buena parte de las propuestas artísticas que reflexionan sobre esta cultura del desecho lo hacen a través de expresiones activistas. Feminismo y ecología en tanto que problemas políticos se aúnan como lo hace el arte y el activismo bajo la fórmula de la performance. Ya no importa tanto quién barre sino lo que se barre. Se produce un intento de visibilización de lo puramente cuantitativo; se produce una muestra de cantidad de las cosas barridas, de los desechos, detritus y basura.

Una artista pionera en este sentido ha sido la norteamericana Jo Hanson en la década de los setenta que propone como proyecto la restauración de la Nightingale House en la que incluía como acción el barrer todos los días la acera exterior de su casa. Este acto acabó convirtiéndose en un acto público y colectivo de sensibilización contra la basura. A medida que barría Hanson recolectaba los detritus y objetos descartados para pasar a su reorganización y categorización de los mismos. En 1980 la artista Jo Hanson recibe una beca del Museo de Arte Moderno de San Francisco para llevar a cabo una serie de propuestas en las que muestra su trabajo de mantenimiento de las calles para el Ayuntamiento de dicha ciudad. Es interesante observar como la artista relata las fases de categorización conceptual de su trabajo artístico. En primer lugar, justificaba su trabajo con la etiqueta de arte conceptual, en segundo momento, bajo la categoría de arte feminista con el consecuente discurso de empoderamiento de la mujer artista, para da paso a un acercamiento de este último al «arte ambiental» (2013, párr.3).

Sigue explicando Jo Hanson como en los años 70 estaba lejos de considerarse una artista ambiental, sobre todo porque esa categoría artística no existía. Será paulatinamente a partir de los 80 cuando se empiece a vislumbrar esta conciencia ecológica, que curiosamente coincide en paralelo con Mierle Laderman Ukeles. Pero, sobre todo, habrá que esperar hasta la segunda decena del siglo XXI para que estas prácticas de barrido público se empiecen a proponer de manera más sistemática reivindicando desde el cuerpo femenino la urgencia

ecológica. Así, en 2013 la artista madrileña Sara Ramo con residencia en Sao Paulo (1075) propone para la décima planta del Sharjah Islamic Bank, en contexto de la Bienal de Sharjah (Oriente Medio) una instalación titulada «The Garden From Free Zone» en la que barre y limpia el espacio reorganizando los elementos de dicho espacio. Se trata de proponer una nueva categoría a las cosas. Sara Ramo a través del barrido y arrastre de objetos propone una nueva cosmovisión. Las grandes acumulaciones y los ritmos desbocados de las sociedades contemporáneas abren nuevas vías para repensar el tiempo lineal histórico, así como la organización de los espacios tradicionales. Tiempo y espacio renacen como metáforas para satisfacer la necesidad de un nuevo orden, de nuevas categorías y taxonomías.

En esta línea de trabajo se encuentra Lauren Peterson que propone la acción de barrer como una forma de recolección. Durante cinco días y con dos intervenciones diarias, Lauren Peterson barre trasladando los restos de materiales desechados desde su estudio en un sexto piso al primer piso donde se encuentra la Galería Ernest.

G. Welch en Atlanta, EEUU (mayo de 2015). Lauren organiza cada noche la pila de desechos, recategorizándolos estéticamente por colores y formas para volver a convertirlos en una pila la mañana siguiente. Lauren propone una reflexión acerca de la categorización convencional de los objetos, cuestionando el estatus de los mismos. Barrer para cambiar la forma del espacio, pero también barrer y reorganizar con lo barrido en un plano metafórico.

También, Sofía Porto (Natal, 1988) propone «Acción Barrer» para el espacio *pool* del programa Cortocircuitos de 2013 de la UCM. Durante tres días consecutivos Sofía barre la piscina, depositando lo barrido en zonas diferentes. Con esta acción la artista recalca la idea de barrido topológico y su contacto directo con el suelo. También observa Sofía Porto un planteamiento interesante (párr.1), un cierto cambio de perspectiva atendiendo no ya al que realiza la acción de barrer sino al observante. Estos *voyeurs* que apartan los pies y la mirada: se aparta para no sentirse obstáculo, molestia y por tanto no ser barrido y desechado como el escombro o la basura. Esa mirada se acaba apartando porque el trabajador que barre no deja de ser parte del decorado como los figurantes en las películas. Nadie atiende a este tipo de trabajadores porque son parte del *atrezzo.*

En definitiva, se propone un barrer muy vinculado al suelo, a la tierra; y, como tal, lo topológico se convierte en reflexión de un presente que justamente manifiesta desde ese *tópos* una de sus mayores debilidades: la celeridad de un cambio climático que amenaza con la destrucción del propio planeta. De ahí que estas artistas, mirando al suelo y barriendo, saquen a la luz estas inconsistencias del ritmo frenético capitalista para manifestar la necesidad de una nueva reorganización de los tiempos y el espacio.

3. CONCLUSIONES

En este trabajo se plantea un recorrido por aquellas acciones artísticas donde se barre usando como herramienta la escoba. Después de realizar un desglose introductorio de las principales significaciones desde el punto de vista sociológico, simbólico y popular sobre la escoba se llega a la conclusión de que barrer es una actividad históricamente ligada a la mujer. De ahí, que no es de extrañar que haya sido fácil la extrapolación de este gesto cotidiano al artístico y justamente en la época detonante de los primeros feminismos. Así justo en la década de los sesenta y setenta surgen las primeras reivindicaciones performáticas donde las labores de cuidado del hogar se hacen públicas, evidenciando así esta carga intrínseca de la mujer. La escoba aparece como un gadget del cuerpo femenino que se usará simbólicamente para evidenciar los cambios necesarios en el campo de lo doméstico, social y político, siguiendo los pasos de la cartelería política de principios del siglo XX. La escoba se evidencia como instrumento de cambio. También a lo largo de los noventa se observa un barrer intimista como pura metáfora de introspección.

Pero será con la evolución del tardocapitalismo cuando el barrer vaya adquiriendo otras connotaciones que tendrán que ver con los excesos de producción de los objetos y su consecuente incremento en calidad de basura. Será en este siglo cuando la mujer barra potenciando una reivindicación múltiple: se sigue barriendo para vindicar las acciones de cuidado que aún recaen en la mujer y aún siguen sin tener valor remunerado, pero, por otro lado, también se barre como una necesidad de alimentar un sentimiento de alarma sobre la marcha imparable que se ha tomado para destruir el planeta. Necesidad de recolección de lo desechado a golpe de escoba para evidenciar el problema cuantitativo de la acumulación.

BIBLIOGRAFÍA

Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo.* discursos, prácticas, problemas. Madrid: Cátedra.

Bauchwitz, S. (s.f.). Acción barrer. Recuperado de https://www.sofiabauchwitz.com/Accion-Barrer

Calavia, Ó. (2020). *Basura. Ensayo sobre la civilización del desecho* (Primera ed.). Logroño: Pepitas de Calabaza.

González López, I. (2019). Woman art house: Eulàlia Valldosera. Recuperado de https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-eulalia-valldosera/

Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global. 1989-2015* (Primera ed.) Madrid: Alianza Editorial.

Lacy, S. Cleaning conditions (2013). Suzanne Lacy with Meg Parnell. Recuperado de https://www.suzannelacy.com/performance-installation

LiMAC. (s.f.). Una y otra vez allí, aunque de todas maneras aquí (Sara Ramo). Recuperado de https://li-mac.org/es/collection/limac-collection/sara-%20ramo/works/once-and-once-more-there-even-if-is-here/

País, E. E. (2017). Breve historia de la escoba como símbolo político. Recuperado de https://verne.elpais.com/verne/2017/08/11/articulo/1502459442_628800.html

Pini, I. (2002). María Teresa Hincapié. entre lo cotidiano y lo sagrado. *Artnexus,* (45) Recuperado de https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63032890cc21cf7c09dfee/45/maria-teresa-hincapie-between-the-quotidian-and-the-holy

Peterson, L. M. (s.f.). Lauren Peterson. Recuperado de http://www.laurenmichellepeterson.com/

Rodríguez, M. (2009). María Teresa Hincapié y el "actor santo": Sacralizar lo cotidiano. *Antípoda,* (9), (pp. 113-130). Recuperado de http://www.scielo.org.co/pdf/antpo/ n9/n9a05.pdf

Ruta del Castor. (2019). Verónica Meloni. Recuperado de https://www.rutacastor.org/veronica-meloni

The Metropolitan Museum of Art. (2020). Lee Mingwei and Bill T. jones: OUR LABYRINTH. Recuperado de https://www.metmuseum.org/events/programs/met-live-arts/our-labyrinth

Valldosera, E. (s.f.). El ombligo del mundo 1991. Recuperado de https://eulaliavalldosera.com/agua-luz-y-sombras-proyectos-realizados-desde-1990/instalaciones/ombligo-mundo-1991/

Vaquero Díaz, R. (2016). Barrer el olvido para sostener la memoria. Recuperado de https://www.marcha.org.ar/barrer-olvido-sostener-la-memoria/

Zimbardo, T. (2013). Receipt of delivery: Jo Hanson - snails and street sweeping. Recuperado de https://openspace.sfmoma.org/2013/03/receipt-of-delivery34/

Fugas e-interferencias

VI International
Performance Art Conference

13

2021

“GRAFÍAS” DEL CUERPO ARQUÉTIPO (INTERACCIÓN): REPRESENT(ACCIÓN) DEL DIOS HEMBRA (ARTE Y TECNOLOGÍA)

SÓNIA CARVALHO. Universidade de Lisboa
PAULO BERNARDINO BASTOS. Universidade de Aveiro

/ RESUMEN /

El poder de la universalidad del mito y el sentido de lo sagrado se exploran en la performance de la instalación multimedia *Arquétipo(grafia) obscura do feminino,* basada en el cuento ruso “Vasalisa, la Sabia”. La confrontación entre el Cuerpo Presente / Cuerpo Virtual (y transpersonal) versus la dinámica del Tiempo / Espacio (real y digital, y sonido / palabra e imagen) está relacionada con un antiguo mapeo psíquico sobre la inducción del Dios femenino en el mundo subterráneo y salvaje, y con el reconocimiento de la intuición de la mujer primordial en la realización de diferentes tareas ritualísticas.

