

Fugas
e inter-
feren-
cias



VII International
Performance Art
Conference

2022

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	Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes
COMITÉ CIENTÍFICO	Dr. D. Anxo Abuín. Universidad de Santiago de Compostela, España Dr. D. Juan Albarrán. Universidad Autónoma de Madrid, España Dr. D. Rodrigo Alonso. Universidad Nacional de las Artes (UNA), Argentina 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	Dra. Doña Pilar Parcerisas Colomer. Sr. D. Oscar Abril Ascaso.
COMUNICACIONES DE	Pancho López Irene Mahugo Amaro Eléonore Ozanne Diana Carolina Berjarana Coca Jesús María Palomino Obrero Sofía Fernández González Elisa Miravalles Marc Montijano Cañellas Isabel María Pereira dos Santos Amparo Alonso-Sanz Ricard Ramon Camps Carme María Belmonte Lucía Peiró Lloret Carlos Fernández López Eliana Francésca Arévalo Delgado Sergio Meijide Casas Pablo Alvez Artinprocess

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 (Tavo Hevia)
DISEÑO DE PORTADA	Gustavo Adolfo Hevia Solar (Tavo Hevia)
FOTOGRAFÍA DE PORTADA	Xiana Santiago Couce y Pedro Santiago Saiz S/T 2021
ISBN	978-84-8158-955-9



7 / Página 90

SOBRE CAUSAS PERDIDAS Y ARTE DEL ACTIVISMO

Jesús María Palomino Obrero. Universidad de Sevilla.

8 / Página 106

PIEZA DE TEJADO Y FUEGO: EL ESCENARIO URBANO DE TRISHA BROWN Y BABETTE MANGOLTE

Elisa Miravalles. Universidad Complutense de Madrid

9 / Página 120

LA DOCUMENTACIÓN DE LA PERFORMANCE: LA IMAGEN COMO TROFEO. ANÁLISIS DE MIRROR OF ORIGIN DE DEBORAH DE ROBERTIS

Marc Montijano. Universidade de Málaga

10 / Página 132

INTERSECCIONES DEL ARTE Y DE LA CIENCIA: CREACIONES PERFORMATIVAS GENERATIVAS EN TIEMPO REAL

Isabel Maria Pereira dos Santos. Universidade de Coimbra

11 / Página 146

GALLINASSA EN L'HORTA DE VALÈNCIA. PENSANDO NUESTRA IDENTIDAD LOCAL DESDE LA PERFORMANCE EDUCATIVA

Amparo Alonso-Sanz y Ricard Ramon Camps. Universitat de València

12 / Página 162

MISIONES PEDAGÓGICAS O POR LA INOCENCIA SUPREMA

Carme María Belmonte. Catedrática de Instituto. Profesora de plástica en el IES Luís Vives de València.

Lucía Peiró Lloret. Artista interdisciplinar que realiza la práctica del arte de acción y gestiona ciclos de arte de acción.

13 / Página 178

LA PERFORMANCE PLEGADA: DESDOBLANDO LA ACCIÓN EN EL DIGITAL

Carlos Fernández López. Universidade de Vigo

14 / Página 188

LA DESOBEDIENCIA ARTÍSTICA TRAVESTI/TRANS COMO REPARACIÓN HISTÓRICA EN LA ESCENA ARGENTINA

Eliana Francésca Arévalo Delgado. Universidad de Oviedo

15 / Página 202

¿LA PERFORMANCE COMO OBJETO? UN BALANCE DE ALGUNAS DE LAS PROPUESTAS DE GRAHAM HARMAN

Sergio Mejjide Casas. Universidade de Santiago de Compostela

16 / Página 216

NOT THERE (YET) - FOR A POST-HISTORY OF PERFORMANCE ART

Pablo Alvez Artinprocess. University of Surrey

O / INTRODUCCIÓN A LAS ACTAS.

Estas actas de Fugas e Interferencias VII International Performance Art Conference 2022 presentan la recopilación de artículos procedentes de los ponentes invitados y de las comunicaciones seleccionadas por el Comité Científico.

El conjunto de las ponencias ha sido presentado durante la séptima edición del congreso, que tuvo lugar los días 16, 17 y 18 de septiembre en la Casa de Campás de Pontevedra y el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela.

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, así como dentro del ámbito del comisariado. De este modo, los artículos seleccionados indagan sobre cuatro de los ejes temáticos que propone el encuentro.

Los artículos de las dos conferencias plenarias pronunciadas por Pilar Parcerisas *La trilogía de acciones Manresa. Joseph Beuys en España y Oscar Abril Ascaso De Club7 a Club9. Veinticinco años performativizando la cultura* se centran dentro del ámbito del **comisariado** y la dinamización activista del arte de acción, respectivamente.

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, hemos prestado 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. En este apartado se presentan los artículos *Centroamérica en acción* de Pancho López; *Una revolución horizontal* de Irene Mahugo Amaro; *¿Quién anda ahí? Andar como práctica artística, una revisión desde una perspectiva de género* de Eléonore Ozanne; *Corporeidades al límite. Interacciones entre la performance y el contexto político* de Diana Carolina Berjarana Coca; y, *Causas perdidas y arte del activismo* de Jesús María Palomino Obrero.

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: *La documentación de la performance: la imagen como trofeo. Análisis de Mirror of Origin* de Deborah De Robertis de Marc Montijano Cañellas; *Intersecciones da arte e da ciencia: creações performativas xerativas en tempo real* de Isabel Maria Pereira dos Santos; *La desobediencia artística travesti/trans como reparación histórica en la escena argentina* de Eliana Francésca Arévalo Delgado; *¿La performance como objeto? Un balance de algunas de las propuestas de Graham Harman* de Sergio Meijide Casas; y, *NOT THERE (YET) – for a post-history of performance art* 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: *Pieza de tejado y fuego: el escenario urbano de Trisha Brown y Babette Mangolte* de Elisa Miravalles; *Gallinassa en l'Horta de València. Pensando nuestra identidad local desde la performance educativa* de Amparo Alonso-Sanz y Ricard Ramon Camps; *Misiones pedagógicas o por la inocencia suprema* de Carme María Belmonte y Lucía Peiró Lloret; y, *La Performance Plegada: Desdoblando la acción en el digital* de Carlos Fernández 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 séptima 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

LA TRILOGÍA DE ACCIONES *MANRESA*, DE JOSEPH BEUYS.

LA ACCIÓN *WO IST ELEMENT 3?* DE BJØRN NØRGAARD CIERRA LA TRILOGÍA DE ACCIONES *MANRESA*, DE JOSEPH BEUYS, BASADAS EN IGNACIO DE LOYOLA

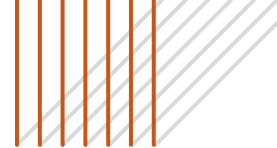
PILAR PARCERISAS. Crítica de arte y comisaria de exposiciones independiente

El escultor danés Bjørn Nørgaard, colaborador estrecho de Joseph Beuys (1921-1986) que aún vive, concluyó en la ciudad de Manresa el centenario de este artista y abrió el 500 aniversario del paso de Ignacio de Loyola por la ciudad con la acción Fluxus *Who ist Element 3?*, después de la *Action/Speech* (acción/conferencia) que ejecutó el 31 de octubre en esta ciudad. Le acompañaron los compositores de sonido Christophe y Egon Charles. El evento tuvo lugar el sábado 19 de marzo de 2022, de 16h a 19h. en un recorrido por la ciudad, desde el Convento de las Capuchinas, en la calle de Talamanca, reducto de espiritualidad, hasta el Puente Viejo sobre el río Cardoner y la Santa Cueva. La acción fue un homenaje a Beuys y Loyola como escultores de almas, desde el arte y la religión, al compositor Henning Christiansen, y a la ciudad de Manresa, como lugar de energía espiritual y transformación.

LA TRILOGÍA DE ACCIONES *MANRESA*, DE JOSEPH BEUYS

Manresa es una geografía mística. Manresa es una geografía espiritual. Ignacio de Loyola, transformado en peregrino después de abandonar las armas a su paso por Montserrat, se inspiró junto al río Cardoner para escribir sus *Ejercicios Espirituales*, método, disciplina y fundamento para crear la Compañía de Jesús. El artista Joseph Beuys activó en los años sesenta del siglo XX dentro del movimiento Fluxus una serie de acciones/demostraciones para ampliar el viejo concepto del arte más allá de la disciplina artística, de forma que pudiera abarcar cualquier actividad humana.

Varias acciones de su período Fluxus (1963-1971) ponían en escena viajes de iniciación, conjuros o invocaciones que mediante una forma ritual se dirigían hacia la activación de una energía capaz de transformar un espacio en un lugar mágico, de hacer girar un pensamiento



o crear nuevas vías de interpretación de la relación del hombre con el mundo. Estos rituales han sido comparados con la técnica del éxtasis de los chamanes y pueden ser excursiones a puntos de energía cultural que “un chamán pudo “visitar” gracias a su aptitud para el vuelo mágico” (Martin, p. 255)¹: “Auf zu dir fliege ich, Manresa” [También hacia ti vuelo, Manresa], escribe Beuys en el guion de la acción *Manresa / Homenaje a Schmela* (Galería Schmela, Düsseldorf, 15.12.1966). Manresa, una ciudad y un punto caliente de energía transformadora y reparadora en una geografía espiritual.

poner en acción la autodeterminación del individuo y las bases teóricas y prácticas de esa conversión en los *Ejercicios espirituales*, que escribió en Manresa durante su estancia entre 1622 y 1623, después de su paso por las montañas de Montserrat cuya luz le iluminó. Beuys encontró en Loyola un paralelo biográfico con su propia vida: la caída de su avión militar cerca de Crimea en 1943, las heridas y el dolor que arrastró toda su vida, y el cambio hacia el arte como transformador de la sociedad, que debía seguir el principio de libertad, autodeterminación y abocar a su plástica social.



Fig. 01. Henning Christiansen, Partitura de l'acció *Manresa*, 1991.

1. La acción *Manresa*, 1966

La acción *Manresa* de Beuys tenía su sustrato espiritual en Ignacio de Loyola, que el artista leyó y releyó durante su crisis espiritual de finales de los años cincuenta. Loyola fue un renovador de la iglesia, creador de la Compañía de Jesús, que abandonó las armas una vez herido en batalla para transformarse en un peregrino, crear un ejército transformador de almas,

persona en sí.

La acción *Manresa* 1966 pone en movimiento el *Elemento 1*, una cruz medio partida recubierta de fieltro, ejemplo del hombre contemporáneo escindido, que éste debe completar con su esfuerzo, uniendo razón e intuición, y el saber de Oriente y Occidente. El *Elemento 2* contiene una caja con varios objetos capaces de generar energía e interacción con el *Elemento 1*, desde

un generador, hasta un tubo de Geissler, las entrañas de una liebre que se electrifican en la cruz, un plato con un Cristo de masilla y otros elementos que mediante el principio del calor activan la relación entre ambos elementos. Los instrumentos mecánicos, como las baterías, la electricidad o los conductores de calor son herramientas u objetos que Beuys utiliza en sus esculturas y también en la acción *Manresa*. Él mismo definió la figura de Cristo como el “inventor de la máquina de vapor”, “del tercer principio de la termodinámica” o de la “electricidad”.

El misterio de esta acción radica en la pregunta recurrente en el guion: *Wo ist Element 3?* [Dónde está el Elemento 3?] que incita a la evolución de su obra hacia la escultura social. La respuesta la da el propio Beuys en el catálogo de su exposición en el Guggenheim Museum: “El 22 de junio de 1967 Beuys fundó el Partido de los Estudiantes Alemanes como un *Metaparty* en el Aula 13 de la Staatliche Kunstakademie en Düsseldorf”. Éste será el primer desembarco de Beuys en la arena política cuando decide emprender desde el arte una cruzada por un cambio social, político y económico. El jesuita Friedhelm Mennekes ha estudiado mejor que nadie la simbología de la acción *Manresa*, los paralelismos entre Beuys y Loyola, la superación de las dos crisis personales que sufren, el ritual “crístico” y trinitario contenido en esta acción y lo que significa como activación del impulso de Cristo y punto de inflexión para el advenimiento de la más elevada idea del pensamiento beuysiano: “la escultura social”.

La acción *Manresa* (1966) invocó el Misterio del Gólgota, un acontecimiento que une simbólicamente la sangre de Cristo con la tierra. Su carácter trinitario pone en juego el *Elemento 1*

(Padre), el *Elemento 2* (Hijo) y un tercer elemento, que es una incógnita, si bien coincide con el anillo solar que da luz a la tierra en medio de la oscuridad y que toma el nombre de Espíritu Santo. En el fondo, es en el *Elemento 3* donde se desarrollará la escultura social.

2. La acción *Manresa Hbf* [Manresa. Estación central], 1994

La acción *Manresa Hbf* [Manresa, estación central], realizada en la ciudad de Manresa el 4 de noviembre de 1994 por el compositor y músico Henning Chistiansen y el escultor Björn Nørgaard, artistas de origen danés y estrechos colaboradores de Joseph Beuys en la acción *Manresa. Homenaje a Schmela* (Düsseldorf, 15.12.1966) mantiene el sustrato espiritual de esta acción-demostración y también el de Loyola en Manresa, transformando el lugar en una auténtica “estación central”, donde tienen lugar los misterios. Contó con la colaboración en el sonido de Christophe Charles y del jesuita Friedhelm Mennekes, recientemente nombrado Cardenal en Roma, que había organizado en Colonia un recuerdo de la acción *Manresa* en 1991 en su parroquia de Sankt-Peter Köln Station.

En ningún caso se trató de la repetición de la acción *Manresa* de 1966. En la acción *Manresa Hbf* (1994) se cumplió el viaje y el conjuro. Con otros instrumentos, se dio cumplimiento a una invocación con la fuerza y la energía del lugar, que Beuys consideraba un *Braunraum*, un espacio marrón, apto para la transubstanciación, en una geografía mística. Y he aquí el ejemplo en el Cristo del Tort, una escultura en relieve de la figura de Cristo en una mandorla mística, que fue un medallón en una cruz de término, que hoy se encuentra en la Cueva de San Ignacio y que sudó sangre en 1627. El parecido

¹ Alois Martin Müller, *Chamanes, a Beuysnoviscum*, catálogo Joseph Beuys, *Acción*, Museo Reina Sofía, Madrid, p.255.

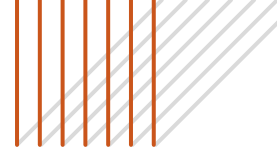
entre el Cristo de la Cruz del Tort y el plato con el Cristo de masilla que Beuys activa en la acción *Manresa* deja pocas dudas sobre el conocimiento de Beuys sobre el lugar o su visita real nunca documentada, así como el detalle que en los cristales de la galería Schmela había escrito “Barcelona”, para situar mejor el sitio al que se refiere la acción.

Manresa Hbf es el cumplimiento de un viaje y una invocación, una visitación a la fuente de energía originaria por dos artistas mediadores y conductores de este viaje Norte-Sur en el continente de Eurasia. Hay un dibujo de Joseph Beuys en el reverso de un sobre titulado N/S/E/O [Norte, Sur, Este, Oeste] (1966), que traza una cruz europea que sitúa en un eje vertical Roma y Manresa al sur; y Dinamarca en el norte, de donde salen tres ramas de los países escandinavos: Noruega, Suecia y Finlandia, como si fueran tres ríos. A su lado, dos cuadrados que se tocan por un ángulo, rodean una M (Manresa) y una K (Köbenhavn). Otra línea de lápiz horizontal cruza de este a oeste. En el extremo Este escribe “Asia”, y en el extremo Oeste “Ostende”, que significa fin del este. Para Beuys es en ese extremo donde termina la tierra, si tenemos en cuenta que para él allí acaba el continente euroasiático. Esta cruz dibujada tiene forma de hombre europeo, de cruz europea, con dos piernas en el sur: Roma, el clasicismo, y Manresa, la intuición, la luz. Beuys iguala Manresa (M) y Copenhague (K), como dos espacios que son contracampo uno del otro, dos *Braunräume*, dos espacios marrones. En Copenhague es donde está el Museo de Thorvaldsen, escultor neoclásico que pasó años de su vida en Roma, invocado repetidamente en la acción *Manresa*. Beuys cree que Copenhague es el lugar más alejado en dirección al norte al que llega el clasicismo y la intuición del sur, de Manresa y de Roma.



Fig. 02. Nørgaard vertiendo harina sobre la escalera de Jacob, en la segunda estación de la acción *Manresa Hbf*, 4.11.1994. Foto: Joan-Esteve Guillaumet

Así pues, en 1994 los dos artistas daneses realizaron físicamente el viaje Norte-Sur, como dos peregrinos, y crearon una nueva liturgia en homenaje a Joseph Beuys y a Ignacio de Loyola. En cierta forma, activaron de nuevo el impulso de Cristo con la fuerza del lugar en la estación central de Ignacio de Loyola, donde concibió su doctrina transformadora de almas y fundó su “iglesia”. Una de las partituras de Christiansen habla del viajero [*Der Reisende*] y del herido [*Der Verbundete*] y también del esfuerzo que el hombre debe realizar para superar el materialismo, el positivismo y activar la chispa que cada individuo tiene para buscar a Cristo a través de la materia y transformarse en un hombre nuevo, en la *New Cross*. Ambos viajeros y heridos de la partitura de Christiansen son Beuys y Loyola. La escisión del hombre



La Trilogía de acciones *Manresa*, de Joseph Beuys. La acción *Wo ist element 3?* de BJØRN NØRGAARD cierra la trilogía de acciones *Manresa*, de JOSEPH BEUYS, basadas en Ignacio de Loyola

contemporáneo entre Occidente y Oriente, entre razón e intuición que Joseph Beuys plantea en la originaria acción *Manresa* tiene que ver también con una Europa escindida, una Alemania dividida, un trauma que siente en su propio cuerpo. Beuys se describe a sí mismo como “nacido de una herida”.

Manresa Hbf (1994) significó la expansión o ampliación de la acción *Manresa* que el espíritu de Fluxus permitía, y también su memoria. Hizo llegar a los lugares santos ignacianos de la ciudad de Manresa la lección y el pensamiento del maestro, transmitidos por sus colaboradores más cercanos. Esta memoria es recogida en la cruz medio partida de hierro fundido que ejecutó Bjørn Nørgaard y que hizo el viaje desde Dinamarca a Manresa, hoy instalada bajo el Puente Viejo romano de la ciudad, junto a las grutas del río Cardener. En cierto modo, esta cruz ha semantizado el espacio público en un sentido espiritual, erigiéndose en una nueva cruz de término contemporánea en el río Cardener.



Fig. 03. Henning Christiansen sonando la campanilla en el corredor de la Santa Cueva, mientras Nørgaard sumerge sus pies en yeso líquido hasta cuajar, en la acción *Manresa Hbf*, 4.11.1994. Foto: Joan-Esteve Guillaumet.

La Cruz de Bjørn Nørgaard

Es una cruz de devoción ignaciana y beuysiana en la ciudad de Manresa, en homenaje a Igna-

cio de Loyola y a Joseph Beuys por lo que éste supo recoger y aplicar de la doctrina ignaciana a su arte y pensamiento. Esta cruz lleva incrustada la memoria de los elementos empleados en *Manresa* (1966) y su significado en homenaje a Beuys y Loyola.

Otros objetos hacen referencia al paralelismo entre Joseph Beuys e Ignacio de Loyola: un báculo de peregrino (bastón de Eurasia), un fusil de soldado y una espada nos recuerdan el pasado militar de Beuys y Loyola, respectivamente. Siete platos distribuidos de abajo a arriba en el eje vertical de la cruz poseen cada uno un significado distinto. Siete es un número sagrado, que nos habla de los siete cielos, de los siete días de la creación. En uno de los platos hay un oso, que es la firma de Bjørn Nørgaard (Bjørn en lengua escandinava significa oso); en otro, está la cruz griega empleada por Beuys como firma en el sello que usó para el Partido de los Estudiantes Alemanes (1967), en la acción *Hauptstrom* (1967) y en Fluxus zona Oeste, nombre que tomó el partido de los estudiantes en 1969. En otro plato, está el signo japonés de la paz utilizado por Henning Christiansen; le sigue otro con un Cristo crucificado, emblema del medallón con el Cristo de la Cruz del Tort y del Cristo de masilla dentro del plato que activa en *Manresa* (1966). El plato número cinco lleva estampada una liebre y en los dos platos por encima de los anteriores están el *Elemento 1* y el *Elemento 2*. Y aún por encima de todo, hay una especie de luz de camping para alumbrar el camino durante la noche. Es la luz del Espíritu Santo que guía el camino en la oscuridad.

Con la cruz de Nørgaard el mundo celta ha desembarcado en el sur, en el mediterráneo y ha dejado una estaca clavada. La cruz se ha convertido en un testimonio permanente de

la acción *Manresa Hbf* (1994) y un aviso que sigue hablando al hombre de hoy desde Manresa, estación central.

El libro de la acción Manresa Hbf, 1994

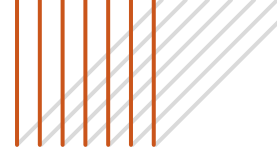
Este año 2022 aparece publicado el libro Henning Christiansen & Björn Nørggaard. *Manresa Hauptbahnhof*, por la Editorial Tenov, con el apoyo del Ayuntamiento de Manresa bajo cuidado editorial de quien escribe. Esta publicación reúne por primera vez el material inédito de la acción *Manresa* (1991) realizada en Colonia y de la acción *Manresa Hbf* (1994): dibujos, partituras, fotografías, textos y guion completo de la última acción mencionada. Friedhelm Mennekes S. J., testigo y actor de excepción en estas acciones y estudioso de la relación entre Joseph Beuys e Ignacio de Loyola, aporta la descripción detallada de los seis pasos o estaciones de la acción *Manresa Hbf* y de su significado simbólico en relación a la acción original de 1966. Remarca que la noción de *Manresa* es para Beuys y Loyola una “tierra santa” en un plano psicológico y topográfico, a la vez que es un modelo de acción disciplinada que continúa en el tiempo, algo que ha permitido que los colaboradores de Beuys pudieran expandir el mensaje más allá de la muerte de Beuys ocurrida en 1986.

En mi texto amplío el significado de la cruz europea dibujada por Beuys y los valores de *Manresa* en el sur, indicando los principios que mueven la obra y las acciones de Joseph Beuys, como el principio de calor, evolución y potencia, todos ellos presentes en el desarrollo póstumo de la acción *Manresa* (1966), la memoria de la acción original, la transmisión que hicieron sus dos colaboradores y *Manresa* como un *Brauräum* (espacio marrón), que encuentra su contra espacio en el Museo de Thorvaldsen en Copenhague.

Peter van der Meijden, gran conocedor de los dos artistas escandinavos, Henning Christiansen (1932-2008) y Björn Nørggaard (1947), aborda sus colaboraciones con Beuys en el tiempo: antes de 1966; la acción *Manresa* (1966); el largo período que va de 1967 a 1994 y la acción *Manresa Hbf* (1994). Incide en el diálogo, métodos y narrativa de ambos artistas aportados a la acción de 1966 en connivencia con Beuys: transformación, iluminación, responsabilidad y cambio social. Un análisis que parte del texto de Henning Christiansen *La realidad multiplicada por 3. Cuatro epístolas sobre los métodos de trabajo de Joseph Beuys* (1968), también publicado en este volumen y que nos habla de la reconciliación entre contrarios: el espacio y el “contra espacio”, el tiempo y el “contratiempo”, y también el concepto de “acción”, “demostración”, sobre la realidad material, la psíquica y la poética en Beuys.

Por último, Harald Szeemann ilustró con una conferencia durante la inauguración de la exposición *Manresa Hauptbahnhof* en la Sala Plana del Om de Manresa (4.11.1994) el interés profundo en el hombre que reside en la escultura de Joseph Beuys a partir del paso de este artista por la documenta de Kassel, cuyo texto ha sido inédito hasta el presente.

Este libro se publica con motivo del 500 aniversario del paso de Ignacio de Loyola por Manresa y como continuación del volumen titulado *Joseph Beuys. Manresa. Una geografía espiritual* (2021), publicado en 2021 por Editorial Tenov en catalán, castellano e inglés y con textos de Friedhelm Mennekes, Klaus D. Pohl, Harald Szeemann, Henning Christiansen, Björn Nørggaard y Pilar Parcerisas, revisión y ampliación del catálogo de la exposición que tuvo lugar en Manresa y en el Centro de Arte



La Trilogía de acciones *Manresa*, de Joseph Beuys. La acción *Wo ist element 3?* de BJØRN NØRGAARD cierra la trilogía de acciones *Manresa*, de JOSEPH BEUYS, basadas en Ignacio de Loyola

Santa Mónica de Barcelona en 1995 y que sólo disponía de versión en catalán y alemán.

3. Wo ist Element 3? [¿Dónde está el Elemento 3?], 2022

La acción *Wo ist Element 3?* [Dónde está el Elemento 3?] que el escultor danés Bjørn Nørggaard realizó en Manresa es un homenaje al paso de Ignacio de Loyola por Manresa (1622-1623), a Joseph Beuys (1921-1986) y al compositor Henning Christiansen (1932-2008), colaborador de Beuys en la mayor parte de sus acciones Fluxus y activo en la acción *Manresa* (1966) y *Manresa Hbf* (1994). Aborda el concepto de la “escultura social” de Joseph Beuys y el pensamiento ecológico en la música de Christiansen (la “Green Music”). Acompañado de Christophe Charles, estrecho colaborador de Christiansen y presente en 1994 en Manresa y este año con su hijo Egon, tuvo especial relevancia recuperar y tocar de nuevo la composición de sonido *Eurasienstab.82. min fluxorum organum*, de Henning Christiansen, que por primera vez había sonado en la acción *Eurasia* de Beuys en la galería nächst St. Stephan de Viena (2.7.1967). En esta acción, la verticalidad del eje Norte-Sur se completa en sentido horizontal con el bastón de Eurasia, que activa el eje Este/Oeste. A partir de ahora, Beuys aparece como un peregrino y guía espiritual para una política de liberación, emancipación y unión de la espiritualidad de Oriente con la ciencia analítica del hombre de Occidente. La reciente situación bélica en Europa con la invasión de Rusia a Ucrania pone de nuevo sobre la mesa los límites culturales del continente de Eurasia y esta acción tendrá un especial eco pacifista.

Este ritual intenta explicar simbólicamente el sentido de la acción *Manresa* 1966 y sugerir

una respuesta a esta pregunta recurrente de la acción en varios pasos demostrativos en diversos espacios sagrados de la ciudad de Manresa. Sin embargo, el inicio habla en femenino, en un convento de monjas que han defendido su vida espiritual en este rincón manresano fundado por Angela Margarida Prat (1543-1608) conocida como Àngela Serafina, hoy manresana ilustre, nacida veinte años después del paso de Ignacio de Loyola por la ciudad, fundadora de las Clarisas/Capuchinas de Sarrià en Barcelona y conocida porque abandonó el tormento de un matrimonio violento con Francisco Serafín de quien tomó el nombre para crear una comunidad femenina bajo las Reglas de Santa Clara. Hoy en proceso de beatificación, Àngela había nacido en la calle de Talamanca, entonces calle del Trull, desde donde Bjørn Nørggaard quiso iniciar la acción como homenaje también a esta monja y a su comunidad, desde una reivindicación del género femenino, que tanto impulso tuvo en su generación de Mayo del 68. Tres grupos de mujeres de distintas edades intervienen en la acción vistiendo túnicas de tres colores distintos: blanco, rojo y negro, colores de la bandera que Nørggaard guiará hacia el Puente Viejo al lado de la bandera de Ucrania. Representan también las tres edades de la mujer: juventud., madurez y vejez, tan presentes en la historia del arte.

ESTACIONES DE LA ACCIÓN

1. Elemento 1. Convento de las Capuchinas. Huerto y Jardín. 16h.

La acción se inicia en este reducto de espiritualidad que tiene como protagonista a la naturaleza: el huerto y el jardín de este convento de monjas de clausura que ha mantenido intocable este espacio final del huerto que les

cedieron los jesuitas y donde se encuentra la pequeña capilla de la Virgen del Huerto y un pozo. Es un espacio natural para nutrirse de lo que la naturaleza puede abastecer al hombre para su sostenibilidad.

Doce mujeres jóvenes vestidas de blanco plantan en este rincón dos hileras de árboles. Una media cruz de tronco de árbol se erige en medio. Nørgaard, desde una escalera, clava un enorme pez y derrama miel sobre esta cruz sacrificial. Una piedra está emplazada a los pies de la cruz donde escribe: Element 1. Un pastor, acompañado de un cordero, que simboliza Ignacio de Loyola como pensamiento vivo en el 500 aniversario de su paso por la ciudad, seguirá al artista en toda la acción hasta el final.

En este paso, cabe recordar el pensamiento ecológico de Joseph Beuys, fundador del Partido de los Verdes alemán (1979), de la plantación de 7000 robles en la documenta de Kassel (1982), cada roble uno junto a una piedra de basalto (referido a la persona humana), paradigma del humanismo ecológico que promovió en los últimos años de su vida donde ha dejado una huella imborrable en la Piantazione Paradise, en Bolognano.

2. Elemento 2. Claustro del Convento de las Capuchinas. 16:30h.

En el centro, una cruz de hierro medio partida se apoya en la cruz de piedra que hay en medio del claustro, con Cristo a un lado y la Virgen al otro lado del medallón. Sobre el suelo, Nørgaard la completa con un montón de mantequilla, material blando, moldeable, empleado por Beuys en sus acciones Fluxus. Completada la cruz, la envuelve en una tela de fieltro y escribe sobre una piedra ubicada a su pie: Element 2. En este segundo paso de la acción,

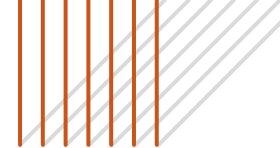


Fig. 04. Acción *Wo ist Element 3?* Patio del Convento de las Capuchinas. Manresa, 19.3.2022. Foto: Pilar Parcerisas

seis mujeres vestidas de rojo se mueven en los cuatro lados del claustro cantando plegarias y textos de misa. A continuación, Nørgaard y el público se dirigen hacia la iglesia del Convento de las Capuchinas.

3. Wo ist Element 3? Interior de la Iglesia de las Capuchinas. 17h

Cerca del altar, una media cruz dorada de madera yace sobre una larga mesa. Se derrama yeso tierno, se esparce y se completa la cruz. Una piedra se pone en la cabecera de la cruz que se cubre con un círculo de rosas. Nørgaard escribe en el yeso *Wo ist Element 3?* y derrama sangre de cordero sobre la media cruz dorada completada con yeso.



La Trilogía de acciones *Manresa*, de Joseph Beuys. La acción *Wo ist element 3?* de BJØRN NØRGAARD cierra la trilogía de acciones *Manresa*, de JOSEPH BEUYS, basadas en Ignacio de Loyola

Mientras, seis mujeres de edad madura vestidas de negro leen a ambos lados de la cruz textos de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, seleccionados por el jesuita y antropólogo Xavier Melloni y textos de Joseph Beuys en alemán elegidos por el propio Nørgaard en un canon de voces, mientras suena el sonido de Christophe Charles que le acompaña.

En la puerta de la iglesia del Convento se encuentra el bastón de Eurasia cubierto con un trapo negro, símbolo de la unión entre Oriente y Occidente; un ramo de rosas rojas, que indica la democracia directa promovida por Joseph Beuys, tres palomas (blanco, negro y rojizo) en una jaula y dos banderas, una con tres bandas: blanca, roja y negra y otra con el azul y amarillo de Ucrania.

4. Puente Viejo sobre el río Cardoner. 18h

Movimiento de la acción hacia el río Cardoner. La acción se desplaza en procesión hacia el espacio ignaciano del Puente Viejo sobre el río Cardoner donde se encuentran la Cruz de Nørgaard y la Santa Cueva. El pastor con su cordero sigue la comitiva, con el doble significado de Loyola como pastor de almas que establece los cimientos de Compañía de Jesús en Manresa y de Joseph Beuys, que también se erige como pastor y pescador (recordamos su bastón de Eurasia: *Eurasienstaß* y su chaleco de pescador) de almas para transformar la sociedad desde el arte.

Desde el punto más alto del puente, el bastón de Eurasia cubierto de ropa negra es arrojado encendido al agua y acto seguido el ramo de rosas rojas y las tres palomas serán libres. Liberadas de la jaula son el ejemplo de la libertad y la autodeterminación que el hombre

puede ejercer aún para transformar la sociedad. Pero primero debe ser el individuo quien dé el paso.

5. Iglesia de la Cueva. Lecho de barro. 18:30h

A cada lado de la puerta de la iglesia están las mujeres vestidas de blanco, de rojo y de negro con el pastor y el cordero, expectantes. Nørgaard construye un lecho de barro y sitúa unos espejos encima del mismo. Entra en la iglesia y al cabo de unos minutos sale de la iglesia de la Cueva completamente desnudo transportando a sus espaldas una liebre muerta atada a unas ramas de arbusto. La liebre, animal simbólico, tiene aquí su papel. Estuvo presente en la acción *Manresa* 1966 de Joseph Beuys con el antecedente de las acciones *Eurasia* (1963), cuyos restos están hoy en el MoMA de Nueva York y en *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965). ¿Está aún vivo el pensamiento de Beuys? ¿Ha evolucionado el mundo hacia un capitalismo neoliberal que no permite una vía alternativa? Son preguntas que surgen a lo largo de la acción.

Deja la liebre a un lado en el suelo, espolvorea el lecho de barro y espejos con harina. Sitúa la liebre unos segundos encima de los espejos y, seguidamente, aparta un poco la liebre y se dispone a yacer de lado junto a ella sobre este lecho. Aparenta estar dormido. Durante quince minutos de silencio y meditación se escucha el sonido de *Fluxorum Organum* de Henning Christiansen para la acción *Eurasia* de Beuys (1967) que toca Egon Charles a un lado de la placeta. El artista se erige en el herido encarnando las figuras de Loyola y Beuys y se une a ellos en la muerte y al mismo tiempo con la liebre, en esa muerte que une hombres y animales en una visión antropológica del mundo y del arte como la que tenía Joseph Beuys.

Durante ese tiempo de meditación se da la responsabilidad de la transformación personal a cada uno como el *Elemento 3* para mejorar la sociedad en la que vivimos a partir de la fuerza creativa de cada persona como arma revolucionaria para aplicar en el puesto de trabajo y hacer que la creatividad sea realmente el capital del futuro, pensamiento que generó la frase más famosa de Joseph Beuys: "Cada hombre es un artista, en potencia". Ésta es la herencia de Joseph Beuys en el siglo XXI, apuntada desde el arte, siguiendo la maestría transformadora de Ignacio de Loyola, al tiempo que une arte y religión.

6. Puerta y placeta de la Iglesia de la Cueva. 18:45h.

Pasado este tiempo, suena un despertador, que introduce un objeto doméstico como los

que Beuys utilizaba en sus acciones, Nørgaard despierta de ese sueño de la muerte donde ha convivido con Loyola, Beuys y la liebre y despierta de la muerte a la que vamos desnudos sin llevarnos nada de este mundo.

A continuación, se distribuyeron pedazos de pan, pescadito frito y bebida como celebración.

La acción *Wo ist Element 3?* de Bjørn Nørgaard y Christophe y Egon Charles cierra la trilogía de acciones Manresa de Joseph Beuys en la ciudad de Manresa el 19 de marzo de 2022, y expande el mensaje político, artístico, social y económico y la responsabilidad que Joseph Beuys traspasa al hombre del siglo XXI para su transformación, sobre las bases establecidas por Ignacio de Loyola.



Fig. 05. Nørgaard saliendo de la Iglesia de la Cueva llevando sobre sus hombros una liebre muerta. Manresa, 19.3.2022. Foto: Pilar Parcerisas



Referencias

Martin, A. (1994) *Chamanes, a Beuysnoviscum. En Joseph Beuys, Acción*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

DE CLUB7 A CLUB9, VEINTICINCO AÑOS PERFORMATIVIZANDO LA CULTURA

OSCAR ABRIL ASCASO. Activista cultural

/ RESUMEN /

Hace ya más de dos décadas, en el lejano año 1995, Oscar Abril Ascaso y Joan Casellas fundan en Barcelona el CLUB7, que habría de ser la primera asociación de fomento del arte de acción en el Estado Español, fundamental para entender la normalización disciplinar y la dignificación profesional de esta práctica artística en nuestro país. Veinte años más tarde, el primero de ellos vuelve para dar continuidad a una genealogía de instrumentos de gestión de proyectos de arte de performance creando el CLUB9. Entre una y otra plataforma, se despliegan veinticinco años de prácticas performativas desde las que este ámbito de exploración artística no ha hecho otra cosa que ganar centralidad en este ecosistema de la creación humana que definimos como arte y en los que se han visto confirmados los vaticinios del profesor Jon McKenzie que presumían que este nueva centuria en la que habitamos iba a ser el siglo de la performatividad.

/ Palabras clave /

Performatividad;
performance;
institucionalidad;
arte.

INTRODUCCIÓN A VEINTICINCO AÑOS DE GESTIÓN INDEPENDIENTE DEL ARTE DE PERFORMANCE EN CATALUNYA

Esta es una historia que se extiende durante veinticinco años. Veinticinco años que atraviesan tres décadas, a caballo de dos siglos, entre dos milenios. Una historia que no es personal sino colectiva. Una historia que no es la que aquí nos ocupa sino que es la que la circunda. Una historia que es la de las artes visuales en el cambio de mundo que va del siglo XX al siglo XXI. Mas concretamente, la historia de un ámbito de las artes visuales en el cambio de mundo que va del siglo XX al siglo XXI. Hablamos de la historia de las artes de performance entre 1995 y 2020. Aquí, en Iberia. Particularmente, en Barcelona.

En los que estaban siendo los últimos compases de un siglo atribulado y excelso, en el lejano año 1995, Oscar Abril Ascaso y Joan Casellas fundan el CLUB7, asociación que habría de ser la primera plataforma de fomento del arte de acción en el Estado Español, fundamental para entender la normalización disciplinar y la dignificación profesional de esta particular práctica artística en nuestro país.

Desde allí y habiéndose sumado a la iniciativa otros artistas y gestores como Andrés Pereiro, Marta Domínguez, Cristina Zabala, Montse Romaní o Jordi Mitjà, CLUB7 comisionará un notable número de actividades y eventos al entorno del arte de acción y del arte de performance en instituciones artísticas de su territorio como Metronom, el Foment de les Arts Decoratives o la Quinzena d'Art de Montesquiu. Sin embargo, solo cinco años mas tarde, habiendo empezado ya a gestionar proyectos de escala internacional, la asociación se precipitará hacia la disolución. Corría

el 2000, inaugurábamos nuevo siglo y todo parecía viejo.

Veinte años mas tarde, Abril Ascaso vuelve para dar continuidad a una genealogía de instrumentos de gestión de proyectos de arte de performance creando el CLUB9. Entre una y otra plataforma, se despliegan veinticinco años de prácticas performáticas desde las que este ámbito de exploración artística no ha hecho otra cosa que ganar centralidad en este ecosistema de la creación humana que definimos como arte y en los que se han visto confirmados aquellos vaticinios del profesor Jon McKenzie que presumían que este nueva centuria en la que habitamos iba a ser el siglo de la performatividad.

Este artículo da cuenta del relato de esos hechos y de algunas de las implicaciones históricas de los mismos.

ÚLTIMOS COMPASES DEL SIGLO QUE HABÍA VISTO NACER EL ARTE DE PERFORMANCE: HISTORIA DEL CLUB7

Los años noventa, la última década del siglo pasado, un regusto a fin de ciclo en la garganta. Revisiones a la baja de patrones plásticos ya vistos, la llegada de los primeros ordenadores personales y de la red de redes, la emergencia de una cultura electrónica que prometía transformaciones profundas contrarias a las que acabarían siendo y una guerra en el corazón de Europa.

Años, también, en los círculos académicos, de desarrollo de un renovado contexto científico desde el que interpretar los retos frente al tardocapitalismo avanzado y el heteropatriarcado, los estudios de la performatividad, al abrigo de la tercera ola del feminismo.

En ese fragor, a principios de 1996, el ciclo de reenactment de acciones que Oscar Abril Ascaso había comisariado un año antes para la exposición *En El Espíritu de Fluxus* de la Fundació Antoni Tàpies todavía estaba muy presente en el contexto artístico emergente. Aquel ciclo había constatado, a ojos de la institución artística del momento, la existencia de una nueva generación de artistas, recién salidos, la mayoría, del horno de la Facultad de Bellas Artes, que reivindicaban en el potencial de la acción artística, no solo como campo de exploración sino, sobre todo, como dispositivo de agenciamiento y subjetivización individuada y grupal.

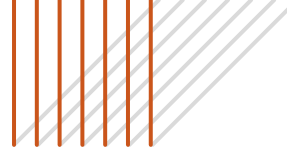
Aquella generación, ávida de marcar distancias entre ella y aquel pantocrátor de artistas de los años ochenta, rendido a la hipermercantilización del fetiche plástico, hacía votos de su militancia a favor de un determinado lenguaje artístico, menor y periférico, en cuyos brazos, coser el difuso legado familiar de las otras artes en el que se reconocían: las vanguardias artísticas de sus abuelos y el arte de concepto de sus padres.

En 1995, el director de la Fundació Tàpies, Manuel Borja-Villel, consultará a uno de los vigilantes de sala de su museo si se vería capaz de articular un ciclo de *reenactment* de acciones fluxus, realizadas por artistas jóvenes locales, para la exposición que sobre este movimiento artístico transnacional y de orígenes en la experimentación musical iban a inaugurar. Abril Ascaso, conocedor de la generación emergente de artistas de acción, acepta el reto y el proyecto, no sin agrias polémicas y encendidos debates, se llevará a cabo. Durante años, Abril Ascaso se referirá a aquel encargo como el proyecto que inaugurará la figura profesional del curador de sala, oficio cuyos márgenes de

continuidad no parecieron extenderse mas allá de este primer y único caso. A partir de aquel evento, algunos de los artistas que participaron en aquel ciclo fortalecerían una estrecha relación artística e intelectual. Particularmente, Lluís Alabern, Joan Casellas y el propio Abril Ascaso. Como resultado de ello, el trio empieza a discutir intensamente sobre el presente del arte de la performance y a colaborar en diversos proyectos comunes. En paralelo, empezarán a calibrar la hipótesis de crear una estructura de divulgación del arte de acción.

Por esa época, se escondía en una callejuela del casco viejo de Barcelona un lúgubre teatro subterráneo llamado *7et i 7et*, donde se programaban actuaciones de pequeño formato de creadores emergentes. Cuando sus responsables –los dramaturgos Roger Bernat y Tomas Aragay de la compañía teatral *General Elèctrica d'Espectacles*– apuestan por dinamizar las actividades de la sala le piden ayuda a Abril Ascaso. Ante esa tesitura, Abril Ascaso pondrá sobre la mesa la propuesta de crear un espacio estable de exhibición de arte de performance. Un espacio no solo exhibidor sino que contase, además, de un fondo documental sobre performance a disposición del público. De inmediato, Casellas y su *Arxiu Aire*, un fondo documental de arte de acción en plena ebullición, se sumarán a la iniciativa.

Ello representaría el nacimiento del CLUB7, que tomará su nombre del mismo espacio teatral donde iba a desarrollar sus actividades. En el mes de abril de ese 1996 se haría la presentación pública del espacio, aprovechando el día en que el propio Joan Casellas inauguraría la exposición *Acció Directe* en el Institut del Teatre (la misma exposición que será reconstruida para la exposición *Acción del Museu d'Art Contemporani* de Barcelona veinticinco años mas tarde).



De allí en adelante, el bar del espacio teatral *7et i 7et* se convertirá en punto de encuentro noctámbulo para los jóvenes artistas de la performance y representantes de la escena contracultural de todo tipo. CLUB7 iniciará un programa regular de acciones artísticas y, dos meses mas tarde, una primera actividad divulgativa, un ciclo de documentales videográficos de arte de acción que tendrá, desgraciadamente, una discreta acogida.

En verano de ese año, el CLUB7 realizaría su primer proyecto con proyección, el ciclo Reaccions, un programa de actividades en torno a la performance catalana de los años noventa, llevada a cabo en el marco de la Quinzena d'Art de Montesquiu, en Vic. En esas jornadas confluían un completo muestrario de los artistas y gestores que protagonizaban, en aquel momento, el resurgimiento de la performance catalana, como Carles Hac Mor y Esther Xargay, Jorge Luis Marzo o Marta Pol. En medio de esta diversidad de miradas, Reaccions constituirá la presentación pública de los objetivos estratégicos de Club7 en el futuro.

A pesar del balance positivo de las jornadas –o a causa de ello, precisamente– CLUB7 se verá sujeto a diversos capítulos tensionales a partir de ese momento, en el marco de los cuales Lluís Alabern dejará de colaborar oficialmente con el proyecto. A este ambiente adverso se sumará, a finales del verano, el cierre del espacio *7et i 7et* por obra y gracia de las autoridades municipales, la cual cosa dejará a la plataforma sin un espacio estable, déficit que arrastrará ya hasta el final.

Así las cosas, tras ello, se impondrá en el CLUB7 de Abril Ascaso y Casellas la necesidad de dar un nuevo impulso al proyecto con la incorporación de nuevos colaboradores.

Una ampliación del equipo gestor que sirviera, además, para acallar las voces que acusaban a la plataforma de unidireccional y monocroma. Una madriguera de neoconceptuales, como se denominaría entonces.

Bajo ese propósito, entrarán a formar parte del núcleo gestor de CLUB7 dos nuevos artistas: Marta Domínguez, integrante de las C72-r, el único grupo de arte de acción feminista compuesto por mujeres, y Andrés Pereiro, artista de acción cercano al *body art* y a una idea de ritual muy distante de los posicionamientos artísticos de los fundadores de la plataforma.

En ese marco de esclarecimiento de los objetivos de su proyecto, CLUB7 publica un decálogo de sus intenciones como plataforma. El decálogo de la asociación proclamará, entre otras, su intención de contribuir a la valoración del trabajo del artista de performance, de divulgar el arte de la performance en todas sus manifestaciones y de rehusar de todo ánimo competitivo con otras plataformas y gestores. Igualmente, como ejercicio de consolidación de su iniciativa, Abril Ascaso, Casellas, Domínguez y Pereiro deciden constituir legalmente la plataforma como asociación cultural, la primera del Estado dirigida al fomento del arte de *performance*.

Durante el invierno entre de 1996, sin un espacio propio, CLUB7 organizará algunas jornadas de arte de acción en la galería H2O de Barcelona, una de las pocas de Barcelona comprometida, en aquel entonces, con ofrecer cobertura a iniciativas vinculadas al arte de performance. Colaboraciones que, aunque permitirán mantener encendida la llama del proyecto, no satisfarán el objetivo fundacional de Club9 de articular una programación estable de arte de acción, desde la que desplegar

un tratamiento singularizado de las investigaciones de cada artista.

A este particular, cabe señalar que, en los años noventa en Barcelona, un formato recurrente de exhibición de propuestas de performance era a través de la celebración de happenings, los cuales, si bien contribuyeron a popularizar notablemente el arte de acción y a crear un público para el mismo, no permitían conocer de una manera específica el trabajo de cada uno de los artista, sumido en una vorágine de múltiples propuestas que se sucedían secuencialmente, cuando no de manera simultánea.

Discrepante con ese modelo, el CLUB7 nacería con la voluntad de fomentar un hábito de lectura del arte de performance alternativo. Y sería, finalmente, el Fomento de las Artes Decorativas, una institución creada al entorno de la divulgación del diseño, quien ofrecería a la plataforma un marco desde el cual poder explorar sus planteamientos.

Tras un relevante refuerzo de la estructura de la plataforma con las incorporaciones de Xavier Moreno, Cristina Zabala y Jordi Mitjà, CLUB7 se trasladará a la sede del FAD, en los barrios altos de la ciudad, para llevar a cabo un ciclo de arte de performance, en el marco del cual mostrar el trabajo de un artista diferente cada semana entre mayo y julio de 1997. Por el FAD pasarán artistas como Nieves Correa, Marcel·li Antúñez o Rosa Suñer. Por primera vez, los medios empezarán a hacerse eco de las actividades del equipo, aunque fuese para criticarlas.

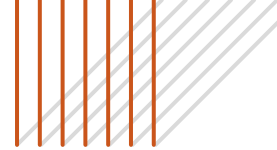
Tras el verano, CLUB7 da un importante paso adelante. Siguiendo la estela de esa proyección mediática entorno a sus últimas activi-

dades, la sala Metronom, el espacio de arte contemporáneo mas importante de Barcelona y potente caja de resonancia de las últimas tendencias culturales internacionales ofrecerá a Club7 unas condiciones económicas para llevar a cabo una programación de arte de *performance* extensible ya a artistas del resto del Estado.

A partir de allí, y ejecutando una tercera ampliación de colaboradores de la plataforma que incorporará a la misma a Montse Romaní, Manuel Morales, Juan Carlos Punsola, Laura Tejeda y Andrea Dates, CLUB7 organizará una ambiciosa programación que, durante siete meses, traerá a Barcelona la mayoría de los artistas de performance mas activos en el Estado en esos momentos, tales como Jaime Vallaure, Pedro Bericat o Cuco Suarez, por citar algunos.

A pesar de esa oportunidad, el desgaste interno sufrido después de esas dos temporadas en el FAD y en Metronom y el pozo sin fin de gastos económicos que generaban las actividades del CLUB7 contribuyó a que, antes de terminado el ciclo, la plataforma se viese sujeta a una ola de bajas entre sus colaboradores, lo cual conduciría al equipo a un nuevo revés anímico. Ello, sumado a la marcha al extranjero de algún otro de sus miembros fundacionales, colocaría a la plataforma, a finales del verano de 1998, ante la disyuntiva de una obligada renovación o la extinción.

Desde esa constatación, en otoño de 1998, con la colaboración de otras dos plataformas orientadas al fomento del arte de acción recientemente constituidas como Public Art y Oil de Madrid, el CLUB7 llevaría a cabo el proyecto *In&Out* de intercambio internacional de artistas de performance, con la colaboración de diversas plataformas suizas.



A partir de aquí, el CLUB7 empezaría a considerar que sus márgenes de futuro se situaban sobre el eje de dos líneas de trabajo. Por un lado, esta línea de proyectos de intercambio internacional, ya iniciada con *In&Out* con buenos resultados. Por otro lado, atenta a los cambios tecnológicos emergentes en aquel momento, la creación de un espacio virtual de investigación y documentación sobre performance en la red de internet, un proyecto que empezarían a trabajar con la colaboración del artista Quim Tarrida bajo el nombre Webformance.

Desafortunadamente, en los últimos compases de la década y tras cinco años de existencia, con un Abril Ascaso ya más centrado en su labor como curador del *Festival Internacional de Músicas Avanzadas y Arte Multimedia Sónar* y un Joan Casellas, inmerso en un proyecto propio como *Arxiu Aire*, convertido ya en el archivo documental de arte de performance más importante del país, el CLUB7 saludaría al nuevo siglo y milenio solo para disolverse.

CLUB7 se despidió, pues, tras cinco años de existencia, con una sensación agria, que aún hoy perdura. Por un lado, cierto es que podría reconocerse le su contribución como iniciativa pionera en la gestión de proyectos de arte de performance en nuestro país y su ejemplo, el cual, probablemente, abrió una puerta a la creación de las posteriores plataformas que proliferaron entre las cuatro esquinas de esta península.

También cabría interpretar CLUB7 como arte y parte en la emergencia de la escena artística independiente de los años noventa en nuestra país, al albor de la defensa colectiva de la autogestión como margen de posibilidad frente al mercado y teniendo en la cultura DIY un *modus operandi* desde el que agenciarse. Por

último, cabría señalar que CLUB7 nace de una experiencia de *reenactment* de acciones fluxus y ese ejercicio de reivindicación de un legado sentido como propio no fue extraño, sino que respondía al fragor revisionista y apropiativo desde el que el ecosistema de la cultura, probablemente, en aquellos años, se despedía de un siglo que nunca acabó de existir del todo más que en sus expectativas.

Sin embargo, atendiendo a los documentos de la época, cabe señalar que los miembros de CLUB7 bajarán la persiana con la sensación de no haber contado, jamás, con el beneplácito del ecosistema cultural del momento, mayoritariamente ajeno a todo interés por las actividades de la plataforma. Mas aún y ello, probablemente, sea, la conclusión más amarga de la experiencia, los miembros de CLUB7 bajarán la persiana con la sensación de no haber contado, ni siquiera, con el favor de la propia comunidad de artistas *performers* a la que se dirigía y por la que trabajaba.

A este respecto, en un texto inédito de la época, el propio Abril Ascaso interroga: “¿Es realmente posible que, después de dos temporadas, algunos críticos presuntamente especializados en performance no encontrarán de entre una cuarentena de artistas presentados ni uno solo que les interesa el más mínimo? Cuesta creerlo. Pues todavía cuesta más verlo”.

En la atención a este texto y interpretándolo ahora en la distancia, uno, que es el mismo, podría llegar a preguntarse si uno de los pecados de Club7 como iniciativa no fuese su propia condición de apuesta *avant la lettre*, en su exigencia de unas mínimas condiciones materiales en el trabajo del artista de performance –hoy, en gran parte, ya incuestiona-

bles- y en su defensa militante de la centralidad de las prácticas performáticas como una atalaya privilegiada desde donde otear las contradicciones y potencialidades humanas en esta fase del tardocapitalismo avanzado –centralidad, hoy, igualmente, incuestionable, en la esfera cultural-.

Quizás por ello, también, la historia del CLUB7 no acabará del todo en aquel momento, en el 2000, sino que no dejará de reencarnarse, en otros cuerpos, cuerpos que no es el de uno, pero que es el mismo, el cuerpo de un presente que es el nuestro.