Este proyecto trata sobre una investigación a cerca de la represent(acción) del cuerpo y el rito, centrándose en el estudio de los símbolos y arquetipos del universo espiritual femenino, en el contexto del arte y la cultura contemporâneas, es decir, en la interacción entre Arte y Tecnología - para la creación de la imagen y las imágenes en movimiento.

/ Palabras clave /

performance/tiempo-real;
cuerpo;
dios hembra;
espiritualidad;
femenino;
imagen/vídeo.

1. EL CUERPO FEMENINO COMO SUJETO DE REPRESENT(ACCIÓN): SIMBIOSIS ENTRE ARTE, TECNOLOGÍA Y ESPIRITUALIDAD

El artículo propone establecer una relación entre el cuerpo femenino en acción y la imagen (e imágenes en movimiento), en el contexto del estudio de la antropología de la imagen, como objeto de estudio en la investigación performativa y la verificación de nuevos modos operacionales elaboradados desde la performance *Arquétipo(grafia) obscura do feminino*[1] como metalenguaje y con implicaciones directas en una noción más amplia de representación en la Pintura.

Parte de la producción plástica moderna y contemporánea integra propiedades performativas tanto en la *praxis,* como en los objetos resultantes. Aliadas a las nuevas tecnologías, se desarrollan diferentes "perspectivas" de la performance, con énfasis en lo audiovisual en la creación de obras intermedias derivadas de conceptos como procesos performativos, performatividad, acción, *happening, re-enactment,* etc., ampliando el carácter discursivo de este género. Intentaremos demostrar cómo estos dispositivos pueden contribuir a una experiencia más profunda de la dimensión simbólica, así como la simbiosis entre Arte, Tecnología y Espiritualidad.

Con respecto a los sistemas de transferencia de códigos, se pretende verificar como las nuevas tecnologías se han convertido en el principal soporte de la acción en el arte contemporáneo, con especial atención al vídeo para la construcción de narrativas de acciones entre cuerpo e imagen, no solo como un medio documental de registros performativos, sino como un objeto artístico independiente –vídeo-performance. Abriendo así un espacio para un nuevo posicionamiento de la represent(acción) del cuerpo femenino y el consecuente empoderamiento, es decir, de como la mujer se mueve de objeto a sujeto, para la creación de nuevos códigos y significados artísticos, tanto estéticos como comportamentales, con el fin de ampliar la comprensión histórica de la mujer.

De este modo, tal como sugiere Cao (2000, p. 71): *oferecer às próximas gerações uma história da arte menos individualista, etnocêntrica e androcêntrica, tornando participantes da criação de mulheres e homens de várias procedências. Uma história em processo, suscetível acrítica eterna.*

El cuerpo femenino, sujeto a la condición de modelo, estaba ligado a determinadas representaciones estéticas y comportamientos estereotipados, como la maternidad, la sexualidad, la fragilidad, la sumisión, etc., todo ello impuesto por la visión de una sociedad de carácter patriarcal. La mujer, a pesar de tener aparentemente un lugar "privilegiado" y destacado en la historia del arte, há sido sempre asociada al acto de contemplar y nunca há sido reconocida como sujeto activo de la obra (pasiva y sin "voz"). Se trata por tanto, de un constructo falso creado a partir de una mirada masculina.

Fue en las décadas de 1960 y 1970 cuando comenzó la exploración del cuerpo y sus processos, passando a tener un papel central en la actividad artística; las acciones de *Happenings* y *Fluxus* se desarrollan desde la vida de lo cotidiano y lo común, en constante cuestionamiento y confrontación con el espectador. Sin embargo, la dinámica del cuerpo y la acción estaba limitada por el gesto en sí, que solo sucedió como un evento en el "aquí y ahora". Todos los documentos que resultaron de la performance eran solo registros incompletos y residuos de un trabajo.

El estatuto de objetos e imágenes resultantes de una acción planteó la necesidad de la validación del documento como objeto artístico, por parte de las distintas instituciones artísticas – para objetivar la experiencia, dar "cuerpo" a esta ausencia. Además, a pesar de que la performance se limitó inicialmente al gesto en sí y a la narrativa temporal del "aquí y ahora", con la introducción de las nuevas tecnologías, se sucedieron otras acciones generadas a partir de una práctica multimedia y una su posterior postproducción. De esta manera, se descubre un nuevo modus operandi en el lugar del archivo, con repercusiones en el pensamiento y en la práctica de todo el arte contemporáneo.

> "Este carácter de documento se podría trasladar a otras manifestaciones artísticas. Sin duda, en los años noventa, el tema de la identidade fue un asunto que preocupó mucho a buena parte de los artistas más activos del momento. Una identidad cambiante, no estática, que reivindicaba los márgenes y aquellas formas ocultadas del yo. El feminismo, sin duda, abrió la puerta que otros también traspasaron: minorias sociales y opciones principalmente. El vídeo, sobre todo a partir de las primeras manifestaciones del body art, fue un buen medio para reflexionar sobre la identidad." (Álvarez-Reyes, 2003, p. 75).

Y es en este contexto que el vídeo-performance tuvo una fuerte adhesión, especialmente en la creación de mujeres artistas, abriendo un nuevo imaginario de posibilidades. Este soporte incluye la capacidad de fijar en el tiempo la experiencia de la memoria corporal, así como la recreación/manipulación de esta misma realidad que el propio medio permite, generando nuevos significados a partir de la especificidad del lenguaje y el tema de las construcciones. En estas condiciones, al separar el cuerpo físico del artista de su proceso natural, como sucedió en *Body Art;* la vídeo-performance es el dispositivo holístico que establece el rito y proporciona al espectador una experiencia estética y ética (de lo espiritual).

La performance asociada a las nuevas tecnologias, y al seguimiento de los primeros movimientos feministas, contribuyeron a la emancipación y liberación del cuerpo femenino, factores determinantes para un verdadero posicionamiento de la mujer –se destacan Joan Jonas (EE.UU., 1936), Gina Pane (Francia, 1939). - 1999), Valie Export (Austria, 1940), Marina Abramovic (Serbia, 1946), Ana Mendieta (Cuba, 1948 - USA, 1985), Adrian Piper (USA, 1948), entre otras.

Cabe señalar que las primeras manifestaciones sociales del feminismo fueron el escenario de la actuación de muchas mujeres artistas, ya que su propósito era romper los estereotipos asociados al cuerpo desnudo, para construir nuevos códigos artísticos, discursivos e incluso iconográficos. Así fue entendido por Gablik (1991, p. 15): "la importancia del arte en el dominio del poder político, responsable de un nuevo paradigma cultural que involucra un sentido de comunidad, una perspectiva ecológica y un acceso a fuentes míticas y arquetípicas de la vida espiritual".

[2] Vídeo documental de la performance *Arquétipo(grafia) obscura do feminino,* 2020. Recuperado de https://soniacarvalho.com/Arquetipo-Grafia-Obscura-do-Feminino.

Fig. 1. Registro fotográfico de la performance instalativa multimedia *Arquétipo(grafia) obscura do feminino,* (25/10/2020), Lisboa, Portugal. Fotografia de Stratos Ntontsis.[2]

2. DEL CUERPO DE TRABAJO Y ESPIRITUALIDAD PRÁCTICA: ("GRAFIAS") DEL CUERPO Y ARQUETIPOS. *(Fig. 1).*

En *Arquétipo(grafia) obscura do feminino* partimos del cuento ruso "Vassalissa, la Sabia" que trata del rescate de la intuición como proceso iniciático, y que Clarissa Pinkola Estés presenta esta idea ejemplar en el libro *Mulheres que correm com os lobos,* para la creación de una instalación multimedia performativa. "Vassalissa" lleva consigo un mapeo psíquico antiguo de la inducción del Dios femenino en el mundo subterráneo y salvaje y como reconocer el poder del instinto básico de la mujer salvaje - la intuición (cómo "olfatear" los hechos) - y el cumplimiento de ciertas tareas como rito de iniciación liminal de lo femenino.