A SALTO DEL NUEVO MILENIO Y SU CAMBIO DE PARADIGMA: ENTRE CLUB7 Y CLUB9

Ese mismo año 2000, un nuevo grupo de artistas y gestores, entre los que se contaban María Cosmes, Carlos Pina, Ángel Pastor o Manuel Morales, se ofrecerán a tomar el relevo de la plataforma y darle continuidad bajo el nombre, ahora, de CLUB8. Durante toda la década siguiente y en una primera década del siglo presidida por la aparición de nuevas grandes instituciones culturales, el Club8 organizará anualmente el festival de arte de performance *eBent* en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y en La Casa Encendida de Madrid. El *eBent* se desvelará como un fructífero espacio de exhibición por el que pasará, durante diez años, una interesante muestra de artistas de performance internacionalmente activos en esos primeros años del tercer milenio, tales como Elvira Santamaría, Alastair MacLennan, Nezaket, Ekici o Los Torreznos, por citar algunos. Sin embargo, fiel a su tradición de cerrar capítulo con la década, Club8 se acabará separando en 2010 y su festival pasará, igualmente, a la historia.

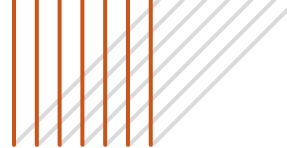
A partir de allí y a lo largo de la segunda década del siglo XXI, dos proyectos nuevos recogerán el testigo de mantener vivo el fomento de las artes de performance de nuevo siglo en Cataluña.

Por un lado, desde *Arxiu Aire*, Joan Casellas organizará anualmente el encuentro rural *La Muga Caula* en la población del Alt Empordà Les Escaules, por el cual pasarán artistas de todo el mundo como Antoni Karwowski, Cecile Richard, Yannis Majestikos o Denys Blacker, por citar algunos. *La Muga Caula* será parte, entonces, de un fenómeno de éxodo de las grandes metrópolis urbanas por parte de proyectos artísticos y profesionales, que se diseminarán a lo largo y ancho del territorio.

Por su parte, Oscar Abril Ascaso creará en Sabadell el centro de creación *NauEstruch*, el único espacio de producción especializado en prácticas performáticas y estudios de la performatividad del país, el cual será crucial en el desarrollo de una nueva generación de jóvenes mujeres artistas catalanas que recuperarán, en aquel momento, el lenguaje de la performance como parte troncal de su trabajo artístico como Laia Estruch, Anna Dot o Ariadna Guiterras, entre otras.

PRIMEROS PASOS DEL SIGLO QUE FUE DEFINIDO COMO EL DE LA PERFORMATIVIDAD: HISTORIA DEL CLUB9

En 2020, tras un lustro de incursión en la política cultural institucional, Abril Ascaso decide volver a la gestión de proyectos de prácticas performáticas y, para ello, tomará la decisión de hacerlo recuperando la secuela de plataformas independientes que inició CLUB7 el siglo pasado y continuó el CLUB8 a inicios de este.



Así, esa primavera, Abril Ascaso, acompañado de Joan Casellas en representación del CLUB7 y de Manuel Morales como ex-miembro de CLUB8, presentará en la Fundació Tàpies, lugar donde había nacido esa misma genealogía veinticinco años antes, la plataforma de fomento del arte de performance CLUB9.

En ese acto de presentación, Joan Casellas y Abril Ascaso volverán a ejecutar las mismas acciones Fluxus que habían performado en 1995, *Zyklus fur Wassereimer* de Tomas Schmit y *X For Henry Flynt* de La Monte Young, respectivamente. En esa presentación estarán ya presentes, bien como colaboradores o bien como asistentes, las personas que constituirán el equipo de la nueva plataforma, como Sara Serrano, Montse Romaní, Almudena Manzanal, Morgana Costa Ucher o Marco Tondello.

CLUB9 –en catalán, pronunciado *club nou*, que, además de *club nueve*, significa, también, *club nuevo*, juego de palabras oportuno que apunta a esa línea de continuidad en el tiempo de la que parte– nacerá constituyéndose como una productora cultural orientada a la producción de proyectos artísticos relacionados con las prácticas performáticas y los estudios de la performatividad.

La plataforma CLUB9 iniciará su andadura en 2020 con dos proyectos principales en cartera.

Por un lado, CLUB9 se presentará ya como futura entidad colaboradora en la propuesta curatorial con la que Abril Ascaso con la empresa de servicios culturales Trànsit Projectes ganará el concurso para la dirección de *NauEstruch*, el centro que él mismo había fundado diez años antes, en el verano del año anterior. A partir de allí y durante 2020, CLUB9 colaborará con el centro dando apoyo

a sus actividades y aportando al mismo programaciones propias como las jornadas de arte de performance *Suite Ibérica*, una mirada al presente del arte de acción en la península y que, en su primera edición, traerá a Sabadell artistas *performers* como Ruben Barroso o Isabel Corullón, entre otras.

A lo largo de estos dos años y capeando los coletazos de la pandemia todavía presente, CLUB9 colaborará con Trànsit Projectes en el despliegue de su proyecto en *NauEstruch*, el cual traerá en residencia de producción a Sabadell a artistas de performance como Julian Pacomio / Angela Millano, Francisca Trobok, Hannah Bere o Julia Mariscal, entre otras.

El segundo de los proyectos de CLUB9 será el festival ARTefACTe. ARTefACTe se presenta como un marco de exhibición internacional de proyectos de arte de performance contemporáneo. Sin embargo, la particularidad en la identidad de este proyecto no estribará tanto en lo que es sino en su como lo es.

Esto es, en paralelo a ese ser un festival de arte de performance, ARTefACTe se define como un laboratorio de nueva institucionalidad cultural. Es decir, como un proyecto que explora estrategias para el desarrollo de un modelo cultural mas democrático, sostenible e inclusivo. Desde la práctica, poniéndose como ejemplo, performativamente.

ARTefACTe llevará a cabo un primer programa piloto en el otoño de 2020, aprovechando un receso temporal en la curva de la pandemia que azotó el planeta ese año. Ese primer piloto auscultaría los márgenes de posibilidad en Barcelona para la apertura de un, hasta entonces, inexistente espacio de cooperación

interinstitucional entre los principales centros de arte contemporáneo de la ciudad.

Desde esa premisa, MNAC Museu Nacional d'Art de Catalunya, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Virreina-Centre de la Imatge, conjuntamente con otros espacios independientes y públicos de la región metropolitana como L'Estruch, Bombón Projects o Homesession, colaborarían en el diseño de un programa de propuestas performáticas en torno al concepto de música de acción.

El título de este primer programa piloto de ARTefACTe llevará por título Música d'Acció? y analizará el espectro de ese concepto, hoy en desuso, en el presente del arte de performance contemporáneo por parte de artistas emergentes. Alrededor de ese eje temático, ARTefACTe congregará a una veintena de artistas sonoros como Llorenç Barber, Fito Conesa, Estel Boada, Jaume Ferrete o Laura Llanelli y conferenciantes como Carmen Pardo, Henar Rivière o Arnau Horta.

Tras ese primer programa piloto, una primera edición de ARTefACTe verá la luz en otoño de 2022 y, entre sus diversos programas de contenidos, desarrolla un ambicioso experimento de nueva institucionalidad cultural: la propuesta *Performing Curation*. *Performing Curation* será un proyecto de curaduría democrática desde el cual explorar, por vez primera, prototipos de participación ciudadana en los procesos de selección de contenidos programáticos de las principales instituciones artísticas públicas barcelonesas.

A ese reto planteado por Club9 se sumarán alguna de las instituciones que ya habían participado en el piloto de ARTefACTe como

el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y se sumaran otras como Arts Santa Mònica, Fundació Brossa-Centre de les Arts Lliures y L'Estruch. Tras meses de debate, las instituciones participantes en el experimento deciden organizar dos asambleas públicas de en marzo de 2022.

En esas dos insólitas asambleas públicas, medio centenar de personas inscritas voluntariamente para participar en el experimento, se reunirán en Arts Santa Mònica y en MACBA para elegir, primero, un eje temático del ciclo a diseñar, que girará entorno a la crisis civilizatoria contemporánea, y, a la semana siguiente, las artistas participantes, que acabarán siendo elegidas las artistas Cangrejo Pro, Neus Masdeu, Marla Jacarilla y Paloma Orts.

La primera edición del festival, ARTefACTe2, se celebrará, la última semana de septiembre y primer fin de semana de octubre, en Barcelona, L'Hospitalet y Sabadell y en él participarán, además de los centros de arte organizadores de Performing Curation ya citados, otros, ya presentes en el piloto de 2020, como MNAC Museu Nacional d'Art de Catalunya o el espacio TPK, entre otros.

Como hemos apuntado ya, el festival de fomento de prácticas performáticas ARTefACTe se determina no solo como tal sino que, también y complementariamente, como un laboratorio de nueva institucionalidad cultural. Por ello y para ello, ARTefACTe se determina como un laboratorio de experimentación desde modelos de investigación difractiva.

En el ámbito académico de las ciencias sociales, Donna Haraway (1991), primero,

y, Karen Barad (2007), después, han apostado por el desarrollo de un modelo de investigación científica de corte feminista, intensivo y no-binario, político, opuesto por definición al modelo patriarcal, cualitativo y binario propio del capitalismo. Un modelo de investigación performativo, situado, en el que poner el cuerpo como investigador, donde hacerse uno parte de la investigación misma.

ARTefACTe, en primera instancia, y CLUB9, por extensión, apostarán, pues, por entender su propia misión como un ejercicio performativo en sí mismo y, por tanto, como un movimiento irreductible e iterable, experimental por constitución, abierto por necesidad al error y a las contradicciones. En última instancia, un entender su oficio no como gestión, actividad vinculada siempre a la organización de lo dado, sino como producción, una labor orientada al fomento de lo emergente.

A partir de aquí y para concluir, cabría situarnos sobre la base de un par de cuestiones sobre las que reflexionar. La primera de ellas, a treinta años del giro performativo, primero, en el contexto académico de las ciencias sociales y, posteriormente, en la esfera general de lo social, las lógicas performativas constituyen el principal motor de generación de sentido. En las redes o en las calles, en las política o en las finanzas. Por ello, las artes de la performance constituyen, hoy, una atalaya privilegiada desde la que otear, ensanchar o subvertir los límites y potencialidades humanas frente a la crisis civilizatoria que se nos avecina.

La segunda de ellas, ante esa constatación, se impone un debate que asuma como horizonte una refundación del sistema operativo de las institucionalidad cultural, en general, y de las instituciones artísticas,

en particular. Para ello, apremia, en primera instancia, una reorganización de la arquitectura departamental de las instituciones artísticas públicas, desde la que descentrar los programas expositivos a favor de los programas de actividades y públicos. Una reorganización departamental desde las que las lógicas performativas y performativizadoras ocupen, definitivamente, las cajas blancas.

En última instancia, cabe trabajar para construir las bases de un nuevo contrato social que reformule la función del arte y de los artistas en el marco de su propio ecosistema. Esto es, cabe performativizar la cultura en el marco de las sociedades del siglo XXI. Y, en ello, el papel de los artistas de performance puede y deber ser contributivo. Posiblemente, CLUB7 ya intuía eso hace veinticinco años. Probablemente, CLUB9 no hace otra cosa que trabajar sobre esa hipótesis.

Referencias

Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.

Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women*. Londres: Free Association.

CENTROAMÉRICA EN ACCIÓN

PANCHO LÓPEZ. Universidad Autónoma de México

/ RESUMEN /

A pesar de no contar con una gran difusión, el performance centroamericano tiene larga tradición. En cada país existen eventos clave para comprender la manera en que estas dinámicas han repercutido en la región. En este ensayo, se presenta un atisbo en torno al quehacer del performance en los países que conforman el istmo centroamericano. A través de un recorrido sucinto y puntual, se pincelan algunos de los y las protagonistas de este arte. De igual forma, se señalan algunas de las problemáticas recurrentes abordadas, marcadas tanto por la violencia y la pobreza, como por la migración y otros asuntos de interés social, que lamentablemente se repiten, pero distinguiéndose con características propias en cada uno de estos países. Por años esta región se ha rodeado de prejuicios y estereotipos que no permiten ver otras realidades, entre ellas, la rica vida cultural que se materializa en todas las disciplinas artísticas y, en este caso en particular, se ve reflejada en el campo del arte acción, el performance art y otras disciplinas relacionadas a las artes no objetuales.

/ Palabras clave /

Arte acción;
performance;
centroamérica;
cuerpo;
violencia;
migración.

NOTA

La versión completa de este texto se encuentra en el libro “Centroamérica en acción, una aproximación al performance centroamericano y algunos de sus protagonistas”, publicado por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, con el apoyo del Museo La Neomudéjar, el Centro Cultural de España de Costa Rica y RACA (Red de Arte del Centro de América).

1. INTRODUCCIÓN

En el mundo, hay ciertas zonas que se convulsionan por sus problemáticas internas y la pasan pagando injustos y elevados precios impuestos por las grandes potencias y la historia misma. En este ensayo, se abordarán algunas dinámicas que ocurren en América Central, donde particularmente el miedo y la violencia reinan cada territorio y se gestan continuamente estrategias de sobrevivencia. La región centroamericana se compone por siete naciones que comparten un extenso territorio que se ha caracterizado por la lucha, la inseguridad, el miedo y la migración. Esas constantes marcan a estos países generando un fenómeno de resistencia único en el planeta. El cuerpo centroamericano está signado por marcas que, visibles o no, delatan lo vivido y lo aprendido; experiencias silentes, tácitas, que piden a gritos ser contadas.

En los años ochenta, Centroamérica vivió uno de los periodos más oscuros después de la independencia. Las viejas estructuras económicas sustentadas en un modelo caracterizado por la injusta distribución de la riqueza y la pérdida sistemática de la soberanía nacional, dio pie a una guerra que recorrió casi todo el istmo y generó una barbarie sistemática implementada por quienes detentaban el poder político con el apoyo del gobierno de los Estados Unidos.

La seguridad personal y colectiva de todos los habitantes de Centroamérica se vio amenazada. (Lanza, Caballero, 2007, p. 134).

Desde entonces, esta realidad se ha vuelto cotidiana. Por generaciones, el cuerpo es el que ha recibido el impacto de todas estas revueltas y ha ido reaccionando de infinitas formas. Este cuerpo social se extiende como un tejido donde hombres y mujeres traducen su sentir en actos que salen de lo convencional, comunicándose con otros lenguajes.

Hay que tomar en cuenta que la industria bananera jugó un papel esencial en el desarrollo económico de la mayoría de estos países. Las dinámicas sociales y culturales fueron matizadas por esta limitada industria local, economías de un solo producto, dependientes de capitales extranjeros. Entender esto, nos ayudará a vislumbrar el funcionamiento de la economía política y las relaciones internacionales en la región. De ahí el término de república bananera, utilizado peyorativamente para referirse a países pobres cuya economía se sostiene de la venta de productos baratos –como las bananas– presentando sobornos, corrupción e inestabilidad política, dejándose manipular por empresas extranjeras y su poder financiero.

La película colombiana Garras de oro (1926) de P.P. Jambrina, una centenaria cinta muda,

evidencia la truculenta influencia estadounidense en Panamá y su separación de Colombia a principios del siglo XX. La dependencia de capitales extranjeros proviene de la invasión de los Estados Unidos, quien ha saqueado por décadas a la región, aprovechando su poder para filtrarse o simplemente tomando territorios por la fuerza. El caso más visible es Panamá: una ocupación forzada que partió en dos al país. Pero otros ejemplos son también importantes, Estados Unidos alimentó las tropas de la contrainsurgencia en Honduras para fomentar la guerra en Nicaragua en los ochenta, una intervención velada por la historia que dejó heridas visibles en el cuerpo social. Habría que señalar que esta injerencia viene desde la implementación de la Escuela de las Américas (SOA), una institución militar estadounidense creada en 1949 que operaba con modelos de coacción y tortura física, instaurando el miedo en toda América Latina. Su doctrina opera hasta el día de hoy, adiestrando aproximadamente mil oficiales al año. De sus aulas del terror se han graduado al menos diez dictadores de América Latina, quienes han cometido abusos a los derechos humanos.

Pero es injusto creer que el escenario sea totalmente aterrador. El estigma que conlleva pensar en América Central es apabullante. La región es crisol de economía, belleza, creatividad y conciencia. Muchos intereses se conjugan en la historia de estos países, siete naciones que comparten poco más de quinientos mil kilómetros cuadrados. Cada uno cuenta con sus historias locales y ambientes únicos, que si bien se hermanan en las desgracias, también sirven para reconocerse como iguales, generando condiciones para el intercambio cultural con un sentido regional. Y en este sentido, veremos cómo el cuerpo de los y las artistas se vuelve un traductor, a través de acciones logra

opinar vívidamente, construyendo un lenguaje visual que sirve para decir lo que no se puede decir con palabras

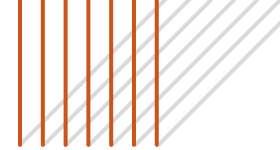
El arte de acción, como sabemos, surge a partir de la multidisciplinariedad y el término “Indisciplinar” desde los años 50’s con las manifestaciones dadaístas que lograron revolucionar el arte conceptual del mundo, muchos son los y las precursoras que nos acompañan en la lista de los artistas de performance que nos han dejado huella en Europa, Asia, Estados Unidos, Latinoamérica y el Caribe, curiosamente en Centroamérica el fenómeno se aquieta y los artistas que encabezan las listas de performatividad en nuestro Istmo son muy pocos. (Miranda, 2019, p. 12).

Con el performance, se pueden abordar interminables temas, por medio de metáforas se da cuenta de las realidades y problemáticas que nos circundan, particularmente en una región del mundo tan pequeña.

2. LA REGIÓN

El arte en esta región fue mutando, imposible no empaparse de los conflictos que afectaban a la sociedad, incluyendo a los artistas. Estos países vivieron episodios violentos y en todos los casos, la identidad y los procesos artísticos quedaron signados por el conflicto armado. El nuevo arte llegó con esa carga bélica en su médula, sobre todo el arte contestatario que estaba revelándose a las convenciones y al folclor, sacudiendo conciencias y buscando otras formas de representación, siendo el cuerpo el principal aliado para lograrlo.

En la última década del siglo XX el arte



centroamericano ha estado vinculado a formas de expresión no tradicionales como las instalaciones, las artes performativas, el arte conceptual, el video art, los assemblages... sin abandonar el dibujo, la pintura, el grabado y la escultura. Al mismo tiempo, han abrazado la fotografía como una de las artes visuales más importantes, ya sea documental, manipulada o un fotomontaje, pero siempre como arte. En el presente, conviven todas estas manifestaciones junto con la búsqueda de un nuevo vocabulario visual acorde con el desarrollo de los diferentes medios de expresión, reflejando una estética en la que se conjugan implicaciones lingüísticas, el psicoanálisis, la fenomenología, la sociología y la semiótica, para que las imágenes pueden ser entendidas en todos los contextos. (Torres, 2004, p. 17).

Cada artista tiene la posibilidad de reflexionar desde su contexto personal dándose cuenta que su propio cuerpo es un engranaje que forma parte de una maquinaria mayor. Sin embargo, no se trata de un bloque homogéneo, las grandes asimetrías políticas, económicas y sociales influyen en el devenir de cada estado-nación. Como dijera el artista guatemalteco Jorge de León.

Mi trabajo gira en torno a la ciudad de Guatemala y sus conflictos, nunca me he preguntado cómo eso encaja con el resto de los países en Centroamérica o con el resto del mundo, pero estoy claro que por el hecho de tener agrupaciones grandes de seres humanos los conflictos serán parecidos [...] un pez en el agua no se da cuenta que está mojado. (De León, 2014, p. 200).

La artista costarricense Priscilla Monge lo resume muy bien:

En la década de los noventa se dio un proceso de integración en Centroamérica después de procesos horribles de guerra excepto Panamá. Costa Rica era como un líder neutral y de la paz. Trabajando me di cuenta que las fronteras son permeables y lo que están viviendo nuestros vecinos también nos afecta de alguna manera pues la violencia viene de todos lados, incluyendo de nuestra propia casa". (Monge, P. Entrevista realizada por Pancho López en San José, Costa Rica, agosto 2018).

Con la firma de los Acuerdos de Paz¹ no se recuperó la tranquilidad en la región. Si bien ayudaron aminorando los conflictos, en cada país las heridas siguen expuestas, deviniendo en cicatrices locales. Vemos sólo la punta del iceberg. Los artistas traducen con su cuerpo al lenguaje gestual del performance, dibujando en el tiempo, dando forma al silencio y levantando la voz.

Empero, hay jugadas estratégicas que han dotado a la región de procesos identitarios contribuyendo a la proyección de un cuerpo común. Cada país, desde lo local, buscó dar voz a sus creadores a través de un circuito validador conformando sus propias bienales que devinieron en un encuentro mayor: la Bienal Centroamericana, otrora Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (BAVIC), que se ha desarrollado desde 1998.

A esto, se suman iniciativas dignas de ser tomadas en cuenta. Proyectos como Landings

se desarrollaron con fuerza a lo largo de una década, a cargo del artista y gestor Joan Duran, que desde sus trincheras en Belice, supo amalgamar un poderoso proceso involucrando a docenas de artistas. Belice es una zona que a todas luces nos resulta ajena. Misteriosos los procesos internos que desde otros idiomas -no sólo la lengua- se han cocinado dando como resultado un estofado de sabor incierto, que para probarlo habrá que correr el riesgo.

3. LOS PAÍSES

Para hablar de los primeros ejemplos de performance en esta región, habría que remontarse a mediados de la década de los años cincuenta, con artistas como Álvaro Menén Desleal, quien hacía acciones mediáticas desde la incipiente televisión salvadoreña, sufriendo los estragos de la censura. Más adelante en Guatemala, Margarita Azurdia, en los años ochenta, llevó a cabo los primeros acercamientos a los lenguajes del performance y la ambientación con su obra titulada *Favor de quitarse los zapatos*, donde el público asistente sólo pudo acceder descalzo con el fin de lograr una sensación netamente corporal.

La violencia de la que ha sido víctima esta región en las últimas décadas, se ve reflejada en obras como la de la artista guatemalteca Regina José Galindo, que en sus performances aborda las atrocidades que el gobierno chapín ha repetido una y otra vez: abuso de poder, violencia hacia sus comunidades indígenas, la migración y la vulnerabilidad del cuerpo femenino. Guatemala se ha visto envuelta en dictaduras, con la segunda guerra más larga de Latinoamérica, con 36 años de conflicto armado interno. El cuerpo de sus comunidades indígenas ha sido discriminado, dejando vulne-

nable la piel del pueblo, violentando garantías y derechos humanos. Quizá las acciones de Galindo más célebres sean *Lo voy a gritar al viento* (1999) y *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003). En la primera, expandiendo los bordes de la poesía, la artista vio la manera de colgarse en el arco del antiguo edificio de Correos ante la mirada atónita de los transeúntes que no entendían bien a bien qué estaba pasando. La artista leía poemas de su autoría mientras dejaba caer algunos de ellos. En la segunda acción, caminó descalza de la Corte de Constitucionalidad al Palacio Nacional, cargando una bandeja con sangre humana, para imprimir sus huellas a lo largo de su andar, buscaba señalar el despotismo y la desfachatez del genocida candidato presidencial Efraín Ríos Montt, cuya labor militar, se sabe, fue un periodo de muerte y abuso a todas luces.

Regina José Galindo ha incursionado en un sinfín de propuestas poniendo su cuerpo al límite. Entre la poesía y la negociación, realizó una obra aparentemente simple pero muy potente: *Presencia* (2017), para la cual convenció a los familiares de trece mujeres asesinadas, de prestarle sus vestidos para encarnar aquellos cuerpos, haciendo patente el dolor. La obra consistió en estar de pie durante dos horas, a lo largo de trece días portando trece ropajes, acción que arroja luz sobre el siniestro destino de esas trece mujeres, situación que se repite, imparable, en las sociedades latinoamericanas.

Se podría hacer una interminable lista de artistas guatemaltecos que han desentrañado de alguna manera las complejas relaciones sociales a través del performance, entre estos artistas están Sandra Monterosso, Jorge de León, Aníbal López, Benvenuto Chavajay, Angel y Fernando Poyón, Manuel Tzoc o Rosa Chávez, solo por mencionar algunos.

¹ Los Acuerdos de Paz de Esquipulas I y II ocurrieron en 1986 y 1987 respectivamente. Los Acuerdos de Paz de Chapultepec pusieron fin a una larga etapa de guerra en El Salvador en 1992. La firma de la Paz Firme y Duradera puso fin al conflicto armado en Guatemala en 1996.

De Centroamérica, El Salvador es el país más pequeño, conocido como el Pulgarcito de América². Un país con varias problemáticas sociales, entre ellas la migración, la pobreza, la violencia y el tráfico de drogas, presentes cotidianamente. Las maras han tomado la ciudad sembrando una sensación de miedo en sus comunidades. Códigos tan crípticos como diversos se extienden en el territorio y un lenguaje no verbal se maneja a cada paso. La inestabilidad política y otros factores económicos hicieron que, desde inicios del nuevo milenio, se empleara el dólar como moneda de cambio y hoy día, es uno de los primeros países que opta por implementar el bitcoin a sus operaciones mercantiles cotidianas.

En este país, la artista Alexia Miranda ha tocado diversas situaciones sociales, trasladando los temas a su cuerpo por medio de la acción, el dolor y la angustia que viven las mujeres en el día a día, tanto a nivel comunitario, como en el plano individual y de las relaciones de pareja. Sería imposible resumir la vasta producción artística de Alexia Miranda, una de las representantes más activas y constantes del performance salvadoreño, con al menos tres décadas de trayectoria. Ella ha organizado festivales y cursos de performance, además de un sinfín de acciones en espacios públicos y privados. Para ella el performance es “un acto ritual ejecutado en tiempo real utilizando el cuerpo como una herramienta poderosa, capaz de transgredir la realidad del *performer* y del espectador” (Miranda, A. Entrevista realizada por Pancho López en San Salvador, diciembre de 2018).

Es difícil resumir en tan breve espacio la actividad de los artistas salvadoreños. Se enlis-

tan nombres como Mauricio Esquivel, Melissa Guevara, Denisse Reyes, Víctor “Crack” Rodríguez o Carmen Elena Trigueros. Esta última, ha incursionado en diferentes aspectos del arte, desde la pintura y el bordado, hasta el performance y la instalación, estudiando profundamente los objetos que se encuentran en el ambiente doméstico, la cocina, el armario y la ropa común, trasladándolos a un ambiente completamente ajeno, desarticulando sus lenguajes para dotarlos con nuevos sentidos con una perfecta factura. Los universos femeninos son revisados meticulosamente por ella, quien, a través de un discreto bordado, denuncia ferrozmente la sumisión, los abusos y vejaciones producto de la silenciosa violencia doméstica. Una interesante pieza es *Lavadera* (2014), realizada en la Plaza del salvador del mundo en San Salvador en el marco de un festival de arte público. En este performance, Trigueros lavó una gigantesca bandera salvadoreña, un acto poético simbólico con una fuerte carga política, el cual tuvo una cobertura mediática sin precedentes.

El acto de lavar la bandera, lavando simbólicamente la cara de un país que tiene uno de los índices de asesinatos más elevados del mundo, dejándola luego en las escaleras del monumento a Cristo el Salvador, fue un acto emancipatorio que recuperó esa plaza para que la resignificara la ciudadanía. En lugar de pasar ondeando una bandera como un símbolo abstracto de la nación, la gente vio cómo se lavaba una bandera en el suelo. Había que lavar la nación de la sangre de la violencia diaria, del conflicto armado, de sus injusticias. En esta acción la representante del pueblo era una mujer trabajadora, cuyo rol no era el de la madre de la nación, sino el

² “El Salvador: el pulgarcito de América”, poema de Julio Enrique Ávila publicado en 1946. El territorio salvadoreño cuenta con una superficie de 21.041 kilómetros cuadrados, entraría seis veces en Nicaragua, el país más grande de Centroamérica.

de alguien que trabaja con miras a un tiempo mejor. (López, s/f).



Henning Christiansen, Partitura de l'acció *Manresa*, 1991

Otra pieza interesante es la de Denise Reyes, mejor conocida como La Menta, quien llevó a cabo *Bolsa de colores para basura* (2013), en el centro histórico de San Salvador, colocándose dentro de una bolsa que ella misma confeccionó con otras bolsas plásticas. Su cuerpo estuvo algunos minutos tirado en plena calle, al paso de los indiferentes peatones hasta que llegó un grupo de policías. Reyes buscaba criticar a la sociedad que no tiene respeto por el cuerpo femenino.

Honduras se ha caracterizado por problemáticas profundas, dolorosas realidades reinan en una sociedad que ha vivido una continua diáspora a causa de la pobreza y diversas violencias que están normalizadas en la vida diaria. Muchos jóvenes y adultos se han ido tras el sueño americano. Las caravanas migrantes se organizan para acompañarse en el

camino hacia el norte, con inhóspitas fronteras y duros trámites migratorios, su resistencia

soporta la violencia y la corrupción en su vulnerable paso hacia lo desconocido. Aunque estas realidades se replican similares en otros países vecinos, hay que tomar en cuenta que el país no se ha visto envuelto directamente en guerras como Guatemala, Nicaragua o El Salvador, sin embargo, en la actualidad los niveles de violencia y la impunidad en algunas zonas del país, ponen en riesgo su

tranquilidad. “El resultado ha sido un Estado de derecho siempre incompleto, sometido a la puja de intereses gremiales y el retroceso en los procesos de mejora política y social” (Barahona, 2015, p. 238).

En Honduras hay importantes antecedentes del performance, particularmente en Tegucigalpa se recuerda a través de anécdotas a Aníbal Cruz en la década de 1970, cuando veían a un hombre vestido de negro, portando –sobre su cuerpo– una invitación para asistir a una inauguración en las inmediaciones del cementerio de la ciudad. No sólo resultaba extraño pensar en una exposición en un cementerio, era inusual ver un cuerpo convertido en escaparate, un atril ambulante con las obras de este artista plástico. “Aníbal invitó a una exposición en el Cementerio General. Allí llegamos muchos, estaba sentado y vestido de negro. Nadie

entendió. Algunos se enojaron y dijeron que había sido un insulto” (Martínez y Sarmiento, 2011, p. 6). Desde entonces se comenzaba a utilizar al cuerpo como medio de expresión, como soporte de una exposición, rompiendo estructuras y formatos.

Por otro lado, el artista César Manzanares mantiene una obsesión con el cuerpo, explora sus límites, forma y alcance, tomando muy seriamente los lenguajes de la acción, por lo que es considerado el padre del performance en Honduras. “El performance ha sido una experiencia de autosuficiencia y de liberación, interactuar con la gente prescindiendo de la institución, de curadores, festivales y hasta a veces del mismo registro, lo que ninguna de las otras disciplinas [...] me ha permitido. El performance es una experiencia liberadora y de mucha autonomía” (Manzanares, C. Entrevista realizada por Pancho López en Tegucigalpa, Honduras, agosto 2018).



Cesar Manzanares. Foto: Pancho López

Tras un periodo de incertidumbre, una enfermedad lo llevó al límite entre la vida y la muerte. Cada noviembre, desde 2010, realiza un ritual personal conmemorando su renacimiento. *Memento Mori* es un recordatorio, una ofrenda para celebrar la vida, recordar la fragilidad del cuerpo y lo efímero de nuestro paso por este mundo.

Podrían citarse obras de artistas como Leonardo González, Adán Vallecillo, Lía Vallejo, Michael Allen o Miguel Romero, sin embargo, se cita *Regreso a las 6* (2009), una obra en la que, a través del performance, Nora Buchanan puso el dedo en la llaga, salpicando de realidad los prístinos escenarios de la normalidad. La artista logró hacer una mediática pieza de arte relacional; fue un acento inesperado que no sólo se presentó en Tegucigalpa, fue a dar a las más transitadas calles de La Ceiba y San Pedro Sula, dos de las ciudades más temidas

del mundo por sus altos índices de violencia. Cientos de cruces de madera pintadas de blanco fueron colocadas en los camellones, exponiendo el número de muertos y desaparecidos, cuerpos de hombres y mujeres fueron metafóricamente recordados con esta acción, misma que tuvo su origen en una historia verídica, en la que un joven salió a trabajar asegurando volver a las seis de la tarde, cosa que no ocurrió pues fue asesinado, víctima del crimen urbano que exponencialmente crece en este país asociado a la falta de oportunidades educativas y laborales.

Del llamado triángulo sur, conformado por Nicaragua, Costa Rica y Panamá se destacan importantes obras. Para comenzar, hay que mencionar que Nicaragua es un país que vive bajo una dictadura donde las garantías individuales han sido secuestradas por el propio

gobierno. Extrañamente, la ciudad se percibe segura; pero para sus habitantes, una especie de paranoia se hace presente, un temor galopante a ser escuchados u observados. Y no es para menos, el actual gobierno ejerce un poder desbordado y se reprime la libertad de expresión. Algunos se han quedado a esperar que el futuro cambie, otros se han refugiado en diferentes destinos y muchos han desaparecido.

De la vieja Managua, queda el recuerdo de lo que otrora fuera una gran capital, los procesos de urbanización dieron pie a que nuevas concentraciones se desarrollaran después de ser destruida dos veces por terremotos, uno en 1931 y otro en 1972. Sin embargo, la comunidad artística ha encontrado siempre salidas creativas y se ha desarrollado una significativa resistencia. Desde las trincheras de la literatura y la fotografía, hasta las más efímeras manifestaciones performáticas donde el cuerpo es el único protagonista. A su vez, la educación artística independiente ha sido un crisol en la zona, con ejemplos como el proyecto Malagana y EspIRA / La ESPORA, con potentes impulsores como Raúl Quintanilla y Patricia Belli respectivamente, que han trabajado de la mano con generaciones de artistas locales como Alejandro De La Guerra, ElyLa, Marcos Agudelo, Ernesto Salmerón o Illimani de los Andes.

Nicaragua está impregnada de un espíritu belicoso, político y aguerrido. En dicho contexto, el artista Ernesto Salmerón se zambulló en el terreno de la experimentación visual y fue protagonista de una polémica obra llamada *Auras de guerra* (2006), conocida también como El Muro, que lo catapultó a la fama de una forma muy mediática, con el apoyo de la Fundación Ortiz-Gurdián y la curadora Virginia Pérez-Rattón. Para esta obra, tomó un fragmento de un muro con una silueta de Augusto César Sandino, de los pocos grafitis que sobrevivieron del periodo revolucionario, mismo que fue arrancado y montado en un camión IFA9 de color rojo, medio de transporte usado en la ciudad durante la guerra civil. Cuando se habla de Auras de guerra, se habla de “intervenciones dentro del espacio público revolucionario nicaragüense”. Esta obra participó en la bienal de Venecia en 2007 y forma parte de la colección de la Tate Modern Gallery en Inglaterra, incluyendo el camión con el semidestruido muro.



Alejandro De La Guerra

Otros artistas se acercan a esos universos que atraviesan lo político. Alejandro Flores, mejor conocido como Alejandro De La Guerra, es un artista que emplea lenguajes iconoclastas y efervescentes para señalar y criticar la historia local. Uno de los trabajos más contundentes y sofisticados de la historia del performance nicaragüense es *La caída* (2013), puesta en escena en la que se derriba una estatua ecuestre con la figura del dictador Anastasio Somoza García. Construida en un centro comercial, la acción revivía el triunfo de la Revolución Popular Sandinista y fue meticulosamente documentada. Los restos materiales de este acto forman parte de la colección Ortiz-Gurdián en la ciudad de León. Pasa de la representación a la acción para con ello, poner de manifiesto un pensamiento político colectivo, destacando la importancia de la democracia y la libertad. El performance se nutre de la representación para comentar la realidad.

Costa Rica es conocida mundialmente por su turismo y su riqueza natural. Desde 1948 se abolió su ejército y, mientras algunos de sus países vecinos protagonizaban conflictos internos, principalmente de los setenta a los noventa o conflictos muy recientes, su historia quedó signada por las violencias de la guerra de forma indirecta o por medio de sus fronteras. Pero esta aparente paz, ha generado a su vez una dicotomía social, volviéndose refugio de migrantes nicaragüenses, que ven en sus tierras la posibilidad de una vida mejor, situación que ha desatado una ambigua relación entre ambas naciones. El país ha atravesado por episodios de racismo y xenofobia. Sistemáticamente los asentamientos de población en su mayoría afroamericanos e indígenas han sido relegados a las periferias en zonas costeras y comunidades alejadas de la capital.

Un artista que aborda estas temáticas a lo largo de su obra es Javier Calvo, quien ha realizado varias acciones con su piel, procesos que se han dado a conocer por medio de secuencias de fotografía y video en los que se pueden ver las diferentes etapas de sanación de quemaduras producidas por el sol, las cuales fueron realizadas conscientemente para mostrar sobre su cuerpo muchos de los flagelos de la sociedad que tienen que ver con el racismo y la demarcación de clases sociales, abordando el concepto de blanquitud, pues desde finales de 1800 se formó un discurso nacionalista que habla del mito identitario acerca del gen que hace a los costarricenses más blancos que el resto de los países de la región centroamericana.



Javier Calvo. Still de Video

Para Calvo, el performance no es representación, se trata de una experiencia con un valor simbólico. A través de sus acciones, va generando un cuerpo de trabajo que se consolida por series fotográficas que registran procesos que se extienden en el tiempo. Ejemplo de ello es la acción titulada *Quiero ser un buen Centroamericano* (2009), en la que se colocó un estencil con dicha frase sobre el pecho, permitiendo que el sol escribiera sobre su piel, con el fin de generar una serie de treinta fotografías que mostraron el proceso que le tomó a su piel regenerarse. En ese mismo año llevó a cabo el

videoperformance *Solo yo*, en la que, con un mapa formado por una nueva quemadura en su piel, intenta repetidamente blanquear el territorio correspondiente a su país presionando insistentemente su pecho con el dedo índice.

Marton Robinson, con una formación interdisciplinaria en arte y comunicación visual, además de educación física, trabaja con el imaginario de la negritud, la identidad y el racismo que atraviesan las esferas sociales en su país natal. Ejemplo de ello es *No le digas a mi mano derecha lo que hace la izquierda* (2019), que presentó en la edición 21 de Videobrasil en Sao Paulo. En ésta, borra con su cuerpo la imagen de la Virgen de los Ángeles, dibujada sobre un muro con tiza, haciendo referencia a esos procesos de blanqueo donde ya no se percibe como una virgen negra. La mano derecha se encuentra obstaculizada, por lo que la izquierda es la que opera haciendo la borradura. Con esta pieza reflexiona cómo su cuerpo resiente que, en ciertos contextos es un artista, pero cuando camina por la calle no deja de ser una persona común, en medio de sociedades carentes de construcciones equitativas en tema de etnicidad y género.

Una larga lista de artistas podría incluirse. Figuran nombres como Priscilla Monge, Karla Solano, Rossella Matamoros, Elia Arce y Christian Salablanca entre muchos otros. Se destaca aquí el trabajo de la artista Mariela Richmond, quien desde las artes escénicas y la academia ha puesto su cuerpo como materia prima. Para ella, el performance es:

Una acción en el presente que tiene varias bifurcaciones, rizomática, porque dependiendo de las palabras que van antes o después del performance, pueden cambiar la permeabilidad de su medio, pero tiene

algo que es vital, su mirada con el otro en el presente, la acción en el ya. (Richmond, M. Entrevista realizada por Pancho López en San José, Costa Rica, mayo del 2018).

Richmond emplea técnicas escénicas para interactuar con el espacio público, logrando potentes imágenes que abogan por los derechos de la mujer y las minorías. ¿Cómo se pone en relación el cuerpo de una mujer y un arma de fuego? En su proyecto *Mujer armada* (2019), Richmond empuña una pistola, corre en un prado de un lado al otro, mientras el viento furioso, juega con su ropa en contraste con la amenazante escena. A partir de esta experiencia, acompañada por un grupo de mujeres, han salido a la calle vistiendo ropas típicas, pero se presentan armadas, contrastando imágenes folclóricas o de sumisión.

El recorrido termina con Panamá, un país lleno de contrastes. Alguna vez formó parte de la Gran Colombia, pero la historia tenía otro destino preparado para este extenso país. Su territorio fue ocupado por décadas, invadido por los Estados Unidos y dividido a la mitad por un canal que, si bien favoreció la esfera mercantil internacional, agrandó barreras invisibles y sembró diferencias sociales radicales. La marcada división de etnias ha contribuido a la inequidad de derechos ciudadanos, padeciendo borraduras históricas. Abolieron su ejército en 1990, sin embargo, es el país que cuenta con más cuerpos policiacos de toda la región, sin que ello les permita escapar de desigualdades que se dejan ver a lo largo de sus calles.

Los artistas traducen la realidad con sus cuerpos. Jugando con los contrastes, destaca la obra *La Banda de mi Hogar* (2003), del artista Humberto Vélez, la cual consistió en hacer una procesión de cornetas y tambores, que por

varios días recorrió zonas acomodadas de la ciudad, incluyendo el icónico Puente de las Américas. La acción generó reacciones pues las bandas son expresiones de extracto popular que no quieren ser vistas por ciertas clases sociales.

El dúo conformado por Donna Conlon y Jonathan Harker es bien reconocido en la escena artística de Panamá. Han realizado innumerables proyectos en los que incluyen video, instalación, dibujo y fotografía. Si bien no se consideran artistas de performance, su constante experimentación los ha llevado a emplear las técnicas del arte acción en sus proyectos, destacando *videoperformances* como *Drinking song* (2011), o *Bajo la alfombra* (2015). Un dúo bastante dinámico que, si bien no nacieron en tierras panameñas, se han convertido en grandes representantes del arte contemporáneo, no solo de ese país, sino de la región centroamericana.

El listado es extenso, se podría hablar de la obra de Jhafis Quintero, Rachelle Mozman,

María Raquel Cochez, Ana Sofía Camarga, Milko Delgado o Momo Magallón pero, por razones de espacio, se presenta la obra de Diego Lacayo Jaén, mejor conocido como Diego Bowie. Su delgado cuerpo es un espacio de libertad, un laboratorio, un espejo. En ese cuerpo se han cuestionado muchos de los valores de la sociedad, reflejándose la hipocresía y los miedos que existen ante la diferencia. Pero también sobre su cuerpo se escribieron episodios sobre moda, glamour y deseo. Un cuerpo abierto sin miedo a ser observado. En *Extendam* (2012), habla de la manera en que nos expresamos a través de la tecnología, otros cuerpos afuera del cuerpo, esta pieza explora sus propias complejidades como individuo, orientación sexual, color de piel y creencias, narrando intimidades que compartía por medio de audífonos, el público se conectaba con él mirándolo a los ojos generando contrastes entre lo que ocurría y lo que se escuchaba al azar, siendo que en ocasiones el artista soltaba una carcajada o, por el contrario, rompía en llanto.



Diego Lacayo. Foto: Amado Dickert

4. CONCLUSIONES

Este ensayo esboza un recorrido por las formas en que el cuerpo se manifiesta, morfologías que se conectan, se corresponden y se retroalimentan a través del performance. El cuerpo centroamericano es uno y recorrer su piel – aunque sea la superficie – resulta fascinante. Se revela una enorme producción y por supuesto, es imposible pretender abarcarlo todo. Muchos nombres se escapan a la lupa y de otros apenas se da una pincelada. Un universo que se conforma con mil historias, con cuerpos diversos, acciones lúdicas y guiños atípicos de la realidad. La artista dominicana Sayuri Guzmán apunta:

Para el Arte de Acción el cuerpo es todo a la vez: concepto, obra, proceso, práctica, respuesta, documento [...] en nuestros países existe resistencia al medio, un poco por desconocimiento otro tanto por desidia, y es que el carácter efímero de la performance sugiere un conflicto en algunos. La performance es una línea de resistencia, nos recuerda nuestros límites físicos, biológicos y psicológicos, al mismo tiempo nos enfrenta a la fuerza y poder de nuestro contenedor por excelencia, y es que sentir, reinventar el cuerpo en esta contemporaneidad en la que vivimos es su gran logro. (Guzmán, 2009, p. 9).

El aporte del performance es único, mezcla una capacidad de relacionar los momentos y traducir a un lenguaje corporal que no requiere explicaciones, el performance es la pregunta y la respuesta, es la explicación misma.

Referencias

Libros

De León, J. (2014). Mesa de discusión. Miradas: ¿Qué es ser artista contemporáneo en/desde Costa Rica y Centroamérica? En *El día que nos hicimos contemporáneos. XX Aniversario del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo*. San José: MADC.

Fuentes, L. (2013). *Lenguajes contemporáneos desde Centro América*. México: Editorial Turner.

Guzmán, S. (2009). El poder del cuerpo. En Arte de acción. Primera Convocatoria Nacional de *Arte de Acción en El Salvador*. Centro Cultural de España en El Salvador (CCESV) / MUA Mujeres en las Artes.

Lanza, C., Caballero, R. (2007). Arte y memoria. En *Contrapunto de la forma. Ensayos críticos sobre arte hondureño y centroamericano*. Honduras: Secretaría de Cultura, Artes y Deportes.

Martínez, V. y Sarmiento, A. (2011) Conversación vía correo electrónico entre Vilma Martínez y Ana Laura Sarmiento. En *Anekdótico Aníbal Cruz*. Secretaría de Cultura, Artes y Deportes / Centro Cultural de España en Tegucigalpa (CCET).

Miranda, A. (2009). Arte de acción. En *Arte de acción. Primera Convocatoria Nacional de Arte de Acción en El Salvador*. Centro Cultural de España en El Salvador (CCESV) / MUA Mujeres en las Artes.

Revistas

Martínez, Y. (2015). La seguridad social en Honduras. Actores políticos, institucionalidad y raíces históricas de su crisis. ÍSTMICA. *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, (18), 235-239.

G. Torres, M. (2004). Arte en Centroamérica: 1980-2003. *Revista de Historia*, (17), 9-33.

Sitios Web

X Bienal Centroamericana. (2020, 20 de junio). X Bienal Centroamericana.

<http://www.bienalcentroamericana.com/la-bienal/>

López, S. (s.f). Carmen Elena Trigueros.

<https://cargocollective.com/ReConstruccion/Carmen-Elena-Trigueros>

Entrevistas

Manzanares, C. (agosto de 2018). Entrevista realizada por Pancho López en Tegucigalpa, Honduras.

Miranda, A. (2018, diciembre). Entrevista realizada por Pancho López en San Salvador.

Monge, P. (2018, agosto). Entrevista realizada por Pancho López en San José, Costa Rica.

Richmond, M. (mayo 2018). Entrevista realizada por Pancho López en San José, Costa Rica.

UNA REVOLUCIÓN HORIZONTAL

IRENE MAHUGO AMARO. UCLM (Campus de Cuenca)

/ RESUMEN /

En el presente texto se reconsideran los conocimientos generados desde la discapacidad y la enfermedad asumiendo estas experiencias y saberes como fuentes de nuevas epistemologías, reivindicando los cuerpos y las identidades situadas en los márgenes, acercándonos al subalterno desde la teoría *crip-tulli*. Mediante la idea de “inacción como acción” o la acción mínima, se plantean las dificultades (y posibles oportunidades) de generar una revolución desde la cama, desde la posición horizontal; planteando preguntas que den lugar a otras nuevas para así establecer diferentes reflexiones en torno al propio cuerpo. En el proceso, se crean mapas de referentes artísticos que aportan una visión en torno a la enfermedad, vinculadas al activismo político. Se atiende al vínculo entre los cuerpos *afectados* y el espacio público: un espacio público como lugar de protesta y otro como lugar de muestra, de exposición, de performatividad... explorando los gestos y los posibles modos de producir visibilidad.

/ Palabras clave /

Enfermedad;
acción;
revolución;
crip;
cuerpo;
performance;
arte.

1. DESMENUZANDO LA TEORÍA Y EL CONTEXTO

Hace un tiempo, pensaba en aquella película basada en la vida y obra de Frida Kahlo, estrenada en 2002 y protagonizada por Salma Hayek (Taymor, 2002). Se trata del famoso biopic realizado como homenaje a la artista, recordando su vida atravesada por el dolor sentimental y también físico causado por la enfermedad. Siempre me he visto reflejada en artistas mujeres que han trabajado desde la enfermedad, el trauma, la discapacidad... Pero nunca me ocurrió así con Frida. No encontré ese punto de unión y no fue porque en sus pinturas no se transmitiera el sufrimiento y la fortaleza, sino por el esfuerzo que durante años ha parecido invertirse en transformar su imagen en un producto, al igual que acaba sucediendo con tantos otros artistas. No quiero decir con esto que su historia no sea mucho más profunda que un autorretrato impreso en una camiseta o estampado en una taza. Sin embargo, aquel día, al recordar algunos *frames* de la película, observé sus experiencias desde otro punto de vista y me vi a mí misma desde la cama reviviendo esa necesidad que podía sentir ella de hacer revolución desde el lugar limitado. En cada lectura o documental con respecto a su vida, se destaca principalmente la representación de su cuerpo haciendo alusión tanto al dolor físico y mental como a la enfermedad; además de otro tema principal en su obra artística: la maternidad frustrada. Lo que me interesa a mí personalmente y por lo que comienzo así este texto, es

su entusiasmo constante por permanecer en la lucha política, su afán reivindicativo desde el lugar que resultó ser limitado desde tan joven. Encontramos constantemente en sus diarios, fragmentos en los que vuelca su frustración por la imposibilidad de participar en la lucha de forma “activa”:

1952 noviembre 4, (...) Pero hay que tomar en cuenta que estuve enferma desde los seis años de edad y realmente muy poco de mi vida he gozado de SALUD y fui inútil al Partido. Ahora, en 1953. Después de 22 operaciones quirúrgicas me siento mejor y podré de cuando en cuando ayudar a mi Partido Comunista. (VV.AA, 1995, p. 255).

Me gustaría remitirme a protestas importantes también acontecidas en el Estado Español, como lo fueron las del 15M en 2011. Releyendo recientemente un artículo de Arenas Conejo y Pié Balaguer (2014, pp. 227-245) encontramos una reflexión en torno a la existencia de una presencia muy potente de un comité de “diversidad funcional” que, sin embargo, pasó por un borrado histórico: nadie le dio importancia en aquel momento, ni tampoco lo recordamos como parte de la memoria de aquellos acontecimientos; menos aún se ha mostrado públicamente en medios de comunicación la posibilidad de que comenzara a ganar relevancia poco a poco en otras luchas posteriores¹. En estas protestas y acampadas se cuestionó lo que suponía la frase “poner el cuerpo en la plaza”, tratándose de un intenso compromiso corporal, y lo que implicaba la vulnera-

bilidad dentro de las manifestaciones. Todo ello, surgió a raíz de la agresión policial a una persona en silla de ruedas durante la acampada de Barcelona² (pág. ant.). Este hecho desembocó en el cuestionamiento de si esas personas debían o podían estar en aquel lugar o no. Sin embargo, el momento fue crucial para, además de considerarse vulnerables, provocar una fuente de empoderamiento, haciendo de los cuerpos oprimidos una fuerza de liberación, sin ser considerados héroes ni víctimas (Sutton, 2007, p. 156).

El marco académico que conforma estos planteamientos con respecto al cuerpo y al arte surgen de un interés en mi investigación por la teoría crip (literalmente en español *Estudios Tullidos*) en su unión con la teoría *queer*³. Las investigaciones en torno a la teoría *crip*, se enfocan directamente desde una forma de manifestación política que está internalizada, encarnada y que es, en tantas ocasiones, sufriente. Busca hablar de una existencia que resiste frente a una destrucción certera e inevitable, o también desde padecimientos que no tienen por qué ser tan catastróficos pero que simplemente están ahí y que no pueden seguir apartándose a un lado. Redefine la existencia misma como algo que es primariamente vulnerable, frágil, pero siempre valorando las características, desde una perspectiva disidente, criticando al capacitismo⁴. Ensalzar estos conceptos significa darnos cuenta de que la manifestación más anticapitalista es cuidar a otra persona. Esa práctica históricamente feminizada y, por lo tanto, invisible, unida a

la enfermería, a la crianza, a los cuidados. Dar valor a la vulnerabilidad, la fragilidad, la precariedad, para apoyarla, honrarla y empoderarla. Ese sería probablemente el parentesco más radical nunca visto en estos momentos, reforzando la crítica al neoliberalismo y a la individualidad anticapitalista es cuidar a otra persona. Esa práctica históricamente feminizada y, por lo tanto, invisible, unida a la enfermería, a la crianza, a los cuidados. Dar valor a la vulnerabilidad, la fragilidad, la precariedad, para apoyarla, honrarla y empoderarla. Ese sería probablemente el parentesco más radical nunca visto en estos momentos, reforzando la crítica al neoliberalismo y a la individualidad.

Es importante, además, considerar que el COVID 19 encendió las alarmas que aún estaban por sonar, exacerbando la pobreza y la explotación de determinados cuerpos. Fuimos conscientes de que salir a la calle a reivindicar era más necesario que nunca y empezamos a replantearnos la imposibilidad de hacerlo. Afloró en ese momento -como pensamiento común, es decir, ya no solo en personas *discas* que no pudieron formar parte del espacio público con anterioridad- la necesidad de crear alternativas o formatos diferentes para la militancia, así como surgían para unirnos a falta de poder tocarnos. Esta idea, va unida al derecho de todo ser humano a poder construir y reproducir la ciudad como un proyecto no individual sino común, integrando las miradas y las experiencias de todas las personas que en ella viven (Lefebvre, 1975, p. 74).

¹ A pesar de eso, sí que existen (cada vez con una representación más potente) comisiones, colectivos, proyectos, foros que trabajan en la participación y el disfrute de los derechos de las personas *discas*.

² Durante las cargas en la Plaza de Catalunya del 27 de mayo de 2011, resultó agredido Sebastián Ledesma, miembro de la comisión de diversidad funcional. Puede verse el vídeo con su comunicado en la web de la comisión: <https://diversitatfuncional15m.wordpress.com/2011/07/14/comunicado-de-sebastian-ledesma/>

³ Ha habido algunos intentos de movilizar el potencial de la palabra como verbo en castellano (*queerizar* o *queerizado*, utilizado, por ejemplo, por Trujillo, 2014 y posteriormente) no así, de momento, con el término *crip*.