En pocas palabras, el cuento consiste en la historia de una niña, Vassalissa, que perdió a su madre muy temprano. En su lecho de muerte, le dio una "muñeca" que la ayudó en la relación de poder con su madrastra y hermanas, y le permitió superar los desafíos de la bruja Baba Yaga.

Por otro lado, la investigación teórico-práctica *(performative research)* sobre el "cuerpo transpersonal" tiene como principio la representación del universo espiritual femenino, del cuerpo como receptáculo de la experiencia de lo numinoso y de los arquetipos.

Se propone como método de estudio la "observación participativa" en la investigación viva del cuerpo para la "experiencia de la performance", como un campo expansivo de la *praxis* en estudio, basado en la integración de una rutina de práctica meditativa (yoga, ejercicios de respiración y correr), entendido como proto-performance para el estudio de la conciencia y estados no ordinarios (holotrópicos) que preparan el cuerpo para la realización de la performance. De manera muy sucinta, como define Schechner (2006, p. 28), la performance, consiste en "comportamientos restaurados" sugeridos por actos de transferencia, donde el cuerpo y su presencia sigue siendo el referente. A través de sus características físicas, y en presencia de una audiencia, su propósito no es solo transmitir conocimientos de carácter social, memoria y sentido de identidad, sino también ampliar su percepción.

Las dinámicas corporales exploradas aportan todo un potencial energético que, como sucede en los *mudras* en la práctica del Yoga, canalizan ciertos arquetipos – despertando imágenes internas que conducen intuitivamente al gesto. Se entiende este momento de reconexión como una experiencia trascendental, en la que el cuerpo comenza a sintetizar en su individualidad una determinada energía universal –el todo–, en un estado aproximado al inconsciente colectivo. Y es a partir de la experiencia de la performance y el rito, cuando el cuerpo reconoce el mundo arquetípico del Gran Femenino, sirviendo como canal para que suceda el mensaje de la imagen interna.

Este es un proceso que convoca una de las investigaciones de Schechner (2006, p. 34) sobre los estudios performativos, el llamado "comportamiento" que necesariamente se produce, una transformación a través de la experiencia misma de un hacer físico y sensible.

La acción tiene lugar en el cuerpo y el rito sacando a la luz recuerdos ancestrales, ciertas fuerzas sincrónicas de la "Gran Diosa" para la creación de material simbólico: *A maior parte da sincronicidade reside na sua capacidade de nos ligar a um princípio portador de sentido, intuitivamente conhecido nas nossas vidas por meio do qual encontramos um "caminho com o coração", um tao, uma maneira de viver em harmonia com o universo* (Bolen, 2002, p. 11).

Surge la pregunta: ¿son estos recuerdos residuos de mitos "ausentes"? ¿Es la performance el medio para rescatar esos recuerdos y crear nuevos mitos y símbolos? ¿Podría la represent(acción) del cuerpo contribuir a una "nueva" conciencia del cuerpo femenino? Como sugiere Campbell (2020, p. 46) *Os mitos servem precisamente para nos conduzir a um nível de consciência espiritual.*

Otras artistas intuyeron las mismas fuerzas a través del cuerpo performativo; a modo de ejemplo, podemos constatar en Ana Mendieta el mismo material simbólico y trazar la conexión que éste establece entre memorias ancestrales y sociedades matrilineales. En la *Sillueta Series* (1978), Mendieta crea una serie de siluetas sobre diferentes soportes, a veces talladas en el suelo, a veces sumergidas en agua, otras suspendidas, etc., concebidas de forma ritualista y mágica, en un diálogo continuo entre el cuerpo y el paisaje, y en total íntima relación con las "fuerzas" de la naturaleza, como extensión del propio cuerpo (y viceversa).

> Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas [...]. Mis obras son las venas de la irri-

[2] Recuperado de https://stratosntontsis.blogspot.com/

> gación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen (Ana Mendieta, 1996, p. 276).

La artista fue más allá de la corporeidad; la experiencia corporal le permitió rescatar la existencia/esencia de todos los seres y así participar en el inconsciente colectivo y en un proceso espiritual de autoconocimiento.

> *Os mitos me fizeram compreender aquela força surpreendente que ultrapassa o potencial do corpo físico e que é, apenas e ao mesmo tempo, tão simples e fantasticamente, o pulsar da própria Vida em toda sua extensão de complexidade e beleza, mesmo quando nos assombra mais do que seduz.* (Espírito Santo, 2009, p. 13).

En *Arquétipo(grafia) obscura do feminino* el objetivo es acercar el proceso creativo al ritual, y de esta manera trabajar en el espacio de las mitologías individuales y colectivas, es decir, excavar mitos y arquetipos latentes, como en "Vassalissa" del arquetipo de la mujer salvaje, para generar así todo el material simbólico sobre un cuerpo femenino preñado de potencia cósmica, y al igual que Mendieta, ir más allá de la misma materialidad que contiene un cuerpo. *(Fig. 2).*

A partir de ahora se hará una contextualización sobre la importancia de estudiar arquetipos. Basado en los estudios del psiquiatra y psicoterapeuta Gustav Carl Jung (1875-1961), relacionados con los arquetipos, los define como impresiones invisibles de símbolos en el inconsciente colectivo; antes de la conciencia del ego, creando imágenes internas que influyen en los patrones de comportamiento en la actitud y creencias del sujeto. Son el resultado de las marcas de una herencia genética ancestral grabadas en la psique y se eternizan a través de la tradición oral, las leyendas, los mitos y los cuentos.

Fig. 2. Registro fotográfico de la performance instalativa multimedia *Arquétipo(grafia) obscura do feminino*, (25/10/2020), Lisboa, Portugal. Fotografia de Stratos Ntontsis.

Los arquetipos se evidencian en las imágenes contemporáneas reflejadas en los roles y significados de las diosas del mundo antiguo; sin embargo, ciertas experiencias normalmente asociadas a momentos transformadores en la vida del sujeto, como el matrimonio, el nacimiento de un hijo, la muerte, alteran la percepción del mundo interno y externo, incluida la relación con lo trascendente. Así tarta de traer a la "luz" los "tipos" que influyen en determinados comportamientos.

El conocimiento de los arquetipos femeninos permite una mayor comprensión de cómo los mismos influyen profundamente en la vida diaria; de igual manera que actúan en las mujeres contemporáneas, también influyó en las mujeres que adoraban a las diosas griegas.

En la performance *Arquétipo(grafia) obscura do feminino* se identifican los arquetipos de cuatro diosas de la mitología griega: Hestia, Demeter, Perséfone y Afrodita, a partir de las cuales se desarrollaron acciones performativas como principio activador de recuerdos impresos en el cuerpo: sagrado, transpersonal, intuitivo y salvaje.

Nos convendría mirar un poco más a estas deidades. Hestia es la diosa del hogar y del tiempo, sabia y soltera. La meditación es el lugar de acción de esta Diosa. Las mujeres con este predominio arquetípico se definen a sí mismas como introspectivas, entienden el propósito de cuidar la casa como una actividad significativa y no tanto como una tarea. Realizan las tareas del hogar como un proceso meditativo, y encuentran en esta actividad un posible significado espiritual.

Deméter es la diosa de la agricultura, madre y criadora. Representa el instinto maternal en su totalidad, en los niveles físico, psíquico y espiritual. Asociada a las cosechas, también representa la abundancia y la nutrición de lo femenino (diosa de la gestación y de las leyes sagradas). Para la mujer influenciada por este arquetipo, ser madre es el objetivo primordial de su existencia, sin embargo esta función se extiende a otros servicios asociados al cuidado del otro (u otros).

Perséfone es la sacerdotisa mediadora del mundo ordinario y no ordinario. De naturaleza dual, predispone a la mujer a la pasividad, debido al eterno adolescente (Koré). En el papel de "doncella", representa a la joven en constante crisis existencial, inconsciente de sus deseos o fortalezas, viviendo con la expectativa de que algo o alguien transformará su vida.

Afrodita, diosa alquímica, representa la belleza y el amor, la sexualidad y la sensualidad. El arquetipo asociado al "ánima" del hombre, por la capacidad emocional que ejecuta en proyectos creativos, es la "personificación" de una actitud que lleva a cabo en la autoaceptación de la sensualidad y sexualidad femenina. Afrodita impulsa a las mujeres a conseguir logros creativos y pro-creativos.

Desde el punto de vista de Bolen (2020) "La creatividad también es um pro-cesso "sensual" para muchas personas; es uma experiência sensorial del momento que abarca el tacto, el sonido, las imágenes, el movimento y, a veces, incluso el ol-fato y el gusto" (p. 315).

Dicho esto, el proceso creativo se desarrolló a partir del universo simbólico e de las "imágenes" del cuento, y de la interpretación que dio Clarissa Pinkola Estés, alternando entre procedimientos conceptuales técnicos y performativos, como la preparación corporal, la colaboración online durante dos semanas con la artista Sol Casal (BR)[3], y la cantante Sara Grenha

[3] Recuperado de https://www.solcasal.com/

(PT)[4], y también en la ejecución, grabación y edición de sonidos, con el apoyo del diseñador de sonido Alberto Lopes[5] en el estudio de la Asociación Sonoscopia[6].