⁴ Según Toboso (2017): “El término capacitismo (*ableism*) denota, en general, una actitud o un discurso que devalúa la discapacidad (*disability*), frente a la valoración positiva de la integridad corporal (*able-bodiedness*), la cual es equiparada a una supuesta condición esencial humana de normalidad” (p. 76).

2. ACTIVAR DESDE LA INACCIÓN

*Percibir la continuidad del propio cuerpo en el cuerpo del otro
La comprensión de apoyo en el otro
Un encuentro vibrátil para palpar juntos y hacer que los materiales
resuenen entre
sí, tratando de escuchar cada texto, así resuena en el otro, lo ocupa y
lo afecta
Atravesar los afectos, la vida, el trabajo
Los ritmos
Ascenso, caída, repetición,
cadencia
El cuerpo es nuestra condición de sensibilidad y experiencia. Signo, espacio y
tiempo de inscripción. No a dar vueltas en el drama, sí a explorar cada uno de
los
contextos. Yo me conozco a través de ti. Podemos pensar el cuerpo como el
interfaz
que procesa e interpreta el hecho artístico⁵.*

De un tiempo a esta parte, nos planteamos alternativas o futuros en los que pensar las revueltas o las revoluciones, además del papel que ejercen nuestros cuerpos en esos espacios. Retomando el título del texto y resaltando la temática en la que se inscribe, me gustaría plantear las siguientes cuestiones: ¿es posible una revolución en posición horizontal? ¿Estaríamos hablando de *acción* si sucede desde la *inacción*? ¿Podríamos considerarlo *arte de acción*? ¿Hasta dónde llegan los límites de la *acción mínima*? ¿Qué formatos tiene la revolución cuando tu mayor lucha es un dolor, un padecimiento? Johanna Hedva (2020) lo manifiesta con la siguiente pregunta: “¿Cómo avientas un ladrillo a través de la ventana de un banco si no puedes salir de la cama?” (p. 23).

Busco rápidamente la raíz de la palabra *revolución*. Se trata de una palabra de origen latino *-revolutum-* que puede traducirse como “dar

vueltas”. Es decir, dar vueltas en la cama. Retorcerse de dolor, de agotamiento, cansancio, hartazgo: revolución.

La revolución que me interesa y la que tratamos de poner en común desde colectivos *disca-queer*, se dibuja teniendo en cuenta la fragilidad, contando con el reconocimiento del propio cuerpo como un arranque sólido. Ha de ser aquello que reconocemos, que percibimos, que experimentamos como cuerpo en el ámbito discursivo y social de lo humano. Ese es el lugar desde donde estamos y actuamos, donde pensamos y fantaseamos. También es donde imaginamos y desde donde podemos activar la reivindicación personal y común.

La filósofa, dramaturga y teórica de la performance Kunst (2015) citada por Pérez Royo (2016) dio lugar a la idea de “socialización del aislamiento, como una experiencia con-

temporánea de estar juntos y de describir las coreografías sociales” (p. 19). Las ciudades y la masificación favorecen que los individuos no estén casi nunca en soledad, pero las dinámicas de precarización en las sociedades democráticas contemporáneas y la sensación de inseguridad personal que promueven conducen a una convivencia social de aislamiento; así, cada individuo procura una actuación lo más eficiente posible, olvidando parcialmente la vulnerabilidad que nos constituye como seres humanos y que propiciaría la mutua interdependencia. Aunque los canales de comunicación se multipliquen y sean cada vez más veloces, los modos de solidaridad y las dinámicas de sentir con el otro disminuyen progresivamente.

Para los cuerpos que no son ampliados por la piel de lo social, el movimiento corporal no es fácil. Estos cuerpos son parados, y la parada es una acción que crea sus propias impresiones. ¿Quién eres? ¿Por qué estás aquí? ¿Qué estás haciendo? Cada pregunta, cuando se hace, es una especie de dispositivo de parada: eres parado cuando se te hace la pregunta, al igual que hacer la pregunta necesita que se te pare.

La performatividad propia del capacitismo actúa en la producción del cuerpo normativo. Cada conflicto con una barrera del entorno es un acto performativo que reproduce la categoría de discapacidad y opera sobre el cuerpo considerado ilegítimo, no funcional.” (Toboso, 2017, p. 76).

3. UN ARCHIVO DE INTUICIONES AFECTADAS

*Cuerpos, diversidades, feminismos, disidencias, resistencias
Vulnerabilidades, cuidados, privilegios, performatividad
Danza, cuerpo situado, afectos, deseos, discursos
Lenguajes, accesibilidad, generar múltiples espacios posibles de agenciamiento
mediante el arte.*

El cuerpo, puede asumirse como una herramienta, como una llave que nos permite no solamente plantear la práctica desde el individuo, sino desde lo común y desde las posibilidades de los gestos. Un gesto mínimo.

La sociedad contemporánea –marcada por las fechas 1989 y 2001 (Borja-Villel 2013)– después de la conformación de un *estado de bienestar* en parte del mundo occidental tiende o ha tendido a una atención constante al cuerpo, a los placeres y a los afectos: una sociedad *prostética*, una socialización de la reproducción. Y esa era una de las últimas fronteras de la modernidad: el cuerpo, un medio para establecer

conexiones con los demás sobre la base de la intimidad.

La enfermedad o la patología, por otra parte, ha servido al artista como motor de activación de procesos creativos, como metodología, a veces también con una función terapéutica. Servirnos del arte como herramienta para pensar nuevos mundos, formas de transitar, futuros disidentes. Tomar la vulnerabilidad como elemento esencial, en una sociedad occidental dominada por una concepción del sujeto regida por la verticalidad, un sujeto autónomo, erguido, violento, para el que lo vulnerable está cercano a la muerte. Salir así del excepcionalis-

⁵ Intercalo en el texto académico, fragmentos narrativos que considero esenciales para comprender el proceso práctico y de escritura. Estos fragmentos fueron escritos durante una temporada en la que mi cuerpo era un cuerpo vulnerable, afectado, frágil.

mo humano, ir más allá de los parámetros con los que marcamos la vida diaria.

El “hacer” artístico conlleva la complejidad propia de los sujetos sociales, las crisis, los reflejos de las vidas que están teniendo lugar en esos mismos cuerpos y que dialogan con un contexto determinado. Crear desde la propia experiencia sufriendo es una estrategia comprometida, propia, popular, atenta y perceptiva a las realidades y a las crisis sociales e individuales.

Para mi tesis doctoral, utilizo una metodología de mapa de imágenes en constante elaboración. “Es un ejercicio de coagulación, exposición y articulación de diferentes fuentes visuales y memorias entre las artes escénicas y los espacios públicos y privados que pueden multiplicar puntos de vista y ofrecer posicionamientos situados, parciales y localizables. A partir de soportes audiovisuales y textuales, aquí se encontrarán diferentes “rastros” de

historias, palabras, cuentos, espacios, piezas performativas, que pueden ofrecer tanto minúsculos posicionamientos como mapas enteros de relaciones.”⁶ (Figura 1). <https://revolucioncrip.hotglue.me/?start> (2022, Junio).

En dicho espacio, sitúo -entre muchas otras intuiciones- la performance de Lynn Manning, *Weights* (2005) donde muestra un “viaje personal desde ser un hombre negro a ser un hombre ciego”⁷ o *In my language*⁸ (2007) de Amelia Baggs, donde ponía en crisis frente a la pantalla del espectador el concepto de discapacidad.

Tenemos la posibilidad también de observar y rescatar, de unos años atrás, algunas obras del polémico artista Bob Flanagan, como poeta, *performer* y escritor que padecía fibrosis quística. Bob Flanagan es tratado como un modelo vivo de lo posthumano, ya que ilustra paso a

paso cómo los sentidos han sido totalmente reconstituidos por la tecnología. Además de ser reconocido por trabajar en torno a la enfermedad, destacó por introducir el sadomasoquismo en el museo del arte desde una perspectiva infantilizada.

Encontramos, en este tipo de obras, la resistencia de los cuerpos ante las estructuras de violencia económico-político-cultural. Tratar desde el arte los relatos de lucha que retratan la patología o la discapacidad, permite compartir la experiencia personal generando impacto social. Comparándolo con un entorno político de reivindicación, es necesario ofrecer ese espacio y que llegue a formar parte de lo común sin exclusión; y tener en cuenta las palabras de Hannah Arendt (1993) al respecto, cuando define la acción política como algo que “solo tiene lugar cuando el cuerpo está presente, por lo tanto, quien no ocupa ese espacio público está excluido de la aparición” (p. 221). Ambos soportes, arte y política, se sostienen en dimensiones corporales de acción.

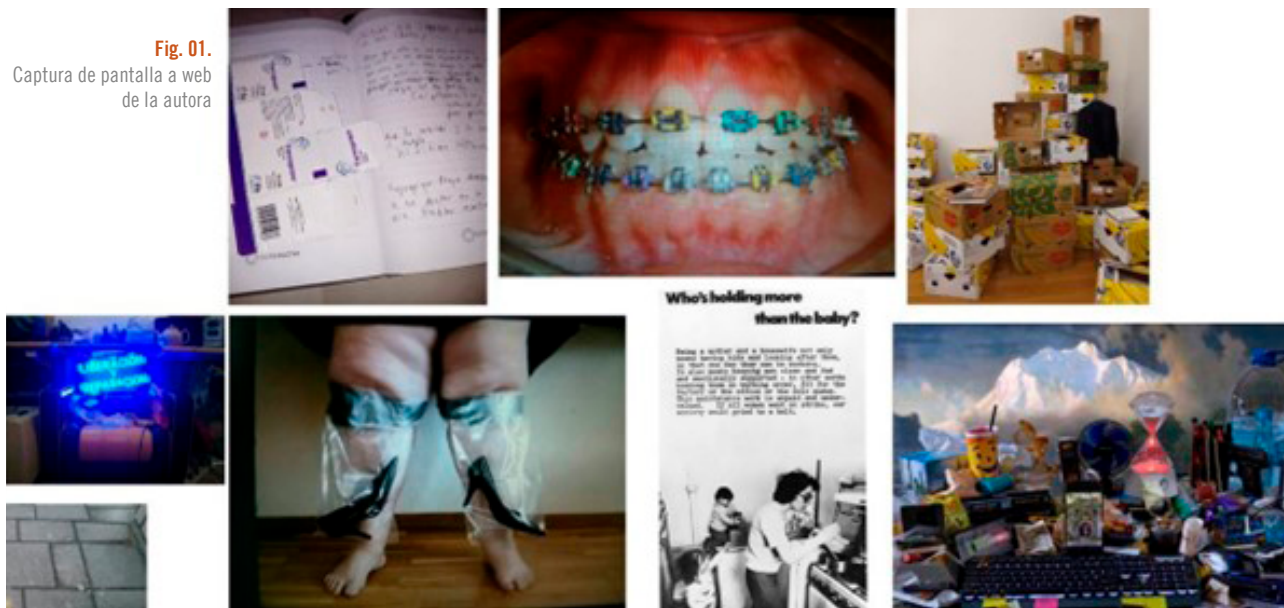
Como ejemplo de propuesta activista integrada en la institución, Paul B. Preciado puso en marcha, en 2013, un proyecto de archivo como parte del Programa de Estudios Independientes del MACBA, el Museo Oral de la Revolución (el MOR)⁹. Con intención de activar el impulso que deviene del entorno social y de encontrar el arte en sus diferentes formas como una fuerza poderosa para hacerlo visible y palpable al exterior, se sitúa, con interés en la colectividad, el cuerpo como materia en todos los sentidos de la palabra: como materia tangible y táctil. El cuerpo es la base materia-

lista, un campo metodológico para investigaciones sobre política, historia e identidad. El cuerpo es simultáneamente evidencia y testimonio material del proceso de metamorfosis incorporado. Actualmente, existe un accesible entorno de movilidad contemporánea, internet se establece como “escenario de las nuevas políticas fronterizas” (Schneider, 2001, pp. 205-206) como posible espacio de subversión. Se utilizan las tecnologías para radicalizar las prácticas artísticas, desafiar las suposiciones sociales más apreciadas sobre la integridad y la rectitud del cuerpo. El interés es destacar las fuerzas propias del cuerpo, la habilidad de que el cuerpo, sea como sea, pueda construir una imagen es una fortuna que compartir.

Continuando con la web, en el citado *mapa virtual*, se encuentra la obra de Cheryl Marie Wade que, como poeta, artista de performance y creadora de videos relaciona su texto escrito con su expresión corporal. En el video *Disability Culture Rap* (2000) decía lo siguiente: “Siempre he existido. Siempre existiré / Soy la Coja / la Tullida / Soy la Mujer Loca”¹⁰. Sitúo también la obra de Paula Valero Comín: *Homenajes desobedientes: Las rastreadoras*, que presentó en México en 2019, “abriendo grietas y sembrando ideas para fecundar nuevos territorios físicos y/o subjetivos desde el arte de acción/la acción política” (Díaz, 2020).

Encontramos imágenes que surgen como lugar de hospitalidad y, con respecto a la danza, para reclamar un cuerpo en movimiento, un movimiento mínimo, o simplemente una presencia. Son nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades,

Fig. 01.
Captura de pantalla a web
de la autora



⁶ Mis palabras como descripción de la web. Recomiendo visitarla para continuar el texto. En el siguiente enlace: <https://revolucioncrip.hotglue.me/?start> [25/06/2022]

⁷ Lynn Manning: *Weights*. (2005, 1 de Julio), [en línea]. Disponible en: <https://www.disabilityartsonline.org.uk/lynn-manning>

⁸ *In My Language* (2007) Amelia Baggs. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JnyIM1h12jc&t=11s>

⁹ Descripción literal del proyecto: “Un archivo-exposición performativo y sonoro que busca hacer audibles y espacializar en el contexto del museo y de la ciudad contemporáneos, los lenguajes de transformación social inventados por las minorías...” Disponible en: <http://morpei.org/2013/> [25/06/2022]

¹⁰ Cheryl M. Wade *Disability Culture Rap (Part I)* (2002). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=j75aRfLsH2Y>

política y movimiento. Entender el cuerpo no como una entidad autónoma y cerrada sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que produce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencia y devenires. Como explica la pensadora feminista Elizabeth Grosz:

El cuerpo es el espacio para la emancipación de la voluntad de poder (o de voluntades varias), un lugar intensamente energético para toda producción artística, un concepto que creo que puede ser más útil para repensar el tema desde el punto de vista del cuerpo. (Grosz, 1994, p. 147).

Destaco al respecto la obra de Aimar Pérez Galí, que en 2015 iniciaba una investigación acerca del impacto de la epidemia del sida en la comunidad de la danza y en el contexto español y latinoamericano. A través del contacto entre los dos cuerpos, visualizábamos la intimidad, los afectos, la lucha política interna en los bailarines y en sus movimientos. *The Touching Community* (2016) refleja el tacto y el contacto como herramientas de supervivencia ante el miedo, ante la enfermedad. El cuerpo puede desarrollar posiciones que no sean las que el resto se atreva a adoptar. Hay cuerpos que hacen que se genere una nueva semántica y también nuevas expresiones que alteran las propiedades y las características que se consideran como naturales.

El cuerpo, elemento primario de la guerra, de las pandemias y del sufrimiento. Me pregunto, cómo nos situamos en el escenario hoy en día y con qué voz pronunciamos las palabras. ¿Cómo podemos crear un lenguaje corporal diferente a través del cual podamos revelar ideas que no se pueden expresar con palabras?

¿Cómo podemos tratar el cuerpo de la persona que actúa como un cuerpo marcado por la enfermedad? ¿Cuál es el verdadero papel del cuerpo durante un dolor o viviendo una discapacidad? ¿Es el del cuerpo/víctima o el del cuerpo/verdugo de sí mismo? ¿Mártir o testigo?

4. CUERPO FRÁGIL A ESCENA

El lenguaje corporal como uno de los recursos esenciales de los que dispone la persona (artista/actor/actriz/performer, ninguna o todas a la vez) para presentar un tema hacia los demás. ¿Qué pasa cuando el cuerpo que se presenta es el cuerpo horizontal? ¿Y si el cuerpo que se persigue es nuestro cuerpo? Qué ocurre si dejamos a un lado la representación ideal del cuerpo musculoso, firme y que se nombra “a punto” en todo momento. El cuerpo que todo lo resiste, furioso, inflexible y orgulloso de estar completamente recto. Se asume que ese es el cuerpo revolucionario, pero no tiene por qué serlo, nuestras voces se pueden alzar hacia otros lugares de múltiples maneras.

El cuerpo tullí o crip, es excepcional y contingente (en todas y cada una de las posibles variaciones). Puede estar débil y fatigado. Puede ser firme, pero no tener interés en potenciar sus músculos. Puede ser flexible a pesar del dolor de sus articulaciones. Es un cuerpo abandonado e ignorado, pero puede prepararse y mantenerse con rigidez. Agitado y a punto porque está obligado a reaccionar siempre. Replegado, conmocionado e inestable; se sorprende, sin embargo, adoptando posiciones que nunca antes había adoptado. Podemos definirlo de mil formas, otorgarle un millón de adjetivos, pero una cosa entendemos perfectamente, y es que el

cuerpo enfermo es un cuerpo que vive entre contradicciones.

En *Willful Subjects* (2014) describí la torpeza como una ética queer. La torpeza es tanto una ética “crip” como una ética queer; tenemos que crear espacios para cuerpos que no obedecen órdenes; que no se mueven en líneas rectas (straight lines), que pierden el equilibrio. [...] Un cuerpo que se tambalea (wiggles): que se desvía del camino socialmente aceptado.” (Ahmed, 2016, p. 198)¹¹.

No sabemos concretamente si al espectador le incumben o no los horrores de una patología concreta y sus imágenes, si le interesan los trastornos psicológicos que conducen el cuerpo a reacciones extremas y a intensas emociones. Pero sí podemos ser conscientes de la importancia que cobra la energía que se crea entre el artista y en cómo redescubrirla, reutilizarla, controlarla. Recuperar “el cuerpo marcado por la enfermedad” es la clave para construir un escenario saturado de sujetos críticos y delicados en el que el/la artista transita (de múltiples maneras) rígido y dispuesto, mo-

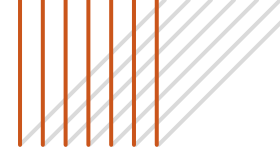
viéndose sobre el campo de peligrosos tabúes sociales y políticos.

Hoy en día, el poder de la cultura dominante continúa presionando al cuerpo y marginándolo todo lo posible, propagando continuamente el “cuerpo normativo”. El cuerpo disca, aparece de dentro a afuera de nosotros en algún momento de nuestras vidas, así que ¿por qué insistimos en esconderlo y suprimirlo? Parece que sea un cuerpo perverso, sucio y cubierto de cicatrices. Merece que lo mostremos y sentir orgullo al respecto. Es el arma para oponernos al capacitismo y para evitar que se confisque nuestro derecho a expresarnos, sea cual sea el margen de movimiento o la velocidad necesaria.

Las fantasías europeas de la danza coinciden con un proyecto colonial: el cuerpo del bailarín, como el del esclavo, sólo es relevante, productivo, significativo y valioso en la medida en que produce movimiento apropiadamente contenido y eficiente. Para los artistas que aquí he querido plantear, el cuerpo se subleva en dos sentidos: es repulsivo y está en rebelión.” (Lepecki, 2009, p. 213).

*Atravesar el cuerpo y partirlo en dos
Desgarrado por una presión persistente
Cortado. Caigo al vacío. Mis sentidos son ávidos de momento
Veo abajo una pequeña porción de tierra, una mancha oscura
Un charco de lodo
Me abato sobre ella
Me hundo en el barro
Se cuela en mis ojos, en mi nariz. Llena mis oídos
Lo trago, invade mi cuerpo
Me convierto en lodazal
Se disuelve. Vuelvo a caer al vacío
Otro cuerpo ávido Otra caída libre
Miro hacia abajo, otra porción de tierra
Una mancha oscura Un charco de lodo*

¹¹ El texto citado apareció por primera vez en el blog “Feminist Killjoys” (<https://feministkilljoys.com/>) el 21 de abril de 2016.



*Me abato sobre ella, trago, invade mi cuerpo
Vuelvo a ser barro, se disuelve
El vacío, ávido, caída libre, otra porción de tierra
Esto nunca acabará siempre habrá un vacío siempre estaré ávido
Siempre habrá un, dos, tres...*

5. REVOLUCIÓN - REPOSO

A lo largo de este texto he tratado de establecer una relación temática entre las prácticas artísticas y el pensamiento contemporáneo con el activismo político a partir de la teoría *crip*, la discapacidad y la enfermedad. En concreto, resaltando la idea de *la posición horizontal* y cómo puede representar una revolución y conllevar un cuestionamiento en la problemática de la existencia contemporánea. Retomo las frases de las primeras páginas, buscando en internet, esta vez, el origen de la palabra reposar:

“Del latín tardío “repausāre”, “pausāre” sería “cesar”, “detener”.

Un “reposo” en cuanto a salir/huir del ritmo de la rutina, de la productividad masiva, del sobreesfuerzo, de la explotación y la autoexplotación. No es indispensable una obligación dictada por un médico, podemos pensar en reposar como recuperar, parar, pensar, sostener el propio cuerpo, establecer la relación más próxima con el entorno, con el hogar. La cama se vuelve reposo y también revolución.

Para aludir al espacio de descanso por excelencia como el espacio de resistencia, quizás deberíamos retomar la famosa “encamada por la paz” que activaron John Lennon y Yoko Ono con *Bed Peace* (1969). Surgió primeramente como una crítica a la Guerra de Vietnam, y el autor Robert J. Kruse (2009) realiza un análisis al respecto en su artículo *Geographies of John and Yoko's 1969 Campaign of Peace: An Inter-*

section of Celebrity, Space, Art, and Activism.

No obstante, décadas posteriores otros artistas, colectivos, activistas, se hicieron eco de este trabajo, versionándolo, siendo internet el espacio de divulgación (p. 27).

He querido plantear preguntas que pudieran dar lugar a otras y conseguir un entramado de incertidumbres y de múltiples posibilidades de futuros acariciables, frágiles desde la reivindicación del propio cuerpo. La intención es trazar caminos abiertos a posibles cambios, caminos que ya comenzaron a ser trazados por investigadoras y artistas *crip-queer* feministas hace años, para que pudiéramos continuarlos, ayudando a reflejarlos, poniéndolos en el centro de las problemáticas contemporáneas.

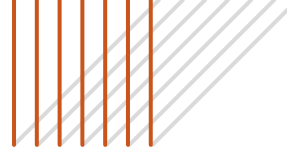
Siguiendo el hilo conductor que voy improvisando en la página web de la que hablo en el epígrafe 3. *Un archivo de intuiciones afectadas*, voy definiendo el esquema de lo que será mi tesis doctoral, para la que este trabajo ha sido de gran ayuda. En cada una de las secciones de la web anoto apuntes, adjunto fotografías y videos, reflexiones que no quiero perder entre carpetas del ordenador. Por lo tanto, puede considerarse como un lienzo infinito al que seguir sumando muchísimos más artistas que han trabajado en torno a los escenarios que planteo, entre los que tendría en cuenta, por ejemplo, las instalaciones de Paloma Navares, Eulàlia Valldosera, Nan Goldin, Rebeca Horn, Gregor Schneider, Louise Bourgeois, Douglas Gordon, Rosemarie Trockel, Bruna Truffa y Rodrigo Cabezas, Darío Villalba, Miguel Borrego, Leo Copers, donde además, aparece la cama

como un lugar completo con más o menos posibilidades.

En todos los casos, el cuerpo es el que sueña y el que se permite una confianza en sí mismo devenida de apoyos, de otros cuerpos, de espacios seguros, de afinidades y de afectos. Esa es mi propia esperanza del cambio, de la victoria, de “hacer historia”.

Referencias

- Ahmed, S. (2016). Fragilidad queer (M. Cantero, Trad.). 452ª F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (18), 196-208.
- Arenas, M., & Pié, A. (2014). Las comisiones de diversidad funcional en el 15M español: poner el cuerpo en el espacio público. *Política y Sociedad*, 51 (1), 227-245. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/42459>
- Arendt, H. (1993). *La condición humana* (G. Ramón, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Borja-Villel, M. (2013). *Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/minima-resistencia>
- Campbell, K. (2009). *Ableism: The production of Disability and Aabledness*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Cvejic, B., Popivoda, M., & Vujanovic, A. (2012). Interview with Bruno Latour. *Art and the Public Good*, (20), 72-81.
- Díaz, B. (Abril de 2020). Desobediencias artísticas para visibilizar a quienes insisten en la vida. *Sycorax*, 3. Recuperado de <http://proyectosycorax.com/desobediencias-artisticas-para-visibilizar-a-quienes-insisten-en-la-vida>
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism (Theories of Representation and Difference)*. Indiana: Indiana University Press.
- Hedva, J. (2020). *Teoría de la mujer enferma*. Zineditorial. Recuperado de https://zineditorial.files.wordpress.com/2020/04/teoria_mujer_enferma_2ed_lectura.pdf
- Kruse, R. J. (2009). Geographies of John and Yoko's 1969 Campaign for Peace: An Intersection of Celebrity, Space, Art, and Activism. En O. Johansson y T. L. Bell. (Eds.), *Sound, Society and the Geography of Popular Music*. Londres: Ashgate Publishing.
- Kunst, B. (2015, abril). What has participation to do with precarisation?. En *Ready to change: Rethinking the relationship between artists and communities*. [congreso]. Recuperado de <https://vimeo.com/126906513>
- Ledesma, S. (2011, 1 junio). Testimoni del lector. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/126906513>



dia.com/participacion/20110601/54164400665/els-mossos-d-esquadra-van-agredir-me.html

Lefebvre, H. (1975). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.

Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. (A. Fernández Lera, Trad.). Lleida: Ed. Mercat de les Flors.

McRuer, R. (2021). *Teoría Crip. Signos culturales de lo queer y de la discapacidad*. Madrid: Kaótika Libros.

Pérez Royo, V. (2016). Componer el plural. En V. P. Royo y D. Agulló. (Eds.), *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*, Colección Cuerpo de letra, 6, (pp. 9-29). Barcelona: Mercat de les Flors; Institut del Teatre.

Schneider, F. (2001). Hackeando la frontera. En P. Blanco, J. Carrillo, M. Expósito y J. Claramonte. (Edits.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Sutton, B. (2007). Poner el cuerpo: Women's Embodiment and Political Resistance in Argentina. *Latin American Politics and Society*, 49(3), 129-162.

Taymor, J. (Dirección). (2002). *Frida* [Película]. Miramax.

Toboso Martín, M. (2017). Capacitismo. En R. L. Platero, M. Rosón y E. Ortega. (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 73-81). Barcelona: Bellaterra.

Trujillo, G. (2014). De la necesidad y urgencia de seguir queerizando y trans- formando el feminismo. Unas notas para el debate desde el contexto español. *Exaequo*, (29), 55-67.

VV.AA. (1995). *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Barcelona: Debate. Círculo de Lectores.

¿QUIÉN ANDA AHÍ?