Durante el proceso se tomaron decisiones, como la exploración de ciertos gestos a favor de otros, "marcos" de acción, la construcción de narrativas[7] guiadas por el tiempo, la creación de vídeos, imágenes y objetos para manipularlos en vivo, etc., así como el uso de símbolos como la serpiente, el cubo, el fuego, los huesos, las manos, los colores - para la realización de una "arqueología de la psique" femenina"[8] y de la "Gran Diosa".

"Érase una vez, y no una vez…"[9], comienza así la historia de "Vassalissa", con uno de los trucos más antiguos de los narradores de cuentos, de manera que transporta de inmediato al oyente al lugar donde está la historia, en el mundo entre mundos, y produciendo un estado de alerta en el que la mayoría de las cosas no son lo que parecen ser.

> *Deixa criar a tensão entre quem se aprendeu a ser e quem é, na realidade. E, por último, esforçar-se para deixar morrer o velho Eu e fazer nascer o novo Eu intuitivo* (Pinkola Estés, 2016, p. 105).

Es en este limbo donde también se despliega y desarrolla la doble acción de la performance en la que profundizaremos a continuación. *(Fig. 2).*

3. PERFORMANCE MULTIMEDIA COMO DISPOSITIVO DINÁMICO ENTRE CUERPO ORGÁNICO Y CUERPO TECNOLÓGICO: EXPERIENCIA CON SENTIDO

Arquétipo(grafia) obscura do feminino es el resultado de una instalación multimedia performativa, desarrollada a partir de la relación entre la acción *in loco* (Cuerpo Presente/Cuerpo virtual), versus la dinámica Tiempo/Espacio (real y digital, y el diálogo sonido/palabra en la imagen) y que brinda al público la posibilidad de elegir entre ver las acciones que ocurren en tiempo real (en el espacio) o los eventos producidos en el video y proyectados. Si el "espacio real" trae consigo el lugar de la fuerza del cuerpo, los movimientos y la energía generada a partir de ellos, el "espacio" de vídeo (virtual) "incorpora" *per se* un contenido mágico y ritualista.

El sonido fue el elemento primordial en la narrativa de la performance e indispensable para introducir el rito, el ritmo y el tiempo en la acción y en el público. El concepto de fricción, asociado a las tareas domésticas (especialmente el gesto de lavado y la liminalidad presente en el cuento) fueron determinantes

[4] Recuperado de https://facebook.com/profile.php?id=100010164344379

[5] Recuperado de https://www.facebook.com/al.lopx.5

[6] Recuperado de http://www.sonoscopia.pt/

[7] Primeras experiencias perfomativas, via Zoom, 13 de Octubre, 2020 – "excavar" el processo performativo: https://youtu.be/N5sgEY-jwHg

[8] Primeras conversasiones, via Zoom, 13 de Octubre, 2020 – "excavar" el processo performativo: https://youtu.be/8O220u2lDIs

[9] *Samples* grabados y editados: https://soundcloud.com/soniacarvalho/00-eravez

Fig. 3. Registro fotográfico de la performance instalativa multimedia *Arquétipo(grafia) obscura do feminino,* (25/10/2020), Lisboa, Portugal. Fotografia de Stratos Ntontsis.

para introducir el mito, actuando como un proceso iniciático[10]; así como clave de las potencialidades espirituales de la vida humana. El mito coloca al espíritu con la experiencia de estar vivo y deja espacio para esa experiencia.

> *Lavar qualquer coisa é um ritual de purificação intemporal. Significa, não só purificar, mas também — como o batismo, do latim baptismus — embebedar, impregnar com mistério e númen espiritual. Na história, a lavagem é a primeira tarefa. Significa tornar a esticar aquilo que ficou frouxo com o uso. As roupas são como nós, vamo-nos desgastando sucessivamente até um ponto em que as nossas ideias e os nossos valores ficam enfraquecidos com o passar do tempo. A renovação, a revivificação, acontece na água, na redescoberta daquilo que realmente consideramos verdadeiro, daquilo que realmente consi-deramos sagrado* (Estés, 2016, p. 117).

El gesto de lavado evoca el arquetipo de Hestia. *Banhar-se — purificar-se — envergar uma túnica branca — o traje da descida á terra dos mortos — e desenhar um círculo de proteção mágica em torno de si mesmo — o pensamento sagrado — são antigos rituais das deusas* (Estés, Clarissa Pinkola, 2016, p. 473). Los sonidos de los movimientos de quitar la pintura negra de la placa de metal circular (símbolo lunar), con la vestimenta

[10] *Samples* gravados y editados: https://soundcloud.com/soniacarvalho/

de la performer, se amplifican mediante un micrófono de contacto y marcan un tiempo. Esta vibración sonora y abstracta induce un estado de contemplación, centrado en el "aquí y ahora".

> *Um som provoca a formação do ar, depois vem o fogo, a seguir a água e a terra — e é assim que o mundo nasce. O universo inteiro está incluído neste primeiro som, na vibração que depois conduz todas as coisas à fragmentação no domínio do tempo* (Campbell, 2020, p. 98).

Paralelamente a este primer momento sonoro en la performance, también tiene lugar la experiencia musical iniciática guiada por un repertorio de canciones tradicionales que retratan la vida cotidiana.

Destaca la canción de *Beira Baixa Mãe dos Trabalhos*, sinónimo de un esfuerzo desconcertante y desequilibrado ante los poderes patriarcales:

> *Ó minha mãe dos trabalhos*
> *Ó minha mãe dos trabalhos*
> *Para quem trabalho eu, oai,*
> *Para quem trabalho eu?*
>
> *Trabalho, mato o meu corpo,*
> *Trabalho, mato o meu corpo,*
> *Não tenho nada de meu, oai,*
> *Para quem trabalho eu?*
>
> *Diz-me lá, patrão António,*
> *Diz-me lá, patrão António,*
> *Que triste pensar o teu, oai,*
> *Que triste pensar o teu?*
>
> *Se não mudares de sentido,*
> *Se não mudares de sentido,*
> *Morres tu e morro eu, oai,*
> *Que triste pensar o teu?*
>
> *Ó minha mãe dos trabalhos*
> *Ó minha mãe dos trabalhos*
> *Para quem trabalho eu, oai,*
> *Para quem trabalho eu?*[11]

En esta canción, uno se siente desanimado y cuestionado ante una existencia impotente dedicada al trabajo. Llevar la voz y la palabra al lugar de la acción significa también abrir espacios para romper el silencio que dominaba el mundo femenino hasta entonces, e iniciar un proceso de curación.

> *Diz-se que a cultura é o que permanece no homem, quando ele de tudo se esqueceu. Pois é do esquecimento que surgem os mitos - da memória do que é Absoluto. A força de captação total do Absoluto contida na Natureza, é informulável. Pelas imagens oníricas podemos, raras vezes, chegar mais perto de alcançar essa energia. Na vigília, ela pode nos aparecer nos delírios, distorcida, confusa e, portanto, inútil; mas se revela íntegra e poderosa através da linguagem dos mitos* (Espírito Santo, 2009, p. 17).

La galería itinerante Ana Lama reside actualmente en una tipografía antigua, construida en hormigón y cemento, y fue un "escenario" para enfatizar la dualidad entre lo orgánico y lo industrial; como ocurre con la relación entre los sonidos producidos y amplificados en la placa metálica, en contraste con las canciones tradicionales y el tamborileo del adufe.

[11] Registro etnográfico de la Cantiga *Mãe dos Trabalhos,* por Sara Grenha. Recuperado de https://soundcloud.com/soniacarvalho/mae-do-trabalho-por-sara-grenha

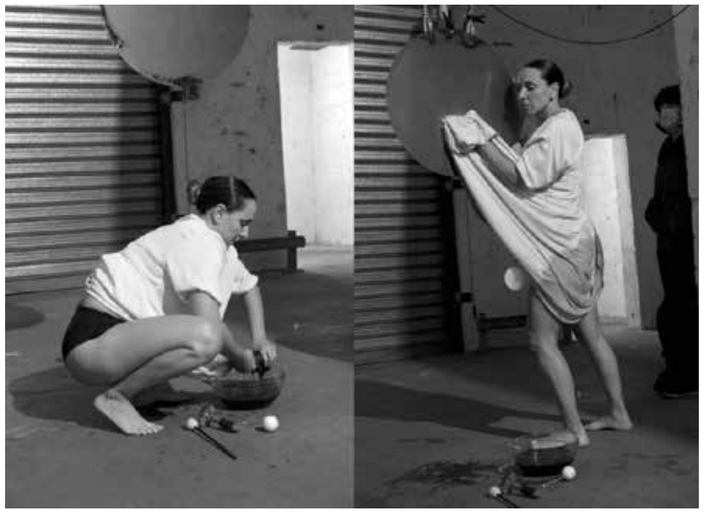


Fig. 4. Registro fotográfico de la performance instalativa multimedia *Arquétipo(grafia) obscura do feminino,* (25/10/2020), Lisboa, Portugal. Fotografia de Stratos Ntontsis.