Andar como práctica artística, una revisión desde una perspectiva de género

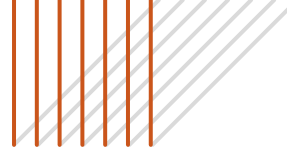
ELÉONORE OZANNE. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) y Universidad de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA)

/ RESUMEN /

a presente investigación nace de la observación siguiente: cuando nos referimos a *Artistas-Caminantes*, pocas veces se alude a mujeres. Esto plantea un doble cuestionamiento. Primero cuestiona el lugar otorgado a las mujeres en la historia del arte. Pero también, trasciende la cuestión del arte e interroga la manera en la cual los cuerpos no hegemónicos experimentan el territorio. Esta investigación pretende realizar un recorrido por obras realizadas por mujeres cuyo eje central sea el andar como práctica artística. A partir de este recorrido, averiguaremos que, a menudo el caminar se suele emplear como una técnica más que como un fin en sí y consecuentemente muy pocas artistas se auto definen como *Artistas-Caminantes*.

/ Palabras clave /

Artista caminante;
arte de acción;
cuerpo;
territorio;
feminismo;
historia;
arte;
genero;
walking artist;
action art;
body;
territory;
feminism;
history;
art;
gender



1. CUERPOS QUE CREAN CAMINANDO Y CAMINAN CREANDO

La historia del caminar es una historia del cuerpo. Un cuerpo formado por un contexto social y cultural. Un cuerpo que recibe, crea y propaga significados que sostienen su existencia. Según el sociólogo David Le Breton (2018), “Existir significa, ante todo, moverse en un espacio y un tiempo concreto” (p. 9), nuestro cuerpo es nuestra verdadera unidad de medida, el eje central de nuestra relación al otro y al mundo. Es una percepción única. Única por cuestiones físicas y percepciones sensoriales, pero única también por los imaginarios de cada cultura que definen los cuerpos y lo que los compone de manera extremadamente variable.

Aunque esté presente en las miles de historias que conforman el imaginario común de nuestras sociedades, la historia del caminar todavía esta por escribirse (Solnit, 2015). Desde la mitología hasta los estudios de medicina, las religiones, los descubrimientos de territorios nuevos, las conquistas, guerras, peregrinajes, en ciencias sociales, en historia política, cultural y artística, siempre encontramos anécdotas que describen un caminar. La percepción de estas historias conforman un imaginario común en el cual el desplazamiento es esencial y a su vez, dicho imaginario tiene claras influencias en nuestra forma de caminar (Solnit, 2015).

La historia del caminar es también el dibujo evidente de nuestra relación con nuestro entorno. En occidente, la evolución de nuestra percepción de lo que nos rodea se puede apreciar a través de numerosos textos de pensadores y escritores. Se suele citar a Rousseau como precursor de la relación romántica y burguesa con el medio ambiente. Thoreau seguirá

su camino y más tarde, Walter Benjamin y Guy Debord reflexionarán sobre distintas maneras de aprehender el territorio y el registro que se hacen de estas experiencias.

En lo que se refiere a la historia del caminar en relación con el arte, el Dadaísmo, el Surrealismo y los Situacionistas son considerados como pioneros. Dada creará el primer “*readymade* urbano” abandonando la representación material del movimiento para subrayar la importancia estética de la experiencia. Pocos años después, los surrealistas jugarán con la ciudad considerándola como “un organismo que produce y alberga en su rasgo unos territorios que pueden explorarse, [...] perderse y sentir interminablemente la sensación de lo *maravilloso cotidiano*” (Careri, 2014, pp.70-90) Y Guy Debord publicará en *Internationale Situationniste* n°2 su famosa “Teoría de la deriva” donde la deriva toma un carácter político para subvertir al sistema capitalista.

El final del siglo XX vio nacer la figura del Artista-Caminante, el *Walking Artist*, el *Artiste-Marcheur*, a medida de que se desarrollaban toda una serie de prácticas donde el andar se volvió la condición principal de la existencia de la obra. En palabras de Hamish Fulton, en el hecho de caminar, “el foco es la experiencia en sí” (2021, p.9).

Actualmente, el andar como práctica artística es considerado como una vertiente importante del arte de acción. Cada año se realizan numerosas exposiciones, publicaciones o talleres colectivos atestiguando así la relevancia de la práctica en el arte contemporáneo. De las derivas Situacionistas a las acciones de Stalker/Osservatorio Nomade, las acciones de Richard Long, de Laurent Malone y Dennis Adams, Francis Alÿs, Hamish Fulton o Abraham Poin-

cheval; la legitimidad del desplazamiento como condición o constitución de la obra ya no se cuestiona. Más aún, su función reivindicativa aboga en numerosas ocasiones por el andar como medio y propósito para experimentar el territorio, atravesar fronteras sociales, hacer memoria, hacer comunidad. Un instrumento para habitar.

Sin embargo aquí cabe destacar las cuestiones siguientes ¿no existen artistas mujeres que trabajen desde, con o mediante el andar como práctica artística? ¿Es posible hacer una revisión histórica de dicha práctica, incluyendo a trabajos de artistas con otros cuerpos? ¿Tiene el cuerpo un significado particular en las obras que emplean el desplazamiento físico como condición para la creación?

Si andar es una manera de representar el mundo, si desde el siglo pasado una gran cantidad de artistas han trabajado con este medio, ¿por qué no existen mujeres consideradas como Artistas-Caminantes?

2. REIVINDICAR LA PRESENCIA

Para tratar de averiguarlo, y como la temática lo acompaña, la presente investigación se articula en forma de recorrido recogiendo una serie de trabajos que emplean el andar. Este camino por obras de artistas mujeres tiene como objetivo reivindicar la presencia y rescatar los cuerpos invisibles o más bien invisibilizados de aquellas artistas que no se nombran cuando hablamos de Artistas-Caminantes.

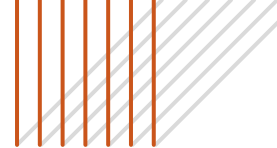
Trabajar desde el desplazamiento es una apuesta por un arte experiencial de un territorio concreto y en una temporalidad definida. El cuerpo es el vehículo que permite leer el

territorio, leer el tiempo. Leer desde y con el cuerpo. Y, como lo describe el geógrafo Guy Di Méo (2012), *el derecho a la ciudad* de Henri Lefebvre (2009) no es el mismo para todas las personas según su sexo, su género, distinciones sociales, culturales o su edad.

Por lo tanto, sacar a la palestra obras creadas por artistas mujeres en esta disciplina es un intento evidente de reequilibrar una historia del arte en parte sesgada. Pero es también un intento de concienciar de la importancia del cuerpo en el arte de la performance y las especificidades que cada cuerpo engendra en el espacio-tiempo. A modo de ejemplo, el reenactment de la performance de Francis Alÿs, *Narcoturismo* no tendría el mismo significado ni engendraría los mismos riesgos para la artista si esta fuera mujer o si presentara distinciones sociales o culturales. El arte de acción ha fomentado un espacio de libertad creativa para numerosas artistas feministas desde los años sesenta hasta hoy ¿podríamos decir lo mismo del andar como práctica artística? Más aún, ¿nuestra sociedad contempla la posibilidad de que otros cuerpos que los hegemónicos puedan ser Artistas-Caminantes?

2.1. Ritmos: el caminar y el tiempo

Para empezar el presente camino, se ha de hablar de uno de los pilares fundamentales del arte de acción: el tiempo. En la performance, el tiempo, el ritmo, las dinámicas de larga duración, el aburrimiento, la repetición o la velocidad son herramientas temporales esenciales a la hora de abordar un proyecto. En el andar como práctica artística, los ritmos empleados por los cuerpos de las artistas permiten a menudo traducir el territorio y sus normas. Pero permiten también situar dichos cuerpos en la Historia.



Así en *Acciones corporales*, Esther Ferrer, desnuda en un piso parisino, realiza con su cuerpo una serie de mediciones. Primero mide su propio cuerpo. Luego, siempre con su cuerpo, mide las paredes de la habitación en la cual se encuentra. Finalmente mide cuántos pasos caben en el espacio doméstico. Esta serie de acciones lentas donde el tiempo y el espacio se entregan a la medida de un cuerpo femenino desnudo sugiere según la propia artista que “la mujer es la medida del todo” y matiza: “[la mujer] puede ser la medida de algo” (Ferrer, 2012). A lo largo de la performance, la sobriedad de la pieza y la lentitud de la acción evoca una sensación de encarcelamiento del cuerpo en el espacio doméstico. Aquí andar, perimetrar, emplear el movimiento del cuerpo permite evidenciar los límites físicos del espacio doméstico y remarca en contraposición, lo largo que puede ser el tiempo dentro de dicho espacio cerrado.

La artista Orlan también juega con el tiempo y las prohibiciones impuestas por la sociedad en la cual vive. En *Action Or-lent*, frente a una señal de prohibición de paso, camina, lo más despacio posible en dirección a la prohibición. Esta acción aparentemente cotidiana, subraya la carga simbólica que implica el desplazamiento físico hacia una dirección u otra. El camino se transforma en una suerte de prolongación del cuerpo que permite evidenciar las relaciones entre tiempo y espacio, cuerpo y poder.

Empezar nuestro recorrido de mujeres que trabajaron desde y con el andar por Esther Ferrer y Orlan no es anecdótico. Efectivamente, estas acciones permiten introducir la importancia del contexto político y feminista (VVAA, 2009) de los años sesenta que abrió nuevas posibilidades al trabajar con y desde lo cotidiano y, en

este caso, el andar se empleó para reivindicar la presencia del cuerpo, del cuerpo de una misma, tanto en el espacio privado como en el espacio público. El movimiento junto con el paso del tiempo añade y evidencia las fronteras invisibles que conforman los espacios.

A partir de la premisa feminista de los años sesenta y de las reflexiones en torno al papel otorgado a las mujeres en la sociedad, se abre una interesante vía artística que consiste en performar o reinterpretar hechos históricos. Estas acciones de reenactment permiten remarcar momentos históricos en los cuales la imagen de las mujeres solía haber sido borrada tanto en los libros de historia como en el imaginario común. Es el caso de la obra *One day, instead of one night, a burst of machinegun fire will flash, if light cannot comme otherwise* de Milica Tomic. Tomic estuvo caminando durante dos meses por diferentes partes de Belgrado con una ametralladora en la mano. Empuñando el arma como si fuera una bolsa de plástico o un paraguas, realizó varios de los caminos donde durante la Segunda Guerra Mundial, ciudadanos y partisanos de “People’s Liberation Movement” lograron golpes antifascistas. La artista parte de una observación: No se encuentran imágenes de mujeres con armas durante las guerras y eso a pesar de que tuvieron un rol esencial en ellas (Broeckmann et al., 2010).

Situarse en un periodo histórico fue también la voluntad de He Chengyao cuando en 2001 decidió romper con las normas tradicionales de su cultura y atravesar la Gran Muralla China con el pecho descubierto. Su acción causó polémica, tanto dentro como fuera del mundo del arte por su cuerpo desnudo. Sin embargo He Chengyao logró hacer visible la presencia de un cuerpo femenino, en acción, sobre el

monumento bélico mas emblemático de China (Monica Merlin y He Chengyao, 2013)

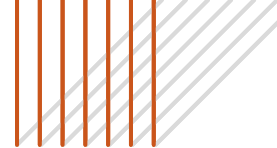
El Movimiento y la reivindicación histórica esta igualmente presente en la obra de Pilar Al-barracín *En la piel del otro* -realizado en tres ocasiones, en lugares distintos y con algunas variaciones- donde, en su primera versión, grupos de mujeres andaluzas o proveniente de la emigración española se vistieron en traje de faralaes, caminaron hasta el museo Picasso de Paris y se tumbaron inmóviles durante varias horas en la entrada del museo en conmemoración al bombardeo de Guernica. El reenactment se puede leer de varias formas. La primera es una reinterpretación de la tragedia del bombardeo de Guernica; la segunda hace referencia a la suma de vivencias personales que siguen vivas mediante el recuerdo de las personas que la comparten; y como no, *En la piel del otro* es una manera de inscribirse en la historia del arte haciendo referencia al famosísimo cuadro de Picasso. Aquí, el viaje, el caminar, se hace todavía más presente frente a la inmovilización de la última parte de la acción.

Inscribirse o interpretar la historia del arte es también la voluntad de Irene Grau en *Incoherent walk*, donde, a través de la acción reactiva el recuerdo de la invención de los primeros cuadros monocromos. Realiza un paseo vestida de verde y con un cuadro monocromo verde en la mano homenajeando al colectivo parisino *Les Incohérents*. El registro de la acción se puede apreciar a partir de los objetos necesarios a la acción: ropa verde y cuadro verde además de una serie de textos y un libro de imágenes que la retratan paseando. La obra, además de permitirnos reflexionar sobre nuestras percepción del paisaje, enmarca la acción dentro de un contexto histórico y nos permite crear nuevas narrativas de una historia

del arte a menudo contada desde la perspectiva de cuerpos dominantes.

Con la reinterpretación de hitos de la historia de arte han jugado las artistas Cabello/Carceller en *Lost in Transition_un poema performativo* donde la pareja artística decidió parodiar al conocido *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp. Tras haber convocado miembros de la comunidad trans, drg, genderfluid, genderqueer, cuir, agénero, la performance consistía en que, cada persona bajaba una a una la escalera del Instituto Valenciano de Arte Moderno. “Los cuerpos descendentes en este constante bajar una escalera construyen posibilidades de presencia más allá de la dualidad canónica, referenciándola pero transgrediéndola, desestabilizándola” (Cabello / Carceller, 2016). El canónico cuadro de Marcel Duchamp se ve encarnado, reinterpretado y actualizado permitiendo abrir el horizonte a los cuerpos que se excluyeron de la historia oficial.

Pero la historia oficial también se hace en base a las historias personales. En *Les terres de mon père*, Zineb Sedira pone en relieve la cuestión de la transmisión de la tierra y del territorio y -sin que ese sea el eje central de la obra- subraya la relación de genero, y de generación que puede existir en ello. La instalación que registra la acción se compone de dos pantallas. En una vemos al padre de la artista caminando por los límites de sus tierras, lo escuchamos hablar del pasado e imaginamos sus recuerdos a través su mirada. En la otra pantalla vemos a Zineb Sedira caminando, trazando el mismo recorrido de lo que parece ser los límites de las fincas de su padre y contando sus pasos en voz alta. El vídeo entremezcla imágenes documentales, planos cinematográficos y técnicas de dibujo animado junto con la voz de la artista. El acto de delimitar de forma física y



mediante el desplazamiento no solo alude a un recuerdo mental, también subraya la importancia de los recuerdos sensibles, los recuerdos que surgen del pasado en gestos, hábitos que de pronto renacen en una tierra que un día fue hogar. Y, en este caso, el reenactment de Zineb Sedira actúa como medio de transmisión de padre a hija. El caminar de un padre. El camino de una hija. Una forma de activar el territorio, de aprender, de recordar y de trazar una genealogía propia.

Borradas durante décadas de las historias y de los hitos que marcaron rupturas históricas de nuestras sociedades, las obras previamente mencionadas emplearon el caminar como acto político con el objetivo de hacer visible la presencia de los cuerpos no hegemónicos, los de ayer y los de hoy para poder así lograr crear nuevos imaginarios en cuanto a la historia de nuestros antepasados. El movimiento realizado por estos cuerpos en acción logra crear narrativas alternativas, dar vida a nuevas imágenes que permiten interpretar nuestro pasado pero también se convierten en transmisoras de la memoria. Andar para recordar, para interpretar y para hacer caminos.

2.2. ¿Quién puede caminar?

El presente recorrido hará un desvío por dos obras que, aunque no emplean estrictamente la acción del caminar como condición esencial de la obra, nos llevan a la pregunta siguiente ¿quién puede caminar? En primer lugar cabría mencionar a Jana Sterbak que creó en 1989 *Remote Control*, una falda de metal teleguiada que permitía el movimiento sin tocar el suelo. En las instrucciones de la pieza, se especificaba que el mando podía ser controlado por una misma o por otra persona. Más tarde, en 1991, Marina Abramović creó *Shoes for Departure*, unos

zapatos de setenta kilos tallados en amatista, y en el cual el viaje, el movimiento, debe de hacerse mentalmente. Estas dos obras tienen el desplazamiento como eje central y, aunque no emplean directamente el andar, permiten abrir el debate sobre ¿qué significa caminar? ¿Qué significa caminar bien? ¿Se trataría de andar más rápido? ¿De la forma la más elegante? ¿O simplemente se trata de poder caminar?

Las posibilidades metafóricas que ofrece el acto de caminar “bien” o “mal” se pueden apreciar en obras como las de Estíbaliz Sádaba Murguía en *Deriva sobre la práctica artística*. Una persona que deambula con tacones altos trata de andar –con muchas dificultades– sobre una calle empedrada. A lo largo del camino, la persona va llevando distintos tacones, remarcando así el carácter reiterativo de la situación. En la parte inferior del vídeo van apareciendo unos subtítulos que describen y denuncian las condiciones laborales abusivas que se viven siendo artista y acaba con la triste frase “No me gusta ser Artista Mujer en este mundo del arte”. Aquí, el acto de caminar “mal” es un medio simbólico pero no es todo, también es una forma de hacer visible problemáticas que a menudo se nombran a nivel teórico pero a las que pocas veces asociamos imágenes claras. Dar una imagen, encarnar problemáticas que demasiadas veces se encierran en conceptos y se alejan de las vidas que las sufren. En este sentido podemos citar también a la obra de Alicia Framis *The Walking Ceiling* realizada en Madrid en el año 2018 donde ocho mujeres vestidas en ropa formal de trabajo, caminaban juntas con un plato de cristal –o en este caso un techo de cristal– de dos metros por tres encima de la cabeza. La caminata es peligrosa y los pasos tienen que hacerse con mucha cautela. En este caso, la metáfora del techo de cristal se hace física,

humana. Framis afirma que realizó esta acción con la intención de informar, advertir y preparar a mujeres jóvenes de lo que les depara el futuro y para que puedan actuar en consecuencia. (Framis, 2018) Para Mona Hatoum, en *Roadworks*, la pisada también tuvo que ser lenta y evidenciaba una relación de poder. Para la acción, la artista decide caminar descalza con unos zapatos militares atados por los tobillos. Las botas, pesadas, siguen cada uno de sus pasos como si fuera una sombra de la cual la artista no se pudiera separar. Las metáforas empleadas por Mona Hatoum, Alicia Framis y Estíbaliz Sádaba cargan de significado un acto que se suele emplear por razones puramente prácticas de locomoción de un punto al otro. Con sus acciones, las artistas cargan de significado un acto aparentemente universal. Andar bien o andar mal, el hecho de caminar sea como sea resulta ser un acto político.

A la pregunta ¿Quién puede caminar? han tratado de contestar diferentes artistas realizando performance entre arte y activismo. Dichas acciones permitieron evidenciar los límites y las fronteras impuestas por jerarquías de poder. Así, en *Nothing to Declare* el colectivo Dictaphone Group plantean la pregunta siguiente: ¿quién puede viajar, y a donde? Deciden seguir la antigua vía de tren *Hijaz Railway* que unía Damasco (Siria) hasta la Meca (Arabia Saudita) por tres vías distintas. Empezaron en Beirut y cada una decide seguir una de las tres vías de tren. En sus caminos, viajaron entre el presente y el pasado de un complejo ferroviario que encontraron a veces en estado de abandono, otras veces reconvertido en viviendas improvisadas y se toparon con antiguas estaciones que en su momento se reconvirtieron en bases militares y salas de tortura. En esta obra

como en la gran mayoría de su trabajo, Tania El Khoury, Abir Saksouk y Petra Serhal ponen en acción sus cuerpos para atravesar fronteras. Fronteras temporales de un país que vive con el recuerdo de “una guerra civil nunca acabada”, fronteras estatales fruto de negociaciones entre “elite y poder colonial sin que se tomase en consideración la mayoría de las personas que vivían en estas tierras nuevamente dibujadas”. Fronteras entre arte, vida y activismo (Dictaphone group, 2013).

Como respuesta a la misma pregunta Emily Jacir, decide poner su cuerpo y las características que conforman su identidad legal para tratar de volver a establecer una cierta justicia a situaciones políticas actuales. Con la poderosa obra *Where We Come From* Emily Jacir se ofrece a realizar deseos emitidos por refugiados Palestinos que no pueden volver a su tierra. Algunas de las peticiones fueron las siguientes: “Ve a Haifa y juega al fútbol con el primer niño que encuentras”. “Bebe agua en el pueblo de mis padres”. “Ve a un puesto de correo Israelí en Jerusalem y paga mi factura telefónica”. “Ve a la tumba de mi madre en Jerusalem el día de su cumpleaños, ponle flores y reza”¹. La obra contrapone la cotidianidad o ritualidad de las peticiones frente a la violencia política y la prohibición institucional. Evidencia también la injusticia en cuanto a la posibilidad de movimientos de unos frente a la prohibición de otros. Es una cierta justicia poética que la artista pretende lograr con el desplazamiento y la realización de las peticiones de personas que ya no pueden caminar en una tierra que les es prohibida.

Es una pregunta ligeramente distinta la que que nos propone Regina José Galindo a tra-

¹ Traducción del inglés al castellano realizada por la autora de este artículo.

vés de las tres obras *Combustible*, *Nadie Atraviesa la región sin ensuciarse* y *Caminos*. Efectivamente en estas tres acciones el caminar es esencial pero la artista está inmovilizada. ¿Quién debe desplazarse? ¿Quién quiere desplazarse? Así, Regina José Galindo logra hacer partícipe a las personas presentes durante la realización de las acciones, e invita a la activación de los cuerpos que la rodean. El movimiento se hace presente y esencial en las obras, pero es un movimiento ajeno al de la artista.

El movimiento tampoco estuvo efectuado por la artista en el caso de *Too Much Melanin* de Nuria Güell realizado en la Bienal de Gotemburgo (Suecia) donde la artista pidió “que contratasen a María, una inmigrante ilegal de origen kosovar, para que jugase al escondite con los visitantes mientras durase la Bienal. Ella siempre era la que se escondía, y los visitantes quienes la buscaban” (Güell, 2013). Tras haber trabajado en la bienal, dicha persona pudo obtener papeles y un permiso de residencia oficial lo que le permitió encontrar trabajo. Con esta obra Nuria Güell crea un juego aterrador donde logra activar el cuerpo de las personas presentes en la bienal. Pedirles que buscasen, que presten atención es, además del carácter cínico de la propuesta, una forma de encarnar la realidad de muchas personas.

A la pregunta ¿quién puede caminar? Cada situación, cada relación espacio/tiempo conforma realidades diferentes. Sin embargo, a pesar de las diferencias, en las obras previamente expuestas, el desplazamiento es un invariable que permite crear imágenes, evidenciar o, en la medida de lo posible, tratar de aligerar o reparar situaciones de injusticia, de violencia y de privación de derechos.

2.3. Estar con el otro, ser otro

Si el acto de andar permite afirmar la presencia del cuerpo en un espacio y en el tiempo, es también una maravillosa herramienta para ir al encuentro del otro. Moverse en el espacio para aprender del otro, para observar, experimentar, plasmar identidades, hacer comunidad o simplemente conocerse mejor.

Leer la obra de Sophie Calle *Suite Vénitienne* desde la perspectiva de la acción del andar resulta interesante. Efectivamente, cuando la artista empieza a seguir a un hombre que desconoce sin que él lo supiera, podríamos imaginar que el resultado de la acción acabaría en una suerte de confusión identitaria, el olvido de una misma dado que la deriva de Sophie Calle está en este caso enteramente guiada por la búsqueda y la agenda de la persona que persigue. Sin embargo, su viaje, que la llevará hasta Venecia, acaba creando un doble retrato: el de un hombre del cual no sabemos nada, y el de la artista que se desvela a medida que van avanzando los días. Tal es así que, llegado el momento, se acaba preguntando quién está jugando con quién. Quién está buscando a quién (Calle y Baudrillard, 1988, pp. 50-51).

Las calles, los lugares de paso, el espacio público se transforma en terreno de juego. Tanto en el trabajo de Sophie Calle como en el de Adrian Piper o el de Pauline Cummins y Frances Mezzetti, el movimiento de las personas, sus vidas, sus ritmos y su reacción son esenciales a la creación. Adrian Piper decía lo siguiente refiriéndose a su serie *Catalysis*:

I define the work as the viewer's reaction to it. The strongest, most complex, and most aesthetically interesting catalysis is the one

that occurs in uncategorized, undefined, non pragmatic human confrontation. The immediacy of the artist's presence at art work/catalysis confronts the viewer with a broader, more powerful, and more ambiguous situation than discrete forms or objects. (Piper, 1970).

Defino la obra según la reacción del espectador ante ella. La catálisis más fuerte, más compleja y más interesante estéticamente es la que ocurre en la confrontación humana no categorizada, indefinida y no pragmática. La inmediatez de la presencia del artista en la obra de arte/catálisis confronta al espectador con una situación más amplia, más poderosa y más ambigua que las formas u objetos discretos. [Traducción realizada por la autora de este artículo].

La acción o reacción no premeditada de las personas ajenas al mundo del arte, de la vida “real”, observar la reacción del “otro” que no se espera vivir algo fuera de lo habitual, permitieron a la artista crear situaciones que evidencian cuestiones de raza, de identidad de género y de clase. Pero la calle también puede ser el teatro de observación y de experimentación para imitar a este otro. Con *Walking in the Way*, Pauline Cummins y Frances Mezzetti llevan performando masculinidades desde 2009. En Dublín, Derry, Edimburgo, Estambul, Londres, Madrid, Málaga y Sevilla, estudiaron y se transformaron en lo que cada sociedad entiende por hombres. Con su nueva identidad, pasean e interactúan con las personas que se encuentran en el espacio público. Lejos de pretender hacer una espectacularización de las acciones, las artistas crean un interesante y completo relato de lo que representan las masculinidades de cada ciudad y, a su vez, dejan

entrever lo que no se espera de una mujer en los espacios públicos.

Así, el espacio público se vuelve lugar de predilección para afirmar identidades, medirse al otro. Es dicha experiencia del espacio personal y público que decide evidenciar Lygia Pape con *Divisor*. En esta obra colectiva, las personas están invitadas a ponerse por debajo de un gran tejido y en el cual solamente pueden asomar la cabeza. El movimiento de las personas envueltas por la tela blanca se complejiza dado la cantidad de personas involucradas en el proyecto, sin embargo la metáfora recuerda a nociones de proxemia; borra los prejuicios de clase -la primera vez que se realizó esta acción, las personas que participaron provenían de todo tipo de barrios de Rio de Janeiro en Brasil- y permite a los y a las participantes a estar unidas y atentas a quien camina a su lado. El caminar público para lograr crear comunidad.