La dinámica de la performance se guía tanto por las acciones *in loco* de la performer, como por las canciones y el vídeo *Esfregar o OLHO*[12] en *loop;* todo ello crea un dispositivo que descentra la figura de la performer e integra al colectivo y los respectivos materiales tecnológicos dentro la instalación multimedia.

El segundo momento, se centra en las acciones de las performers en el espacio real y virtual[13], y anima a la audiencia a elegir entre la magia de la realidad virtual , casi trascendental y la fuerza magnética del cuerpo físico y visceral.

Se explora el potencial del vídeo y la realidad virtual como un continuo espacio-tiempo, donde la acción y la imagen manipulada, intensifican la percepción de la performance y hacen que la realidad sea más abstracta y menos concreta. El uso de la tecnologia del vídeo cambian la percepción del propio cuerpo, desplazándolo de su función original y en "diálogo" con el ordenador, más concretamente con la cámara, desarrolla nuevas dinámicas corporales llenas de simbolismo a decodificar, capa por capa.

Sin embargo, y debido a que este análisis requiere tiempo y un ejercicio de conciencia, se destaca una exploración física mayoritariamente más horizontal, donde el cuerpo se inclina sobre la propia pantalla, como tragándola[14]. Inclinada sobre estos dispositivos, como la Gran Diosa, es la inmensa bóveda celeste que encierra la vida en ella.

Contextualizando, la Gran Diosa fue una vez la forma mítica dominante en las sociedades primitivas, especialmente en las primeras sociedades agrícolas como la antigua Mesopotamia.

Esta veneración se asocia originalmente con la agricultura, en la medida en que una mujer tiene la capacidad de generar un ser en su vientre, también las plantas y los alimentos que nacen de la tierra son venerados. Por lo tanto, la magia femenina y la de la tierra son similares. De esta forma, considerando a la Diosa como creadora, podemos decir que el universo es su cuerpo.

[12] Video *Esfregar o OLHO,* Sónia Carvalho, 2020 Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=P7IFTgcuPjk&t=15s

[13] Video generado en vivo, a partir de la plataforma Zoom, de la performance instalativa multimedia *Arquétipo(grafia) obscura do feminino,* (25/10/2020), Lisboa. Recuperado de https://youtu.be/Go68U2YAVn0

[14] Video generado en vivo, a partir de la plataforma Zoom, de la performance instalativa multimedia *Arquétipo(grafia) obscura do feminino,* (25/10/2020), Lisboa. Recuperado de https://youtu.be/eKQNoxv7Ms0

Fig. 5. Registro fotográfico de la performance instalativa multimedia *Arquétipo(grafia) obscura do feminino,* (25/10/2020), Lisboa, Portugal. Fotografia de Stratos Ntontsis.

Además de las cuestiones corporales anunciadas, parece que los efectos generados en vivo[15] realizan la sensación de una realidad multidimensional y espiritual, para crear un lugar ficticio "extrañamente familiar" de "proximidad" con el cuerpo de la segunda performer Sol Casal. Permitir una *experiencia de significado* (Campbell, 2020, p. 31).

A las acciones de la performance, se integraron extractos de los sonidos pregrabados de las fricciones y extractos de algunas palabras clave que hacen referencia al cuento "Vassalissa, la Sábia", y son desencadenadas tanto desde un controlador de *samples,* como leidos.

La obra *Arquétipo(grafia) obscura do feminino* se estructuró como un dispositivo dinámico de un cuerpo orgánico y tecnológico, en una ambivalencia entre lo tradicional y lo industrial, reflexionando sobre temas antropológicos actuales, de la herencia inmaterial y espiritual. Pretende ser un proyecto que despierte el sentido holístico del mito, basado en un sentimiento "extrañamente familiar", sacando a la luz imágenes internas del inconsciente colectivo, y la experiencia de lo *numinoso.*

[15] Vídeo generado en vivo, a partir de la plataforma Zoom, de la performance instalativa multimedia *Arquétipo(grafia) obscura do feminino,* (25/10/2020), Lisboa, Portugal. (Fonte: Propria). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ouveDe7FmQg

4. CONSIDERACIONES FINALES

Como puede verse, la performance como metalenguaje se desarrolló a partir de la confrontación entre el Cuerpo Presente/Cuerpo Virtual (y "transpersonal") versus la dinámica Tiempo/Espacio (real y digital, y el diálogo sonido/palabra en la imagen), para explorar la universalidad del poder del mito, y el sentido de lo sagrado que esto ejerce, subyacente al cuento ruso "Vassalissa, la Sabia". Está relacionado con un mapeo psíquico milenario de la inducción del Dios Hembra en el mundo subterráneo y salvaje, y el reconocimiento del poder instintivo de la mujer primordial en diversas tareas rituales.

En el contexto del arte y la cultura contemporánea, la investigación sobre la materialidad/identidad del cuerpo, da lugar al estudio de la psique, el comportamiento y la espiritualidad. Donde el mito tiene un lugar profundo en el *devenir;* es decir, permite al ser humano "reconectarse" con la naturaleza misma y descubrirse a sí mismo como "uno" con el universo. Asistimos a un cambio de la "visión egocéntrica a la heliocéntrica", que va más allá del conocimiento de la naturaleza exterior, pero, sobre todo, una mayor conciencia de la necesidad de un conocimiento más profundo del universo interior.

Por lo tanto, la contribución espiritual de la performance - el estudio del cuerpo "transpersonal", los símbolos y arquetipos del universo espiritual femenino - y la represent(acción) de imágenes e imágenes en movimiento, sobre todo el vídeo, generan nuevos modelos y discursos estéticos y éticos; que hasta entonces fueron controlados "naturalmente" por estructuras visuales de poder, supervisadas por la mirada masculina. De este modo se construye un espacio nuevo que permite el desarrollo del potencial del cuerpo feminino y el auto-empoderamiento, revelándose como axiomas de regeneración y expansión para las futuras mujeres.

Se observa como la acción de la performance posibilita una "conversación con la propria vida" mostrando reflexiones y respuestas desde un cambio de percepción, y del mismo modo, contribuye a la activación del arquetipo de la mujer salvaje. De este modo la experiencia corporal guiada mediante el cuento y el poder contenido en el mito, activó un proceso interno profundo y preceptivo, abierto a una consciéncia universal.

Así mismo, destacar que la simbología utilizada en el desarrollo de la performance, aún hoy está en un proceso contínuo de comprensión y descodificación.

En definitiva, *Arquétipo(grafia) obscura do feminino,* pretende contribuir a una vivencia más profunda de la dimensión simbólica, así como mostrar la simbiosis entre Arte, Tecnología y Espiritualidad. "El estado de la máquina" se plantea como facilitador de la construcción de mitos y, como tal, de la experiencia transversal del ser humano, que es estar vivo en un mundo globalizado. Este pensamiento queda recogido en la siguiente afirmación: Precisamos de mitos que identifiquem o indivíduo não com o seu grupo local, mas com o planeta inteiro (Campbell, 2020, p. 60).

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04057/2020.

This work is financed by national funds through the FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., in the ambit of the project UIDB/04057/2020.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez-Reyes, J. A. (2003). No todo es documental. apud Monocanal, Madrid, Museo Reina Sofía, in *LLÁMALO PERFORMANCE! HISTORIA, DISCIPLINA Y RECEPCIÓN,* Vol. 4.ª edição, Madrid: Editorial Brumaria.

Bolen, J. S. (2002). *Sincronicidade e o Self - O Tao da Psicologia*. Lisboa: Editorial Planeta.

Bolen, J. S. (2020). *Las Diosas de cada mujer.* Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Campbell, J.; Moyers, B. (2020). *O poder dos Mitos.* Alfragide: Editorial Lua de Papel.

Campbell, J. (2008). Mito e Transformação. São Paulo: Ágora.

Cao, M. L. P. (2000). *Creación artística y mujeres – Recuperar la memoria.* Madrid: Editorial Narcea S. A..

Estés, C. P. (2016). *Mulheres que correm com os Lobos: Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem.* Barcarena: Editorial Marcador.

Gablik, S. (1991). *The Reenchantment of Art.* Nova Iorque: Editorial Thames and Hudson.

Krauss, R. (1976). *Vídeo: The Aesthetics of Narcissism.* Nova Iorque: Editorial The MIT Press.

Lippard, L. (2001). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.* Berkeley / Los Angeles: University of California Press.

Malloy, J. (2003). *Women, Art, and Technology.* London: The MIT Press Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.

Mendieta, A. (1996). *Escritos Personales.* Barcelona: Editorial La Polígrafa.

Nochlin, L. (1988). *Women, Art, and Power and Other Essays.* Colorado: Editorial Icon Editions.

Santo, M. I. E. (2009). *Vasos Sagrados - Mitos Indígenas Brasileiros e o Encontro com o Feminino.* Rio de Janeiro: Editorial Rocco.

Schechner, R. (2006). *Performance Studies, An Introduction.* Nova Iorque: Editorial Routledge/Taylor & Francis Group.

Fugas e-Jinterferencias

VI International
Performance Art Conference

14

2021

PERFORMANCE ART Y PRÁCTICAS CURATORIALES EN TIEMPOS DE COVID-19

JESSICA CELESTE FLORES TORRES. Universidad Autónoma de Nuevo León.
PANCHO LÓPEZ. Artista y comisario de Arte de Acción.