Finalmente, y aunque la cantidad de obras aquí citadas puede parecer abrumadora, son el resultado de una selección que intentó ser escueta aunque completa. Bien es cierto que faltaría nombrar a otras muchas artistas como es el caso de Nieves Correa con *Una historia de fantasmas* y *Actos de Memoria-Sabadell*, las partituras de Yoko Ono o las derivas de Precarias a la deriva... La lista podría seguir extendiéndose. Cerraremos este recorrido artístico por el joven colectivo Bonneau-Knight que se autodenominan como Artistas-Caminantes y cuya obra colinda con el LandArt. A partir de la idea de subvertir la cartografía, el duo realiza y ofrece a quien se presta la posibilidad de estudiar el terreno, de experimentar, perimetrar, medir y contar la experiencia del caminar desde el cuerpo y la experiencia vivida.

3. EL DERECHO A LA CIUDAD: MUJERES CAMINANDO

A modo de conclusión y para cerrar este recorrido, se expondrán a continuación algunas reflexiones fruto de lo previamente expuesto.

En primer lugar cabe mencionar que, lejos de pretender lograr dar respuestas absolutas, el presente artículo aspira a sumarse al computo de revisiones realizadas desde una perspectiva de género. Y consciente de la imposibilidad de realizar una investigación exhaustiva a la hora de identificar la totalidad de las obras que emplean el desplazamiento físico como medio o condición de la obra, la metodología empleada para este estudio se enfocó en la realización de un análisis cualitativo basándose tanto en fuentes primarias –exposiciones, participación o realización de acciones, entrevistas a agentes cualificada– como en fuentes secundarias –textos de exposiciones, artículos y libros–. Se ha de mencionar también la particularidad del arte de acción por su carácter vivo y efímero y es por ello que la mayoría de las acciones aquí citadas se analizaron a partir de su registro y de la documentación que se podrá encontrar de ellas.

En segundo lugar, al realizar la selección de las obras para su posible inclusión en este artículo, resultó interesante apreciar que el andar como práctica artística es una rama aceptada e interiorizada tanto por la historia del arte como para el mercado y las instituciones artísticas pero no goza de una definición clara. Esto se debe en parte por lo delicado que pueden llegar a ser las definiciones en el arte de acción. Sin embargo, y como lo enuncia Nieves Correa, es urgente realizar “un análisis de las ‘diferencias estructurales’ de la performance en España” (VVAA, 2016). Crear una definición es una tarea ardua y puede resultar sesgadora pero a

su vez permitiría visibilizar la cantidad de posibilidades que ofrece el andar como práctica artística.

En tercer lugar, lo hemos visto, son muchas las obras que trabajan desde y con el desplazamiento, si bien cada una de ellas tienen propósitos diferentes. Así, se ha remarcado el andar como forma de habitar y de reivindicar la presencia del cuerpo jugando con tiempos lentos; en otros casos el caminar se ha empleado con el objetivo de inscribirse en la historia, en la historia oficial, la historia del arte pero también en la historia de una misma, la historia de nuestra propia genealogía. Por otro lado, nos hemos preguntado ¿quién puede caminar? ¿Qué significa caminar bien y caminar mal? Y ¿Quién puede caminar? ¿Quién debe desplazarse? ¿Quién quiere desplazarse? Finalmente se remarcó el empleo del andar para ir al encuentro del “otro” para conocer, para observar, experimentar, imitar y para hacer comunidad. Sin embargo, si analizamos el conjunto de obras de cada artista citada a lo largo de este recorrido, hay que remarcar que solamente el colectivo Bonneau-Knight se auto denomina Artista-Caminante. Esto conlleva a subrayar la diferencia entre Artistas-Caminantes y la práctica del andar como experiencia artística. Parece ser que para las veinte artistas presentes en esta investigación, el andar aunque esencial para la realización de las acciones descritas, constituye una técnica más o menos consciente a la hora de lograr un propósito, y no el fin de la obra en sí. Así pues, es posible que el arte de acción, conocido por permitir mestizajes entre todas las técnicas pudiendo permitir la expresión, ha llegado a transformar el andar como práctica artística en una técnica más.

Aún así, sigue resultando extraño que se conozcan y se premien tanto a Artistas-Caminan-

tes hombres, y que apenas existan Artistas-Caminantes mujeres. Quizás proviene de castigos históricos donde las calles no eran lugares adecuados para mujeres. Quizás proviene de las claras desigualdades de género –y de cualquier cuerpo no hegemónico– que promueven nuestras ciudades –a nivel de gasto público, de nombres de calles, y de cuestiones de seguridad². O quizás es porque todavía no se vio la necesidad de analizar las performance desde este prisma. Es posible que la casi no existencia de Artistas-Caminantes mujeres sea el resultado a mayor o menor escala de todas las probabilidades aquí enunciadas. Seguramente mediante un análisis desde otras ramas del conocimiento podríamos sacar más hipótesis. Sin embargo, desde el sector que nos incumbe, resulta ser de una gran importancia visibilizar el arte realizado por mujeres desde el movimiento, desde el andar y el caminar. Aquí cabe añadir una aclaración. Éste artículo se ha redactado desde una perspectiva de género binaria. La elección de este postulado ha sido para lograr evidenciar el trabajo de mujeres como resultado de una evidente desigualdad por cuestión de género en nuestras sociedades binarias. Ojalá se llegue a un punto en el cual el género no sea cuestión de desigualdad.

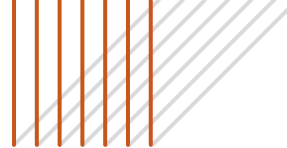
En cuarto lugar, este análisis no sería completo si no se mencionaran otros tipos de formatos donde el andar es esencial y la paridad más acertada como son las revisas caminadas, o el gran tour organizado impulsado desde Nau Coclea. Son formatos que se escapan por completo de lo requerido por el mercado del arte y que piden un trabajo en comunidad muy importante. Realizar acciones en comunidad y para la comunidad, ¿no

sería eso una de las esencias de los espacios públicos?

El presente análisis se llevó a cabo en paralelo a la realización de acciones en torno al derecho a la ciudad. Las reflexiones que nacieron de dichas acciones son diversas y nutrieron en gran medida el afán de encontrar a otras artistas que hubieran trabajado desde el andar. A modo de ejemplo se nombrará la acción *Mujeres paseando La ciudad De noche*³ realizada en dos ocasiones, como un paseo colectivo guiado por el azar, siguiendo el camino marcado por la luna llena. El objetivo principal de estas derivas consiste en pensar, desde la experiencia vivida en la presencia de nuestro cuerpo de noche en el espacio público. Entre otras situaciones, se experimentó la performatividad que logran tener algunos actos realizados por personas sexistas que remarcaron nuestra presencia. Fue por lo tanto sorprendente darnos cuenta de que todas teníamos asumido que, al salir a la calle un grupo de mujeres de noche, íbamos a recibir algunos comentarios sexistas, como así ocurrió. Pero mas allá de aspectos puramente relacionales, los “paseos de luna” cuestionaron nuestra relación con el territorio y la forma tan diferente que tenemos de concebir un paseo por la ciudad y un paseo por el campo, particularmente en cuanto a los preparativos –calzados, agua, bocadillos etc.– o una paseo de día y un paseo de noche. Se identificó también la problemática de la vuelta. Vuelta que, si se hace sola y de noche, puede condicionar la ida: de repente, el territorio y las distancias condicionan la libertad de movimiento. Finalmente, mencionar en estas dos acciones, la importancia que tomó la cuestión de los afectos que en cierta medida puede

² El libro de Yves Raibaud *La Ville, faite par et pour les hommes. Dans l'espace urbain une mixité en trompe-l'œil* propicia unos datos muy aclaradores al respecto.

³ Proyecto de la autora de este artículo realizado en la ciudad de Sevilla los días ... y



llevar a anular la voluntad propia. Esta cuestión no es novedosa: la influencia del “efecto manada” o “pensamiento de grupo (Janis, 1987) describe las formas irracionales de tomar decisiones por el hecho de hacer parte de un grupo. Sin embargo en el caso de las dos acciones *Mujeres paseando La ciudad De noche*, en la toma de decisiones, la cuestión de los cuidados se había vuelto el eje central. En el grupo, muchas de la mujeres que participaron no se conocían ni se volvieron a ver, pero pasear por la ciudad de noche había creado sentimientos de pertenencia, cuidado y empatía. Es posible que estos sentimientos hayan sido fomentados en parte por la educación basada en los cuidados que nos proporciona la sociedad siendo mujer o bien por algunos recuerdos de experiencias desagradables vividas en circunstancias similares. Sea cual sea la razón por la que se creó esta red de afectos entre las participantes, se puede afirmar que ninguna de nosotras habíamos sentido la posibilidad de realizar una deriva de noche con anterioridad a esta acción. ¿Es el derecho a la ciudad igual para todos los cuerpos?

Del mismo modo que las acciones aquí presentadas no se plantearon para dar respuestas si no para sugerir nuevas preguntas, las artistas que sostienen esta investigación no parecieron haber creado con el objetivo de ser Artistas-Caminantes. Aún así, abordar el presente análisis desde el enfoque de la técnica del andar como práctica artística permitió evidenciar la existencia de artistas mujeres que trabajaron mediante el caminar. Permite también subrayar la importancia del arte de acción en cuanto al estudio de la relación entre cuerpo, cuerpos, movilidad, territorio, relaciones de poder y percepciones geohistóricas preestablecidas; lo que la historiadora del arte Anna Maria Guasch denominó en *The*

turns of the Global (2019), el “giro geográfico” - *geographical turn* - del arte contemporáneo. A dicho giro geográfico del arte contemporáneo, el caminar como práctica artística permite añadir un factor importante, permite añadir el factor tempo. Un tiempo lento que, pisada tras pisada evidencia límites, fronteras o la ausencia de ellas en la era de lo global.

Referencias

- Aizpuru, M. (2007). *Laperformancexpandida*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”.
- Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo: discursos, prácticas, problemas*. 1a edición. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Boulouch, N. y Elvan Z. (2010). *La performance: entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes Châteaugiron: Presses universitaires de Rennes Archives de la critique d'art.
- Broeckmann, A., Riekeles, S., y Munz, T. (Eds). (2010). *TRUST: An Exhibition on the Occasion of ISEA 2010 Ruhr, 16th International Symposium on Electronic Art*. Heidelberg: Kehrer.
- Butler, J. (2015). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Cabello, y Carceller. (2016). *Lost in Transition*: Cabello/Carceller. Recuperado de <https://cabellocarceller.info/cast/index.php?proyectos/lost-in-transition/>
- Calle, S., y Baudrillard, J. (1988). *Suite Vénitienne*. Seattle: Bay Press.
- Careri, F. (2014). *Walkscapes el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Careri, F. (2016). *Pasear, detenerse*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Carlson, M. (2017). *Performance: a critical introduction*. Nueva York: Routledge.

Davila, T. (2002). *Marcher, créer: déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. París: Ed. du Regard.

Debord, G. (1958). *Théorie de la dérive. Internationale Situationniste*, (2). 19-23.

Debord, G. (2001). *Rapport sur la construction des situations: suivi de Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art*. París: Éd. Mille et une Nuits.

Di Méo, G. (2012). Les femmes et la ville. Pour une géographie sociale du genre. *Annales de géographie*, 684(2). 107-127.

Dictaphone group. (2013). *Nothing to Declare*. Recuperado de <https://dictaphonegroup.com/portfolio-item/nothing-to-declare/>

Elorza Ibáñez de Gauna, C. (2014). La acción como interrogación en el seno de lo cotidiano. Un diálogo con Sra. Polaroiska en Sillón de Taller. *Revista Mnemosyne*. Arte y Humanidades. Recuperado de <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/18894/polaroiskaiC-ELORZA-2-2.pdf?sequence=1>

Ferrer, E. (2012). *Video Vintage: Esther Ferrer*. París: Centre Pompidou. Recuperado de <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/media/OEQVKCD>.

Framis, A. (2018). *The Walking Ceiling*. Madrid: Sala Alcalá. Recuperado de <https://aliciaframis.com/2018-2/walking-ceiling-madrid-2018/>

Fulton, H. y Pep B. (2021). *Walking East. Hamish Fulton*. Santiago de Compostela: Centro galego de Arte Contemporánea.

Gallego, G. (2014). El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* (6).

Guasch, A. M. (2019). *The turns of the global*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona.

Güell, N. (2013). *Too Much Melanin*. Recuperado de <https://www.nuriaguell.com/portfolio/demasia-da-melanina/>

Janis, I. L. (1987). Pensamiento grupal. *International Journal of Social Psychology, Revista de Psicología Social* 2(1), 126-80.

Le Breton, D. (2018). *La sociologie du corps*. París: Presses Universitaires de France.

Lefebvre, H. (2009). *Le droit à la ville*. París: Economica-Anthropos.

Merlin, M. (2013). *He Chengyao* 何成瑶. Londres: Tate. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/he-chengyao>

Piper, A. (1970). Adrian Piper. Collection. Viena: Generali Foundation. Recuperado de <http://foundation.generalifoundation.at/en/collection/artist/piper-adrian/artwork/catalysis-iii.html#.YsLzrcHP23I>

Raibaud, Y. (2015). *La ville, faite par et pour les hommes: dans l'espace urbain, une mixité en trompe-l'oeil*. París: Belin.

Seyring, D.; Petresin-Bachelez, N. y Zapperi, G. (2019). *Musas insumisas: Delphine Seyrig y los colectivos de vídeo feminista en Francia en los 70 y 80*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Solnit, R. (2015). *Wanderlust: una historia del caminar*. Madrid: Capitan Swing.

VVAA. (2009). *Performancedición/Performancedizioa*. Zehar (65).

VVAA. (2016). *Contra la performance. Casos de estudio. Cuadernos sobre arte de acción*. (3).

Este texto se encuadra dentro de la investigación Prekariart: estudio multidisciplinar de la situación precaria del arte y los y las artistas contemporáneas [MINECO HAR2016- 77767-R (AEI/FEDER, UE)] y del Grupo de Investigación Consolidado de la Universidad del País Vasco UPV/EHU GIU18/153 Gizaartea. Diálogos críticos arte/sociedad. El arte contemporáneo como espacio de conocimiento, laboratorio de lo social, dispositivo y realidad [UPV/EHU GIU18/153].

CORPOREIDADES AL LÍMITE. INTERACCIONES ENTRE LA PERFORMANCE Y EL CONTEXTO POLÍTICO: *CORPOREÏTATS AL LÍMIT*

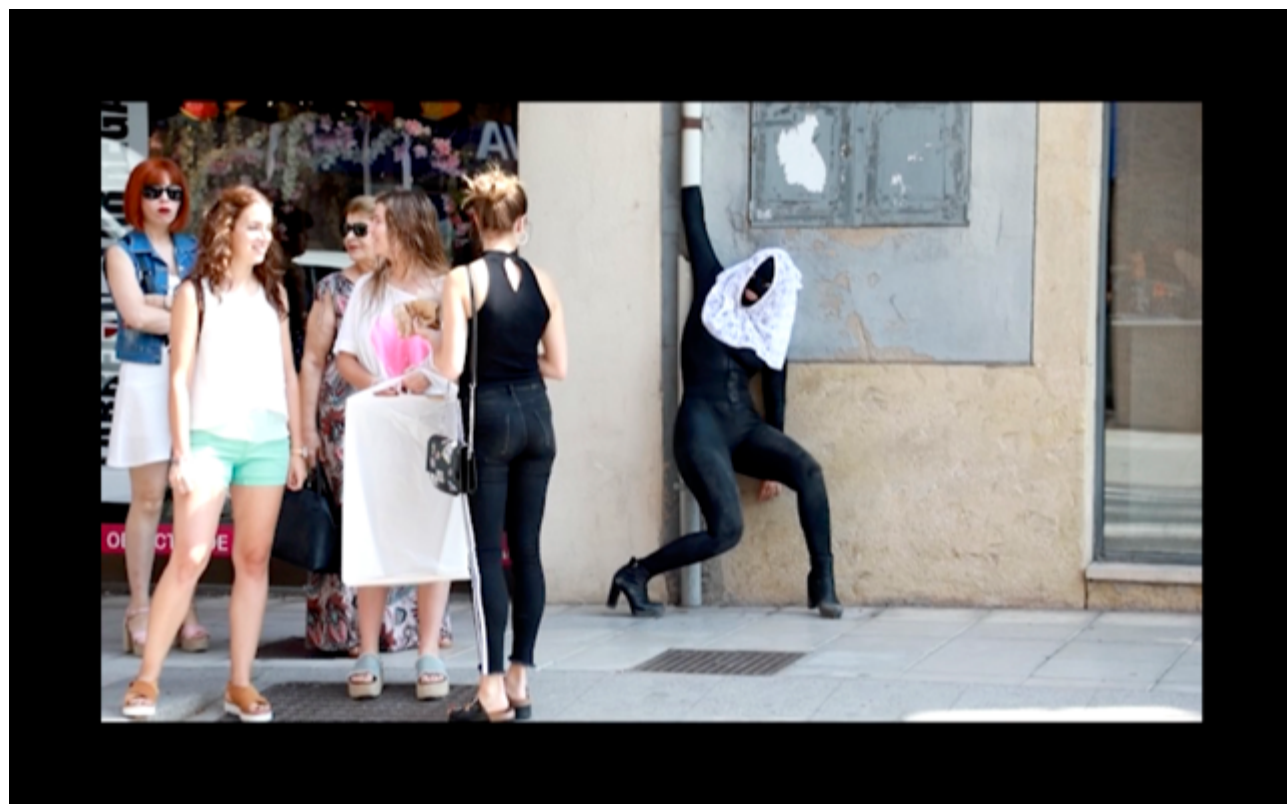
DIANA CAROLINA BEJARANO COCA (DIANA COCA). Universitat Pompeu Fabra. Barcelona

/ RESUMEN /

Con este paper presento la performance *Corporeïtats al límit* (2018-2019), donde pon-go en cuestión el poder, las relaciones humanas, la jerarquización y la utilización del espacio público en Barcelona/Tàrraga tras el intento de referéndum sobre la posibilidad de independencia de Cataluña tras el 1 de octubre de 2017. Partiendo de mi cuerpo –convertido en sujeto político y resistente–, estudio su relación con el medio, fuera de espacios artísticos y a menudo en medio de una estética del caos. Una reflexión que me lleva a observar el espacio urbano en términos de liberación y de intercambio para poder transformarlo y democratizarlo de manera radical.

/ Palabras clave /

Cuerpo;
espacio;
performance;
poder;
frontera.

Fig. 1: *Coporeïtats al límit*, Tàrraga, septiembre 2018 (Daniel Prizz)

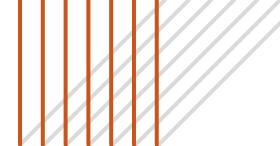
1. CONTEXTO HISTÓRICO Y SITUADO

Mis actos, tanto estéticos como sociales, son productos de largas tradiciones y prácticas culturales. Desde la década de los años sesenta del siglo pasado, las artistas hemos utilizado nuestros cuerpos para enfrentarnos a los regímenes de poder y las normas sociales, así como para insertar nuestras corporeidades en el quehacer artístico, desafiando las jerarquías establecidas, los usos y costumbres de la sociedad de una manera continuada, llevando el cuerpo al límite y trabajándolo como espacio fronterizo.

Me interesa especialmente la performance que ha surgido desde los años setenta del siglo XX –sobre todo en América Latina y España– en un contexto de emergencia de nuevos sujetos políticos, formas de participación subcultural y

activismo artístico. A través de los encuentros, las performances, las fiestas, la carnavalesación de las protestas y otros modos de contacto directo entre los cuerpos presentes, se ha constituido una contra esfera pública enfrentada a los efectos de la violencia política generada por las dictaduras en países como España, Chile o Argentina. Una violencia de estado que ha implicado el silencio y la desaparición de cuerpos disidentes, muchos de ellos que a día siguen enterrados en fosas comunes.

Mis abuelos paternos fueron desterrados a Cortegada de Baños en Ourense, donde nacieron mi padre y mis tíos. El abuelo estuvo internado en el campo de concentración de Camposancos na Guarda en Pontevedra, así como en la prisión de Santa Isabel en Santiago de Compostela. Fue represaliado por el franquismo, como comunista peligroso e in-

Fig. 2: *Coporeïtats al límit*, Tàrraga, septiembre 2018 (Daniel Prizz)

visibilizado en todos los aspectos públicos de su vida, por el Colegio de Médicos (que anuló su condición de médico), por el Registro Civil (que anuló su matrimonio con mi abuela) y por la historiografía oficial. Mi abuelo materno era teniente coronel franquista y coordinaba un campo de concentración de presos comunistas y anarquistas en el norte de la isla de Mallorca. El día que tenga acceso a los archivos militares de Ses Illes podré realmente saber su labor en el campo de concentración, ya que en la bibliografía publicada (Morey, 2016) no aparecen los nombres y apellidos de los trabajadores del lugar, con lo cual no sé exactamente si fue un torturador o la persona que intentó mejorar las condiciones sanitarias y humanas del campo.

En la mayoría de los países afectados por la violencia política de las dictaduras del siglo XX

se ha hablado de la transmisión generacional del trauma de la violencia política, menos en España (Valverde, 2016). Me pregunto si, desde el arte y desde el cuerpo, podemos trabajar los silencios que ha vivido mi generación y la de mis padres, con consecuencias emocionales negativas, especialmente en los descendientes de los vencidos, pero también de los vencedores. Los nietos, los que nacimos en los albores de la democracia, vivimos como si nada hubiera pasado. Aun así, somos herederos de penas y dificultades no resueltas, adiestrados en el no preguntar, para no remover, programados para no hurgar, enquistados psicológicamente, bloqueados emocionalmente:

Los nietos de la violencia política “heredan” o “absorben”, a través de la comunicación no verbal, que tiene más fuerza que la verbal, la carga inconsciente del sufrimiento de



sus padres y de sus abuelos. La situación se complica para esta generación porque la conexión con la situación original se ha perdido. (Cabrera, 2014).

Los nietos de la guerra cargamos un peso inconsciente al cual es muy difícil acceder a través del lenguaje, ya que el silencio inscrito en nuestras voces nos ha llevado a no manifestarnos verbalmente o emocionalmente y, a la vez, no hemos comprendido el trauma que, según Armañanzas (2009), Valverde (2016), Logie y Navarrete (2020) se manifiesta en aspectos como el miedo a hablar directamente con los que están en el poder (jefes o figuras de autoridad), queja constante sin acción, polarización, búsqueda de un enemigo común, confusión, repetición, autoritarismo, obsesiones y fobias. Todo lo que nuestros padres y abuelos callaron y transmitieron por la vía no verbal, nos frena. Necesitamos hablar y expresar, además en un país en el que todo el mundo habla mucho en voz alta, pero no se dialoga sobre lo que pasó, solo se hace ruido. Desde el arte considero muy positivo crear una red de referentes y una genealogía que rescate a los seres humanos oprimidos y olvidados por la tradición, salvarlos de la invisibilidad y del silencio. Podemos resignificar lo ocurrido a través del arte, del asociacionismo o de la militancia política, donde existe la posibilidad de reorganizar una respuesta social y colectiva para construir lo destruido.

Para mí, el arte ha sido una vía de expresión, al marcharme de casa muy joven a otro país tuve otra perspectiva de la realidad, aprendiendo a expresar a través del cuerpo y del gesto lo que no sabía articular a través de la palabra. De ahí surgió la necesidad de hacer consciente lo

inconsciente o preconscious, lo heredado de nuestros padres y abuelos, ese trauma transgeneracional de la violencia política del siglo XX en España.

2. ANTECEDENTES DEL PROYECTO

El tema de las fronteras - físicas, mentales, políticas, emocionales - y los problemas que me he ido encontrando para atravesarlas es una obsesión creativa que desarrollé a partir de una estancia en China, país al que llegué justo en la época en que se abría hacia Occidente (2010-2013). Durante esos años vivimos un espejismo de libertad, que expandieron los límites impuestos a la expresión artística, tanto para los artistas locales como para los extranjeros. Siguiendo la línea de trabajo que había trazado anteriormente en México (2009-2010), estaba experimentando con la invasión creativa del espacio común, construyendo narrativas visuales con base en posturas desequilibradas e impulsivas, esquivando así la representación patriarcal de la musa pasiva y del desnudo femenino. Empecé a utilizar mi cuerpo más allá de lo que representa, pasando a la acción y tomando la calle. Un cuerpo y una gestualidad con poder performativo, a través del cual se cuestiona y pretende transformar la manera en que transitamos y vivimos el espacio público. Me inspiré en las estrategias para trabajar la performance que usaban desde los años noventa del siglo pasado el grupo del *East Village* de Pekín, con performers como Rong Rong & Inri, Ma Liuming, o Zhang Huan entre otros, mis nuevos vecinos y vecinas en el barrio artístico de Caochangdi (Pekín). Se trata una forma de irrumpir en el espacio público sin previo aviso, improvisada, caótica, política, espontánea, como una sorpresa o ataque inesperado¹.

En México (2009-2010 y 2014-2017) estudié a diferentes performanceras de las Américas, Mónica Mayer, Lorena Wolffer, Julia Antivillo, Nadia Granados, Rocío Bolívar, Eugenia Chellet o Gabriela León entre otras. La performance latinoamericana es la que más me ha interesado junto con la china, al conectar arte, feminismo, activismo, política, academia, expresión y conexión humana, dialogando con temas como la triple violencia (del estado, del narco y de las corporaciones transnacionales), la transmutación del dolor, la desigualdad social, el cuestionamiento de un *status quo* intolerable, la memoria en regímenes post dictatoriales, la desaparición de cuerpos como proyecto político, la globalización neoliberal, el imperialismo, las fronteras, el racismo o la migración.

China ha sido mi escuela de performance junto a México. En ambos contextos he aprendido de la intersección entre estética y política, de manera que durante mis años viviendo en ambos países accioné de manera más radical a través del cuerpo en localizaciones exteriores de las mega urbes y alrededores, lugares poco glamorosos de la calle, espacios abandonados, mercados, parques, campos, montañas, pueblos, zonas en construcción, carreteras, etc. en los que burlaba la necesidad de permisos y transgredía las pautas establecidas por las autoridades para la creación artística. Es muy interesante aprovechar el peligro y la adrenalina que tiene potencialmente la performance como acontecimiento súbito que ocurre en el espacio público. Los conceptos de público y privado, lo social y lo individual se entremezclan, como un yo proyectado estéticamente hacia la comunidad: "un yo que retoma el lema feminista de 'lo personal es político'" (Alcázar, 2014, p.9). Considero que esto le da a la performance su fuerza transgresora, el riesgo y un gran poder de transformación.

Gran parte de la performance que estudié en Europa anteriormente parecía preocupada por expresar y resolver conceptos artísticos/estéticos, excepto las feministas norteamericanas de los años sesenta del siglo pasado, con un claro mensaje feminista donde lo personal era político, artistas como Carolee Schneemann, Hannah Wilke o Yoko Ono. En estos contextos, fuera de nuestras fronteras, pude encontrar una reivindicación más general sobre la liberación de los seres humanos. Consecuentemente, es una línea de trabajo que he adoptado como propia y me ha resultado muy efectiva para posteriormente desarrollar mis proyectos, entre ellos *Corporeïtats al límit*, donde trabajo los modos de opresión individual y colectiva en espacios públicos, plazas, calles, pueblos, etc. una manera de exhibir creativamente la ira que lucha contra el abuso de poder de la autoridad.