/ RESUMEN /

Esta investigación se desarrolla a partir de la emergencia sanitaria desatada por el Covid-19, contingencia que, en todos los escenarios fueron trastocados generándose cambios que tuvieron que implementarse sin tiempo de ensayo y error durante el primer trimestre del año 2020, afectándose todos los ámbitos de las artes y la academia. En esta coyuntura se propuso organizar una muestra de videoperformance convocando a una centena de artistas a manifestar un sentimiento común: el deseo de volver a la normalidad, desde la organización perfoREDmx (Red Mexicana de Performance) la cual nació con el objetivo de crear redes culturales entre artistas nacionales y extranjeros en la pertinencia del arte acción, las practicas curatoriales que se efectuaron en este proyecto se generaron a través de los procesos de adaptación y resiliencia artística. Videoconfinamiento fue una propuesta curatorial de artistas de perforamance quienes produjeron piezas performáticas en los primeros meses de la pandemia mundial.

/ Palabras clave /

videoperformance,
pandemia;
confinamiento,
curaduría;
virtualidad.

1. EL ARTE Y LA PANDEMIA.

El arte y sus múltiples manifestaciones culturales se vieron afectadas a partir de la emergencia sanitaria desatada por la aparición del Covid-19, contingencia que, en todos los escenarios fueron trastocados generándose cambios que tuvieron que implementarse sin tiempo de ensayo y error durante el primer trimestre del año 2020, afectándose todos los ámbitos de las artes y la academia. De inmediato se expandieron e implementaron nuevas plataformas para continuar con actividades culturales, educativas y de divulgación en México, poco a poco las muestras y festivales artísticos migraron a soportes digitales, siendo la virtualidad la única posibilidad de mantenerse en contacto con el mundo exterior. Los lenguajes artísticos se vieron invadidos por terminologías médicas, poniendo a prueba la creatividad en épocas de incertidumbre.

De inmediato se expandieron e implementaron nuevas plataformas para continuar con actividades culturales, educativas y de divulgación en México, poco a poco las muestras y festivales artísticos migraron a soportes digitales, siendo la virtualidad la única posibilidad de mantenerse en contacto con el mundo exterior. Los lenguajes artísticos se vieron invadidos por terminologías médicas, poniendo a prueba la creatividad en épocas de incertidumbre.

En el primer trimestre de la pandemia, museos, galerías, instituciones públicas y privadas adscritas a la cultura, buscaron a través de la mediación nuevas formas de seguir con sus proyectos y actividades culturales, además de implementar distintas herramientas para mantener las audiencias. Las actividades culturales que se empeñaron en seguir mediante la virtualidad intentaron desarrollar en distintas plataformas y darles continuidad a los proyectos generados a principios del año 2020. Sin embargo, la oferta cultural que tuvo una vaguada en la primera primavera del Covid19 dejó en muchos sentidos a los artistas y sus procesos en una pausa involuntaria, y en mayor pausa emocional a sus audiencias:

> Recientemente, La Organización Mundial de la Salud –OMS-, ha realizado un estudio sobre los nexos entre el arte, la salud y el bienestar, la principal conclusión ha sido que tener una conexión directa con el arte y la cultura brinda un beneficio adicional de mejorar la salud física y mental.
>
> Siendo esta la primera vez que la OMS hace una solicitud especial a los Gobiernos en explorar el arte como apoyo para la salud, a dar un impulso a estas prácticas y a considerar el desarrollo de estrategias y políticas a largo plazo que mejoren la colaboración entre el arte y el sector de la salud que «hagan realidad las posibilidades que ofrecen las artes para mejorar la salud en el mundo» lo cual sería un «beneficio mutuo de las artes y de la asistencia sanitaria y social a escala internacional».[1]

Tanto público, consumidores del arte y artistas se vieron obligados a buscar desde el confinamiento producciones culturales y artísticas para tratar de compensar las actividades diarias de las actividades presenciales. Esta necesidad de consumir, buscar plataformas digitales y de streaming, trajo consigo nuevos procesos de creación y consumo del arte como repuesta a una pandemia, que en antes de la mitad del 2020 no era comprendida en su totalidad.

[1] Publicación del 5 de mayo de 2020, recuperado de https://es.unesco.org/news/epoca-covid-19-mundo-consume-arte-y-cultura

2. EL CUERPO DEL ARTISTA *EN EL PERFORMANCE.*

Específicamente en el ámbito del performance, el artista, quien a diferencia de otras manifestaciones artísticas de museo, el cuerpo del artista, podía desplazarse para accionar en cualquier lugar que fuera requerido por invitación, producción o cualquier motivación artística, a la llegada del Covid19, se vio obligado a vivir en confinamiento y en una pausa en sus procesos, presentaciones y actividades culturales. El artista de performance utiliza el cuerpo como medio de expresión, realiza acciones y reflexiona sobre su contexto, en este sentido el contexto en el que se vio inmerso el cuerpo, fue **en confinamiento.**

El confinamiento trajo consigo múltiples reflexiones sobre el tiempo, el espacio, el movimiento y la vulnerabilidad de una enfermedad invisible que causaba en los primeros cuatro meses de la pandemia una alteración de la psique. Es así como vale la pena recordar que esta práctica artística, el performance, no siempre fue bien recibido, incluso es factible observar cierta resistencia actualmente, lo cual es comprensible siguiendo a Lotman cuando explica que *"el autor crea un texto único, esto es, un texto en un lenguaje todavía no conocido, y el auditorio, para aceptar el texto, debe dominar el nuevo lenguaje, creado* ***ad hoc****"* (1998).

El cuerpo como herramienta básica de construcción artística es un texto para el cual no todo público está preparado para leer. El cuerpo es un texto que deambula, un texto voluntario e involuntario, consciente e inconsciente, lo complejo es cuando de forma intencional se busca crear un discurso resiliente, que busque dejar su alienación cultural, aunque sea un momento. Es decir, para entender el cuerpo performático es básico saberlo texto y comprender que sobre él recaen prácticas reguladoras y sobre éstas erigimos lo que es o se puede llegar a ser. Estamos de acuerdo con Butler cuando enuncia que

> concebir el cuerpo como algo construido exige reconcebir la significación de la construcción misma. Y si ciertas construcciones parecen constitutivas, es decir, si tienen ese carácter de ser aquello "sin lo cual" no podríamos siquiera pensar, podemos sugerir que los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados.
> (2004, p. 14).

El cuerpo nos pertenece como receptáculo, va más allá de eso y es un discurso en sí mismo, o quizá solo un reflejo social en el cual poco podemos intervenir. El cuerpo es un texto complejo que definitivamente se escribe más allá de sus propios límites corporales. Entonces, es posible que "la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone" (2004, p. 19), esa necesidad de apropiarse del cuerpo, de reclamarlo como un territorio propio, en la medida de lo posible.

El cuerpo se intenta construir lo más alejado de la normativa social, sin dejar de estar secretamente enraizados en ella, pero al menos se pretende redefinirlo. De tal suerte que "la

propiedad se apropia de su propietario, encarnándose en la forma de una estructura generadora de prácticas perfectamente adecuadas a su lógica y a sus exigencias" (Bourdie, 2007, p. 93). El cuerpo pareciera ser más significativo que el sujeto que lo habita.

Es complejo cosificar al ante que se disfraza de sujeto, más el performance, bajo nuestra perspectiva juega con estos conceptos, intenta reubicar al cuerpo como materia prima para el arte, igual que se hace en la danza, donde los ejecutantes ejercitan su cuerpo para prolongar lo más posible su capacidad de ejecución, aunque la vejez terminará por delimitar su capacidad artístico-discursiva. Y en este sentido, en confinamiento, este cuerpo tiene varios niveles de presencia en las artes, ya sea como representación fiel o fantasiosa en la pintura, escultura, fotografía y cine, el cuerpo acción que se redefine, para embonar, bajo los nuevos paradigmas artísticos del Covid19.

Por su parte en el performance, técnica efímera e irrepetible donde el cuerpo ejecuta una acción concienciada a una idea, se ve al artista en vida accionando una propuesta artística, en este caso, el performance puede verse en muchas etapas de los artistas, la edad no es impedimento para hacer este tipo de arte, por el contrario, lo resignifica con el paso del **tiempo.** Siendo este último concepto, un tópico perdurable bajo el argumento del encierro obligado y la disposición del mismo como parte de la herramienta del artista.

3. PROCESO CURATORIAL: *VIDEOCONFINAMIENTO.*

En los medios digitales se "viralizo" la cotidianidad de muchos habitantes de las redes, mostrando la forma en que era atendida la pandemia desde el confinamiento, los artistas del mundo buscaron reflejar en las redes sociales su realidad mientras se desarrollaba un primer entendimiento de lo que se entendía por *Pandemia Mundial.* El cuerpo es el principal portador de la enfermedad del coronavirus, y ante el riesgo del contagio, del contacto, el cuerpo del artista se encontró a si mismo con temor hacia el otro.

Surgieron muchas reflexiones sobre el cuerpo, un cuerpo que es soporte para múltiples manifestaciones artísticas, teatro, danza, canto, performance, clown, entre otros. ¿qué reflexiones pudiese tener un artista del performance sobre su cuerpo como portador, y como resguardo de la salud? ¿De qué manera se reflexiona el encierro voluntario para un artista del performance? Es así como la Red de Performance Mexicano convoca a artistas del mundo para un Ciclo de videoperformance que permita visibilizar y reflexionar al "cuerpo" en una pandemia mundial.

En esta coyuntura se propuso organizar una muestra de videoperformance convocando a una centena de artistas a manifestar un sentimiento común: el deseo de volver a la normalidad, desde la organización perfoREDmx (Red Mexicana de Performance) la cual nació con el objetivo de crear redes culturales entre artistas nacionales y extranjeros en la pertinencia del arte acción. El performance fue una de las manifestaciones artísticas y culturales que tuvo que transformar sus formas de ejecución, los artistas buscaban generar diálogos para seguir accionando, sin embargo las plataformas digitales en primera instancia abrieron paso a exposiciones de pintura, fotografía, muestras de teatro y conciertos online, teniendo una sobreoferta en otras manifestaciones del arte, es esta coyuntura, que los artistas enviaron sus videoperformance con el único objetivo de accionar para la nueva "realidad".

El Ciclo de Videoperformance #Confinamiento expuso, a lo largo de los ciento veinte días de divulgación, un tiempo crucial de entendimiento entre el cuerpo, el espacio y el arte-acción. "A la vez que persistía mucha incertidumbre acerca de la duración y la amplitud del confinamiento, era seguro que la efectividad de las políticas públicas y el grado en que se restablezca la confianza determinarán, la rapidez en la reanudación de la vida y actividades culturales" (Boletín UNESCO, abril 2020). La respuesta en México fue principalmente de los artistas, quienes buscaban seguir adaptándose a las nuevas formas de difusión y divulgación de su trabajo. Los artistas del performance principalmente utilizaban el espacio público como una plataforma para accionar, pero ante esta situación se vieron en la necesidad de buscar otras formas de producción, siendo el videoperformance una forma para producir arte.

A lo largo de estos tres períodos, se publicaron diariamente videoperformances en Facebook y Vimeo. Un total de 120 videos integraron una curaduría conformada por un eje temático impuesto por la pandemia, lográndose ver abordajes desde diversas perspectivas. Artistas de distintas partes del mundo, aportaron en su obra múltiples formas de ver, percibir, y abordar el performance ante el Covid19. Michel Pêcheux, en su texto "Hacia el análisis automático del discurso" (1978), desarrolla el concepto de formaciones imaginarias, en el cual se plantea la manera en que el sujeto se observa a sí mismo, al receptor y al objeto discursivo, como uno solo; es en este sentido que los artistas imposibilitados a poder salir de su **"confinamiento"** desarrollaron formas de creación desde sus residencias. Participaron de forma voluntaria en esta muestra y desarrollaron un diálogo holístico con su casa, su habitación, el patio y en sí los espacios que eran hasta ese momento espacios de intimidad.

4. DISCURSOS DEL CUERPO EN CONFINAMIENTO.

En la primera fase de #videoconfinamiento se recibieron propuestas experimentales, muchos artistas de performance tenían un primer acercamiento al video, de los primeros artistas que participaron principalmente de México y Latinoamérica, las propuestas fueron "caseras" es decir experimentaron con sus propios recursos el performance reflexionando sobre el confinamiento, la rutian, la repetición, el miedo al contagio, la limpieza excesiva y la sanitización de los objetos.

Fig. 1. Tzitzi Barrarientos y Miel Ortiz (Fase 1)

Durante la primera Fase del ciclo de #videoconfinamiento en redes sociales, más y más artistas buscaron el participar para reflejar su acontecer mediante el encierro, el cuerpo se vio obligado a un encierro privilegiado pero apabullante para la producción artística de performance. La artista colombiana Tzitzi Barrientos realizó un videoperformance en compañía de su pequeña hija Miel, una madre

Fig. 2. Fina Ferrara (Fase 1)

encerrada con su hija con una imposibilidad de salir normalmente ni poder convivir con otro ser humano más que a través de una reja que permite ver la vida desde dentro. El encierro obligado permitió a los artistas tener múltiples reflexiones discursivas, la artista guatemalteca Regina José Galindo menciona "que la quietud ahora mismo no es sinónimo de paz. La quietud de ahora es sinónimo de angustia y ansiedad. Estamos quietos no por decisión propia, debemos estarlo, Todas nuestras ideas acerca de la libertan han sido puestas en jaque. Libertad, conciencia, responsabilidad, ética, empatía, horizontalidad. La quietud en estos momentos es una decisión también política. Estamos quitas físicamente por decisión y entendimiento, pero por dentro todo se mueve":[2]

La artista Fina Ferrara *(Fig. 2)* realizó en la primera fase el videoperformance titulado "Transducción" conjugando la danza, el performance, la iluminación y el sonido, durante dos minutos y tres segundos en pantalla, se ve un cuerpo que se resiste al espacio, en una iluminación de tonos verdes, en movimientos duros y tácitos, el cuerpo se resiste ante un sonido metálico al encierro, al confinamiento y ante un grito que es tragado y en silencio se puede percibir la resistencia al confinamiento. Otros artistas durante las siguientes fases pudieron ver los videos de los artistas que iniciaron el ciclo, así fueron acrecentando sus propuestas y los procesos de producción, además de que el tiempo del encierro seguía avanzando y con ello los videosperformance pasaron por muchos temas y sentimientos que lograron reflejar catarsis, furia, enojo, reflexión, tristeza y amor.

Durante la Fase 2 de la muestra de videoperformance, los artistas que deseaban participar enviaron sus videos con una larga duración, algunos con duración menor a 2 minutos, y la PerfoREDmx decidió para la segunda fase buscar una línea curatorial y elegir las propuestas que tuvieran mayor relación con las interrogantes planteadas en los primeros meses de la pandemia. El videoperformance titulado "Esperando" del artista Michel Allen, mostraba en cámara rápida un registro de muchas horas en un atardecer, desde su azotea, el artista mirando hacia la "nada" esperando un momento en el que el tiempo, la distancia y el encierro le permitieran recibir aquello que antes no era considerado y valorado antes de la pandemia.

[2] Véase *Arte al Límite* no.125, publicada el 15 de agosto de 2020.

Los artistas de performance reflejaron durante la Fase 2 una marcada desesperación por el encierro, algunos de los videos como el de la artista emergente Yara Otero mostraban en un autorretraro una lucha por respirar aire puro mientras lucha con una bolsa de plástico que tiene una imagen superpuesta de la naturaleza, una paisaje que no era permitido visitar en físico por la restricción gubernamental de aquel momento. Y una vez más el cuerpo fue orillado al encierro. El ciclo de videoconfinamiento fue un conjunto de manifestaciones y opiniones en video en respuesta a la pandemia mundial.

Para la Fase 3, las características del los videos mostraban una exasperación y crítica hacia los gobiernos, y los decretos de salud que parecían no resolver la situación del encierro, de los ochenta artistas que participaron en las dos primeras fases, resolvieron la producción artística, bajo dos meses de un primer encierro en donde el cuerpo, la sociedad iba entendiendo a cuenta gotas la contingencia sanitaria y la pérdida de su identidad en una guerra con un atacante invisible. Los últimos cuarenta artistas que participaron en la última fase, reflejaron un "hartazgo" por que la situación iba sumando días, con mayor alza en los contagios, con un sentimiento excesivo hacia una libertad postergada.

El temor y la añoranza hacia el cuerpo, fueron los principales tópicos utilizados durante el ciclo de videoconfinamiento, elementos que connotaron el "sentir" humano por la ausencia, el tacto, los sonidos de la calle, la necesidad de convivir, de respirar, la enfermedad, y la pérdi-

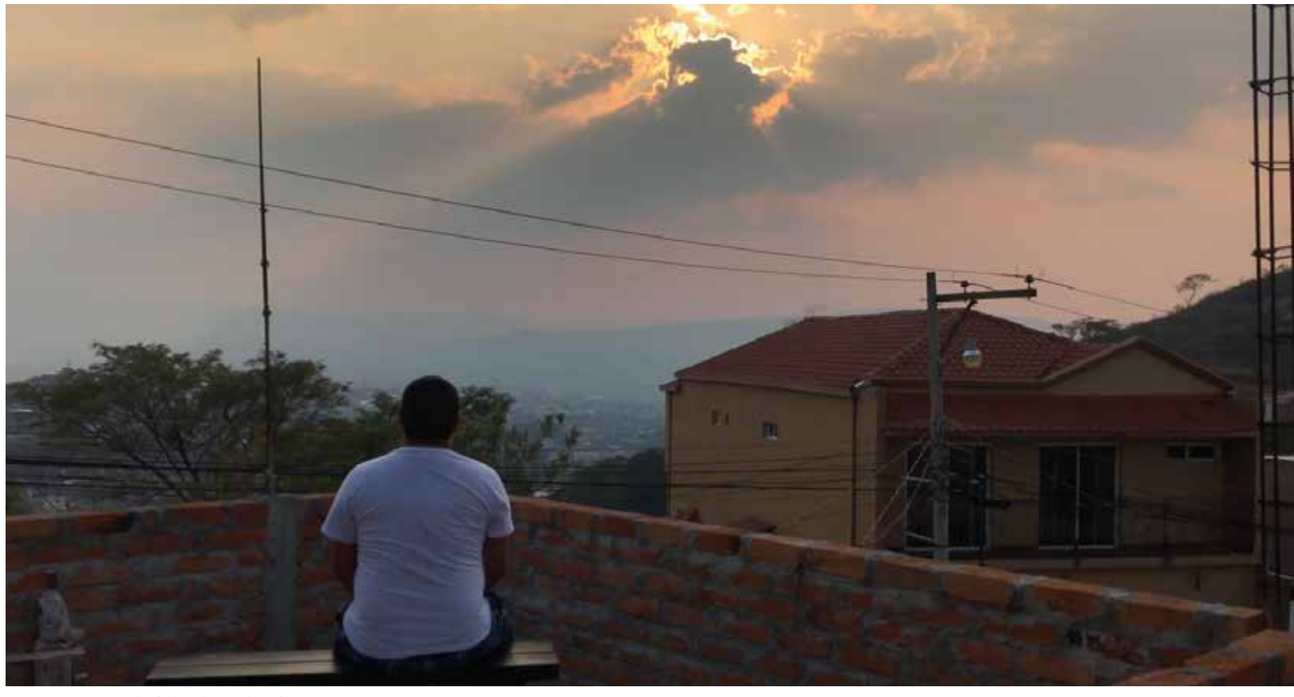


Fig. 3. Michel Allen (Fase 2)

Fig. 4. Jorge Sosa (Fase 3)

da, el espacio, la sana distancia entre muchos otros elementos. El videoperformance titulado "Thay" del artista Jorge Sosa, antepone una visión un tanto bouyerista sobre el artista, pareciera que un vecino mira desde su departamento lo que realiza un hombre en el patio de junto, marcando un circulo perfecto para marcar la distancia y asegurarse de no contraer Covid19.

Pareciera que la realización de una línea circular fuese sencilla, sin embargo la carga simbólica en plena respuesta al imaginario "de una línea invisible" pero necesaria fuese una figura pensada por muchos al momento de salir de casa. Todas las piezas que participaron en sus discursos fueron nuevas y fueron creadas para este ciclo, pensando no en la acción en vivo, sino en la acción para la cámara.

La otra parte del discurso curatorial fue la plataforma en que fueron exhibidos los videoperformance, este se convirtió en otro elemento que le suma a la acción. Es el tiempo de la acción la que establece la presencia en la observación del objeto, en este caso: el cuerpo. La pertinencia de los videperformance están ahora en un soporte, en una nube de almacenamiento como lo es la cuenta de Vimeo, en la cual la reproducción de la obra es perpetua, y ahora este ciclo sigue vigente, por lo que dure la pandemia. Gabriel Sasiambarrena narra en su texto de lo perdurable en una acción frente a la cámara la "falla" de la reproducción, haciendo alusión a la teoría del aura de W. Benjamín, ya que el registro de las piezas, es viralizado, y se refiere a esto como objeto de acción, antes para la audiencia, ahora frente al lente.

> En este género artístico, el cuerpo y su muerte inevitablemente trascienden, el video-performance no es un todo efímero, ya que en el archivo, en lo grabado; cuerpo, objeto y espacio serán una misma cosa... El registro es independiente a la acción y eso es lo que al resultado lo convierte en actual, o sea, que la información grabada y guardada es la de un cuerpo en tiempo real para la lente, para el archivo y posteriormente (no importa aquí la distancia en tiempo) para un espectador, un público que en el momento del registro esta "ausente", pero al momento de la proyección, lo que se presencie de aquel acto entre cuerpo y tecnología se estará viendo pero sin vivenciarlo. Algo aquí de la performance dejo de ser lo que era.

La multiplicidad de discursos y diálogos sobre la virtualidad del performance obligado por la pandemia, pudiera traer consigo otra manera de consumir el performance, al "desnaturalizar la recepción en vivo de una acción individual o colectiva a través de una cámara de video, se naturaliza otro origen como modo performático. Es en éste plano donde el cuerpo es mediado por el aparato, entonces aparece el operador, que es el mismo artista quien acciona frente a la lente al mismo tiempo que hace de ojo espectador". (Sasiambarrena)

Los artistas que participaron de las tres fases tuvieron que verse obligados a tener una percepción espacial de su material, y intentar producir a la medida de sus propios recursos los materiales para producir su video. La cámara un tercer ojo, o un elemento más del performance, es sin lugar a duda un registro dentro de un mismo formato, después puede ser entendida como una acción vista a través de un dispositivo o pantalla, y juntas espectador, video, pantalla, se origina la idea de un objeto artístico que marca una acción, una escena performativa pero no un espacio definido como tal, sino una escena por decir tecnológica donde el cuerpo es utilizado y corrompido en el performance al perder su estado efímero a medida que se reproduce y se viraliza.

La pantalla y la visualización virtual del videoperformance es un elemento discursivo que sumo a estos artistas quienes ante una necesidad de producir y manifestarse utilizaron un medio para muchos ajeno, en un intento de participar del sentir del confinamiento desde otros países y cuyas memorias se quedaron guardadas en las redes sociales, a un año de su exhibición y ante la tercera oleada del COVID19, la PerfoREDmx ha buscado el difundir, exhibir y seguir reflexionando sobre los contenidos simbólicos de los artistas y sus videos a consecuencia y pertinencia de la pandemia que sigue permeando a los artistas y sus procesos de arte.

5. CONCLUSIONES.

Esta curaduría buscó justamente aportar a la reflexión de cómo se dieron cambios en las maneras de consumir arte en estos tiempos complejos. La sobre oferta cultural y el boom de videoconferencias y webinars, se integraron rápidamente a los discursos contemporáneos, dejando de lado el contacto humano para interrelacionarnos únicamente a través de ventanas digitales, avatares y nicknames que se convirtieron en nuestra nueva carta de presentación.

De inmediato se expandieron e implementaron nuevas plataformas para continuar con actividades culturales, educativas y de divulgación en México, poco a poco las muestras y festivales artísticos migraron a soportes digitales, siendo la virtualidad la única posibilidad de mantenerse en contacto con el mundo exterior.

Los lenguajes artísticos se vieron invadidos por terminologías médicas, poniendo a prueba la creatividad en épocas de incertidumbre.

Definitivamente, en las piezas seleccionadas se vislumbra una intención dialógica entre el performance y el nuevo "habitar", quizá a través de la producción visual se externa la necesidad de subsanar carencias sobre todo en la socialización del arte, en un aparente acto psicomágico, en el cual la producción y el autoreflejo debería ayudar en la comprensión del Yo y el inicio de su proceso de sanación al entender, incluso de manera inconsciente, que no habrá una solución mágica a su desazón y deberán hacer de forma individual sus rutas hasta la aceptación, comprensión y sanación de su ser mediante el videoperformance.

Habiendo revisado los 120 videos seleccionados para #Confinamiento, podemos observar que este ciclo de videoperformance tuvo gran impacto en los medios de comunicación y en la búsqueda de verter el performance hacia una plataforma virtual, los discursos y las similitudes en la ejecución de las piezas se permean desde el cuerpo, el lugar, la rutina, el confinamiento, el miedo a la enfermedad, la soledad, la reflexión sobre la temporalidad y la forma de utilizar el video como una forma integral de la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

Fernández Consuegra, Balbina. (2015). Body Art. Cuerpo y espacio corporal. Las acciones artísticas realizadas con el cuerpo crean nuevas realidades espaciales consideradas arte. COMMUNICATION PAPERS –MEDIA LITERACY & GENDER STUDIES, (pp. 32-45).

Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Butler, J. (2007). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Buenos Aires: Paidós

González, Ezequiel N. (2020). *El artista está en línea: E-performance en el tiempo de Covid19,* Universidad de Colombia.

Pêcheux, Michel. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso.* Madrid: Editorial Gredos.

LINKS DE REFERENCIA

PerforedMx–Vimeo https://vimeo.com/perforedmx

Periódico Arte Al Limite: https://www.arteallimite.com/2020/08/15/periodico-n125/?fbclid=IwAR3xm-7Gbtuj3NXvxtnuBorKRcC7W5AWVFLQbMZtYA8t-3grxgsQ_uQNJJixs

Periódico El Universal: https://www.eluniversal. com.mx/cultura/artes-visuales/ videoperformance-en-linea-paraver-durante-la-cuarentena

Periódico La Jornada: https://www.jornada.com.mx/2020/04/27/cultura/a07n1cul

Periódico Reforma: https://www.reforma. com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=https://www.reforma.com/reflexionanconfinamiento-en-performances/ar1927676?referer=--7d616165662f3a3a-6262623b727a7a7279703b767a783a-

Fugas e interferencias

2021

VI International
Performance Art conference

Fugas e interferencias

VI International

Performance Art Conference

2021