3. CORPOREÏTATS AL LÍMIT

Para desarrollar este trabajo de performance al límite -en el marco del programa oficial de Fira de Tàrraga 2018 y Linköping Contemporary Circus Festival 2019- me inspiré en los modos de opresión individual y colectiva que se dieron en los espacios públicos de Cataluña tras el intento de referéndum sobre la posibilidad de independencia, a partir del 1 de Octubre de 2017. La parte de investigación bibliográfica fue realizada en el Centro de Estudios y Documentación del MACBA, Barcelona, entre 2017 y 2018. Mientras que el trabajo de campo fue desarrollado durante las protestas callejeras en la ciudad de Barcelona durante las mismas fechas, en las confrontaciones contra la autoridad en el Arco del Triunfo, Vía Laietana, Plaza Urquinaona, Paseo de Gracia, Gran Vía y Calle Mallorca. Los ensayos previos a las performan-

¹ 突然袭击, *túrǎ xǐjǐ*, ataque inesperado, así definen los artistas de vanguardia chinos la performance.

ces fueron testeados entre Alaró (Mallorca) y Tàrrega.

Para desarrollar este trabajo de performance al límite –en el marco del programa oficial de Fira de Tàrrega 2018 y Linköping Contemporary Circus Festival 2019– me inspiré en los modos de opresión individual y colectiva que se dieron en los espacios públicos de Cataluña tras el intento de referéndum sobre la posibilidad de independencia, a partir del 1 de Octubre de 2017. La parte de investigación bibliográfica fue realizada en el Centro de Estudios y Documentación del MACBA, Barcelona, entre 2017 y 2018. Mientras que el tra-bajo de campo fue desarrollado durante las protestas callejeras en la ciudad de Barcelona durante las mismas fechas, en las confrontaciones contra la autoridad en el Arco del Triunfo, Vía Laietana, Plaza Urquinaona, Paseo de Gracia, Gran Vía y Calle Mallorca.

Los en-sayos previos a las performances fueron testeados entre Alaró (Mallorca) y Tàrrega.

El punto de partida siempre es el cuerpo, que ocupa un espacio físico, que con su presencia reconfigura simbólica y materialmente un espacio concreto, entrando en disputa con la intervención estatal. Planteo el hecho de que el Estado, al haber visto amenazada su integridad simbólica en Cataluña, justificó la supresión de la capacidad crítica, que se atreve a cuestionar, lo que puede o no ser dicho, lo que puede o no ser mostrado. Se puso en evidencia cómo ciertas corporeidades eran reconocidas y amplificadas, mientras que otras debían ocultarse o reprimirse porque desafiaban la normativa de la representación estatal (Butler, 2006).

Durante las jornadas de protesta experimentamos la falta de simetría entre la autoridad

policial - que trabajaba desde el monopolio del uso de la fuerza y de la violencia - y los manifestantes, poníamos los cuerpos en un estado de mayor vulnerabilidad. La policía ocultaban su identidad bajo pasamontañas y vestía uniformes especializados para la agresión, con protectores anti trauma de foam para el pecho, espalda, hombros, cuello, zona genital, nalgas, abdomen y piernas, armaduras para antebrazos y brazos, pasamontañas ignífugos, protectores rígidos acolchados para rodillas y codos, chalecos blindados con placas de policarbonato, botas con punta metálica, cascos, porras, armas y escudos. Nosotros llevábamos nuestra ropa, lazos y flores amarillas. Lo que más me interesaba era poner a prueba las fronteras y límites que la autoridad trazó en el espacio público, líneas invisibles que no estaban marcadas, pero que, sin embargo, no debíamos atravesar. Si lo hacíamos, el castigo no está pactado ni dialogado de antemano, con lo que toda era posible, pero observando a los más jóvenes --indignados y atrevidos– vimos que la consecuencia de traspasar la línea imaginaria era ser receptáculos de la violencia policial, a mi modo de ver desmedida.

A pesar de trabajar desde la no violencia, reconozco mi atracción por las zonas de tensión, peligro y desastre, que despiertan la adrenalina, desencadenando estados creativos de éxtasis y concentración extrema en el momento presente. Es como si el cuerpo entrara en estado de supervivencia, activando al máximo todos los sentidos: la piel que permite el tacto, los ojos que proporcionan la vista, los oídos que captan los sonidos y controlan el equilibrio, la nariz que percibe olores, y finalmente la lengua con la que se distinguen sabores.

En *Corporeïtats al límit* me opongo al poder de manera simbólica y humorística, desde una

subjetividad que, en su intento por deslegitimar las instituciones estatales y su discurso, pasa a la acción práctica y experimenta entre la ciudad de Barcelona, Tàrrega, Lin-köping y Alaró territorios para una coreografía improvisada. Mi cuerpo se moviliza a través de una voluntad crítica y el cuestionamiento a los discursos del poder y a las acciones re-presivas de los cuerpos policiales, sobre todo los enviados desde otras partes de la Península Ibérica, es decir, personas sin arraigo en la comunidad y con furia al vivir en unas condiciones precarias en los minúsculos camarotes del buque *Piolín* (bautizado popular-mente de esta manera).

Aunque la palabra performance tenga significados tan contradictorios y complejos, en este proyecto la utilicé respecto al hecho de poner el cuerpo, lo cual a su vez es un acto político. Según Diana Taylor, esto va ligado a los contextos y circunstancias socioculturales, ya que cada performance opera como un acto vital de transferencia, en un espacio y tiempo determinados, transmitiendo saberes sociales, sentidos de identidad, memoria y prácticas corporales que funcionan dentro de un sistema de convenciones y códigos (Taylor, 2012, p.22). Cada cuerpo es el producto de los micro poderes que actúan sobre él, de las instituciones que viabilizan las estrategias de control, de normalización y socialización de los vínculos grupales, de su lugar social, de su capacidad de resistencia. Según Taylor, 2012):

El sacerdote azteca, el chamán tarahumara, los performanceros, siempre negocian entre el presente, el futuro y el pasado, entre el aquí y el más allá, no sólo en relación a las técnicas actuales o las fuerzas sobrenaturales sino a los valores sociales, religiosos y políticos. (p.75).



Fig. 3: *Corporeïtats al límit*, Tàrrega, septiembre 2018 (Daniel Prizz)

Durante los cuarenta y cinco minutos aproximados que duró cada performance (cinco acciones en Fira de Tàrraga, cuatro en Linköping, un ensayo en Alaró y otro en Tàrraga) efectué un cambio temporal que supone una incursión y experiencia dentro de la *communi-tas*. Cada acción fue una improvisación, de manera que siempre era original, no había una coreografía a repetir. Mi cuerpo invadiendo el espacio público, planteado desde una horizontalidad con la ciudadanía, donde todos estábamos insertos en los mismos sitios, expresándonos sin metodologías interpretativas. Defiendo que ni siquiera se podía plantear que existiera algo así llamado público, diferenciado del artista, ya que como creadora estaba inserta en la calle, deambulando como una ciudadana más en el espacio, buscando a los otros. De esta manera me he expuesto en primera persona, un cuerpo imprevisible ante las tensiones del espacio común incontrolable, donde todos miramos, sentimos e intervenimos. Es una manera de asumir una nueva identidad, aunque sea brevemente, a través de la mascarada del pasamontañas junto con el rebecillo del traje tradicional de mallorquina, encubriendo el yo ordinario para conectarse con los demás², de una manera absurda que descoloca los significados.

Cuando estoy performando estoy concentrada siendo, sin hablar, mi presencia en silencio se presenta irrumpiendo lo ordinario, generando diálogo con los desconocidos a través de los sentidos. A la vez que performo, estoy observante de lo que sucede alrededor, con altísima atención y conciencia plena del momento presente. Esta experiencia implica una relación con el cuerpo integrada, donde las reacciones físicas son inmediatas, por lo que no tengo tiempo de racionalizar lo que ejecuto,

de manera que reacciono ante los cambios de la situación. En ese sentido, el movimiento no puede determinarse, sino que sucede en relación con lo que pasa a mi alrededor: es espontáneo, situado, imprevisible y provocador. Siento que no es una experiencia dualista en la relación a la dicotomía mente-cuerpo, sino que la mente se expresa de manera unitaria en movimientos preconscientes. Aquí propongo otra forma de hacer política, desde el cuerpo, desde la calle, desde el juego, desde la vida cotidiana. Los conflictos y las tensiones son tomados como señales que evidencian que, a pesar de que el poder intentar fijarnos en una identidad única e identificable, algo que creíamos firme está moviéndose; algo que estaba endureciéndose, vuelve al movimiento. En contextos de confrontación política, a veces, lo artístico puede ser el lenguaje en el que se expresa la voluntad de cambio colectivo, la posibilidad de afrontar de otros modos y maneras nuestra vida en común (Ramírez, 2014). Es una manera colectiva para rechazar imposiciones de los poderes que no están interiorizadas, como cabe pensar antes de que los cuerpos aparezcan, irruman y tomen subversivamente el espacio.

4. CONCLUSIONES

Parto de la premisa del cuerpo como espacio artístico de libertad, un espacio liminal que huye del control y la opresión, donde todo es posible para lo otro que entra en disenso. La idea subyacente es intentar mostrar que el cuerpo puede comunicar lo indecible a través de las artes, provocando efectos que van más allá de lo estético, al presentar el cuerpo en relación, como límite y como lugar de encuen-

² Diane Ackerman (1999) lo describe muy bien a través del concepto de *deep play*, un juego extremo con el que me identifico como ser que busca emociones intensas conectada con la naturaleza en el sentido animal de intuición y supervivencia.



Fig. 4: *Corporeïtats al límit*, Tàrraga, septiembre 2018 (Daniel Prizz)

tro. La vinculación entre arte y la política en *Corporeïtats al límit* tiene que ver con la capacidad que tenga el primero de apropiarse de la forma en que los cuerpos y sus significados toman el espacio público. Una presencia que rompe las maneras normativizadas de presentarse, pretendiendo desconcertar, generando un espacio-otro, indefinido, precario, pero palpable, que existe. Es como existir en una liminalidad constante, buscando un lugar de enunciación desde la grieta (Diéguez, 2014). Es un ejercicio de poética y a la vez de distanciamiento estético del proceso artístico, un salir extático de mi propia piel y encontrarme en la del otro, un salir de los propios límites desde lo carnal, espiritual y poético hacia lo político.

Podríamos decir que a través del arte denuncio la injusticia y la represión, pero no se trata

solo de eso. El tema es como hacerlo, ¿cuál es el gesto artístico que me permite que esa afección inserta en el cuerpo, que tiene una implicación sensorial, pueda ser comunicada? Porque justamente es en ese modo de comunicar donde construimos un registro diferente de la experiencia, que no construye el discurso político. En virtud de ello, el arte puede configurar lógicas de lo sensible, que no considero lo mismo que las lógicas de las emociones, ya que el arte no debe ser empático para generar simpatía, compasión, pena, o una identificación catártica con el conflicto. Eso es una manera más inmediata de trabajar, generando una conmoción emocional, pero pienso que hay muchas más formas de hacerlo. El registro político de lo artístico tiene que ver con un cierto distanciamiento de las categorías estéticas tradicionales (lo sublime, lo bello, lo obscuro, lo feo, etc.), y esto permite reconectar con la

experiencia en el sujeto, esto es, tomar consciencia de una situación, de una política entendida como forma en la que los cuerpos y su química ocupan los espacios.

Al fin y al cabo, si estoy en una manifestación pública, su éxito radicarán en la masa social, en el cuerpo social, en el modo en que los cuerpos empiezan a colisionar en el espacio, y esa misma forma de colisionar podrá ser capturada por el gesto artístico, produciendo la noción política del arte. No es una realidad, ni una

esencia, ni una representación, ni mimesis, sino una realidad con un nuevo sentido, que innova. Un cuerpo siendo, que aconteciendo y coexistiendo con los demás, intensifica el cuerpo sensible, individual y colectivo, vestigios constantes de que nunca somos iguales, siempre en constante transformación. Estamos engendrando imágenes, movimientos, no tanto representando figuras identificables, estáticas o modelos. Es más bien un modelarse a sí misma individual y colectivo, con la posibilidad y deseabilidad de formar mundos.



Fig. 5: Coporeïtats al límit, Tàrraga, septiembre 2018 (Daniel Prizz)

Referencias

- Ackerman, D. (1999). *Deep Play*. Nueva York: Random House.
- Alcázar, J. (1998). *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*. Ciudad de México: INBA/ CITRU.
- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Armañanzas, G. (2009). Transmisión Transgeneracional del Trauma de nuestra Guerra Civil. *Norte de Salud Mental*, (34), 44-51.
- Belausteguigoitia, M. (1995). Máscaras y posdatas: estrategias femeninas en la rebelión indígena de Chiapas. *Debate Feminista*, (12), 299-317.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "se-xo"* (A. Bixio, Trad.). Ciudad de México: Paidós.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Cabrera, E. (2014, 29 junio). Los nietos del franquismo 'heredan' inconscientemente el sufrimiento de sus padres y de sus abuelos. *Eldiario.es*. Recuperado de www.eldiario.es/sociedad/transmision-generacional-violencia-politica-espana_1_4797500.html
- Cao, S. (2014, 19-21 noviembre). ¿Arte en espacios públicos o arte con los espacios públicos? El cuerpo como herramienta para propiciar imaginarios otros y otras producciones de la ciudad. En *Seminario Internacional Estudios y Encuentros entre Antropología y Arte*, Pontificia Universidad Católica de Perú. Lima: Perú.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Foucault, M. (1998). *La historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber* (U. Guiñazú, Trad.). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (A. Garzón del Camino, Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lepecki, A. (2015). *Coreopolítica y coreopolítica* (S. Trejo, Trad.). Ciudad de México: (in) Fluir Ediciones.
- Logie, I., y Navarrete, M. T. (2020). *Trauma trans-*

generacional y trauma secundario: pa-dres, hijos y nietos. Berlín: De Gruyter.

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: CreateSpace Independent Publishing Platform.

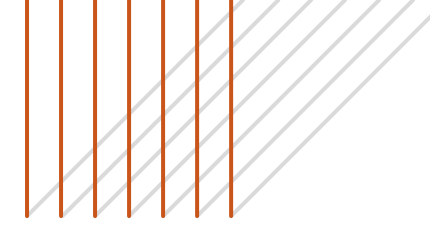
Morey, J. (2016). *Esclaus per fortificar Mallorca. Els presos de Franco a Artà (1941-1942)*. Palma: Lleonard Muntaner Editor.

Simón, D. (2010). *Médicos ourensanos represaliados en la guerra civil y en la posguerra. Historias de la "longa noite de pedra"*. Santiago de Compostela: Fundación 10 de Marzo.

Ramírez, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad del Sol*. Madrid: Cátedra.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

Valverde, C. (2016). *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Barcelona: Icaria.



Fugas
e inter-
feren-
cias

VII International

Performance Art conference

7

2022

SOBRE CAUSAS PERDIDAS Y ARTE DEL ACTIVISMO

JESÚS PALOMINO. Universidad de Sevilla

/ RESUMEN /

Los activismos culturales contemporáneos han encontrado en las prácticas artísticas una vía efectiva de expresión y comunicación crítica de los debates sociales de mayor urgencia. Orientando sus fuerzas hacia *el futuro como hecho cultural*, el arte del activismo ha hecho emerger el papel central de la narración, la coherencia moral y la imaginación a la hora de narrar las historias de vida y las voces olvidadas, apagadas o silenciadas. El objetivo de este ensayo es analizar la pertinencia estética del arte del activismo a partir de la *narratividad resistente de la causa perdida* propuesta por Edward Said; la *nueva calidad estética del arte del activismo* de acuerdo a Boris Groys; y el impresionante proyecto del colectivo alemán Zentrum für Politische Schönheit titulado *Die Toten kommen*.

/ Palabras clave /

Causas perdidas;
activismo;
participación;
debate cultural.

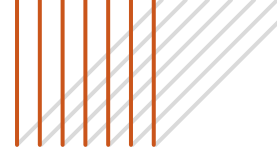


Fig. 1: Michael Rakowitz. *Joe Heywood's paraSITE shelter*, 2000. Battery Park, Manhattan. New York.

INTRODUCCIÓN

Las influencias de las diversas olas de arte público¹ sobre el *arte del activismo* presente resultan evidentes en razón de su persistente espíritu crítico, disruptivo y problematizador. Si bien es cierto que los proyectos activistas actuales confrontan circunstancias completamente novedosas sobrevenidas a partir de la expansión del proceso de la globalización, muchos de estos proyectos abordan la práctica

artística por medio de una *narratividad resistente* (Said, 2002) a partir de una *nueva calidad estética* (Groys, 2014). En la actualidad, las conexiones entre prácticas artísticas y debate cultural global parecen más que nunca intensamente imbricadas y comprometidas con un futuro que apunta hacia un entendimiento nuevo del arte socialmente comprometido, abiertamente interesado en la superación de las tradicionales categorías políticas heredadas del pasado.

¹ Siguiendo la lectura histórica propuesta por Claire Bishop en su ensayo *Artificial Hells* estas diferentes olas de arte público incluirían: las escandalosas *serate* dadaístas y las acciones futuristas en el espacio público; las derivas situacionistas; las propuestas de los artistas conceptuales en la década de los 60-70 del siglo XX; los proyectos de los colectivos estadounidenses de los años 90 en favor de los enfermos de SIDA; etc. (Ver: Bishop, 2012).

1ª PARTE. ESTÉTICA DE LAS CAUSAS PERDIDAS Y NARRATIVIDAD RESISTENTE

En su ensayo *On Lost Causes* (Said, 2002, pp. 527-553)² (Sobre causas perdidas) el filólogo palestino-estadounidense Edward W. Said presentó unas sorprendentes y mundanas conclusiones en torno a la lucha política y la producción estética. En su texto Said llevará a cabo un detallado análisis del significado y el fenómeno de la causa (referida a una lucha de naturaleza política, cultural o colectiva) describiendo con estas palabras su objeto de análisis:

Una causa perdida está mental y pragmáticamente asociada con una causa sin esperanza: esto es, una idea que en su día fue apoyada y en la que se creyó pero en la que no se puede ya seguir creyendo salvo como una causa sin esperanza de logro. El tiempo para la convicción y la creencia han pasado, la causa no parece ya contener ninguna validez o promesa, aunque en algún tiempo pudiera haber poseído ambas. Pero: ¿son acaso la pertinencia y la convicción asuntos vinculados a la interpretación y el sentimiento o, en cambio, están derivados de una situación objetiva? Esta, creo, es la cuestión central de este asunto. (Said, 2002, p. 527).

A partir de este sencillo planteamiento, reconocerá que la aceptación del fracaso de una causa se desprenderá de la lectura de una serie de eventos y acontecimientos objetivos pragmáticamente observados. La narración de una causa perdedora se entenderá obviamente con mayor facilidad en contraposición a una causa exitosa. El texto seguirá avanzando tomando



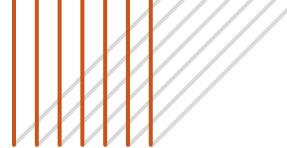
Fig. 2: Edward W. Said

como inspiración a Antonio Gramsci para aclarar que no importará cuán difícil pueda llegar a ser la situación de nuestra causa; la prerrogativa última para mantener la iniciativa seguirá siendo una decisión de naturaleza ética exclusivamente individual. De manera que la imagen de Gramsci escribiendo *-pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad-* en la cárcel de Turi en Italia se presentará como *ilustración de la determinación subjetiva de resistir frente a la abrumadora objetividad de los hechos* (una condena de 20 años en prisión). Este desequilibrio entre voluntad de resistencia y desesperada realidad de la causa, sólo será soportable en base a la particular realidad política por la cual:

La palabra “causa”, después de todo, adquiere su fuerza y su resonancia en el estricto sentido de que su realidad va más allá de los individuos; tiene el significado de un proyecto, una búsqueda y un esfuerzo que sobrepasa las individualidades, dirigiendo sus energías, enfocando sus esfuerzos e inspirando su dedicación. (Said, 2002, p. 528).

Diríamos entonces que la visibilidad de la causa, su éxito comunicador, sus logros efectivos vendrán determinados por una narración,

² Nota: Todas las traducciones al castellano del texto de Said presentadas son del autor de este ensayo.



un relato que será expresión de una intención ética que trascenderá lo meramente individual para alumbrar la acción colectiva de un grupo humano, una comunidad, un partido, o una nación. Hasta este instante, el texto ha avanzado de manera clara y directa para exponer la importancia de la narración en la configuración de nuestra imagen del mundo. El enfoque inicial ha servido a Said para situar al lector en el lugar exacto al que quería llevarle ya que a continuación introducirá el cuestionamiento (el giro estético y filológico) que realmente le interesa a través de un ilustrado salto, haciendo uso de un conocedor y autorizado análisis de la historia reciente del Medio Este (comenzando por la presencia británica en el territorio de Palestina anterior a la creación del Estado de Israel en el año 1948; pasando por la aparición del panarabismo de Abdel Nasser en la década de los 50; acabando en la Guerra de los Siete días en el año 1967; etc.) para determinar cómo *el paso del entusiasmo a la desilusión* –el entusiasmo de la juventud por la causa Palestina se tornó con los años en desencanto ante los aparentemente insustanciales avances de la causa nacional– es también *el paradigma en el que se desenvuelve la novela europea del siglo XIX*.

La forma estética de esta trayectoria (la narración del entusiasmo a la desilusión) *está encarnada por la gran tradición de la novela realista europea*, comentará Said, y para ilustrar esta antigua predisposición de la forma novelística por las historias desilusionantes, hará referencia a la novela de Gustave Flaubert *Educación sentimental*³ que narra las vidas de dos jóvenes soñadores de provincias –Frederic Moureau y Deslauriers– llegados a París con la ambición de triunfar en sus respectivos intereses: Frede-

ric como novelista; Deslauriers como filósofo y político. Los eventos de la novela transcurrirán durante la revolución de 1848 en un ambiente social altamente acelerado repleto de:

(...) arribistas, defraudadores, oportunistas, bohemios, prostitutas y mercaderes (aparece un sólo un hombre noble, un modesto e idealista trabajador) que compiten unos contra otros a través de un incesante sucesión de bailes, carreras de caballos, insurrecciones, escenas mafiosas, subastas y fiestas. (Said, 2002, p. 532).

La revolución parisina del 1848 fracasa, Napoleón III acabará asumiendo el poder, las esperanzas puestas en el cambio se han desvanecido y ningunos de los sueños de juventud se han cumplido. Los años han pasado y cada uno por separado ha llevado vidas ciertamente azarosas (Frederic como agente colonial en ultramar, ha viajado, tenido amantes, dejado atrás amistades profundas, etc.; Deslauriers cambió muchas veces de ocupación vagabundeando de oficio en oficio...) sin evitar la melancolía, el extrañamiento o la inercia vital. Nada de lo soñado se ha cumplido; el proyecto vital de juventud no pudo haber quedado más oscurecido e irreconocible. Said aseverará que:

(...) La novela expresa un mundo fallido y vacío de ningún Dios. Los héroes han sido transformados en mujeres y hombres seculares, sometidos a dislocaciones interiores, pérdida, locura, y a la condición que Lukács llama de “vagabundeo trascendental”. Una brecha se ha abierto entre la idea y su realidad. (Said, 2002, p. 534).

Said utilizará las novelas de Miguel de Cervantes, Jonathan Swift, Gustave Flaubert y Thomas Hardy para presentar aquellas obras del canon literario occidental que representan *el mundo como lugar de desencanto*. Sin caer en lecturas simplistas, analizará de manera compleja y en detalle las obras de estos autores cuyas narraciones estarán protagonizadas por (Quijote, Gulliver, Moreau-Delauriers y Jude El oscuro, respectivamente) aquellos *cuyas promesas han quedado sin realización, aquellos cuyos esfuerzos y causas han fracasado* para reconocer que:

Lo que ofrece la novela, es pues, una narrativa sin redención. Su realidad (...) presenta más bien toda la amargura del fracaso, ironizado, y eso sí, estructurado como forma estética, pero en cualquier caso conclusiva de derrota. En cuanto al idealismo diríamos que la novela es constitutivamente su opuesto. Lo que queda son las ruinas de las causas perdidas, las ambiciones malogradas. Así una causa perdida es inimaginable sin una victoria adjunta o incluso paralela con la que entrar en comparación. Siempre hay ganadores y perdedores, aunque lo que parece contar en todo esto, es finalmente, cómo miramos el mundo. (Said, 2002, p. 538)⁴.

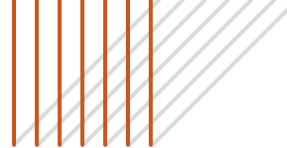
Said introducirá de nuevo otra cesura en el texto ya que lo expuesto hasta este punto servirá para preparar al lector adecuadamente frente a las siguientes páginas en las que narrará su experiencia de apoyo a la causa nacional Palestina. Nuestro narrador comenzará por repasar los acontecimientos más significativos desde la *Nakba* (Palabra árabe que designa “El día de la catástrofe” y conmemora la expulsión en 1948

de los ciudadanos palestinos de su territorio a manos del ejército de Israel) hasta los Tratados de Oslo de 1993 firmados por Yasir Arafat, máximo representante de la Organización para la Liberación de Palestina, OLP. Said reconocerá que las ideas expresadas en relación a la estética novelística se entenderán mejor al ser explicadas bajo la luz de su propia experiencia. Para ello, realizará un repaso pormenorizado presentando una efemérides detallada de los acontecimientos históricos de su “causa” y las diversas fases (depresión, olvido, estabilidad, resignación, reconocimiento, esperanza, aspiración y fracaso) por las que atravesó la lucha a lo largo de sus más de cincuenta años de resistencia.

Hablará del desconcierto y la ruptura que supuso la expulsión del territorio en 1948 de cientos de miles de refugiados (hombres, mujeres, ancianos y niños) que intentarán recomponer sus maltrechas vidas en Líbano, Jordania, Egipto, Irak, etc. La posterior Guerra de Suez (1957) y la Guerra de Junio (1967) insospechadamente consiguieron revertir el estupor ya que en 1968 (uno de los momentos más sombríos y desalentadores de esta historia) la resistencia palestina renacerá de sus cenizas y tomará impulso renovado a la estela de las luchas anticoloniales de la época. En el año de 1968, los palestinos se identificarán con las demandas políticas y culturales del Tercer Mundo y los numerosos procesos de liberación en marcha en Vietnam, Cuba, Sudáfrica, Angola, Argelia, Indonesia, etc. En este primer intento de reconstrucción, se pudo todavía entender que la reparación, la restauración y el retorno al territorio bajo una soberanía nacional fuera posible. Con ese objetivo, reconoce Said,

³ Según escribe Said en su texto, George Lukács en su *Teoría de la novela* (1916) consideró *Educación sentimental* de Flaubert como “(...) un ejemplo del romanticismo de la desilusión encarnado en la forma misma de la novela”.

⁴ Esta última reflexión resulta de vital importancia para la argumentación que nos ocupa: “Siempre hay ganadores y perdedores, aunque lo que parece contar en todo esto, es finalmente, cómo miramos el mundo”. La afirmación reconoce el papel central de la narratividad en la descripción de la causa y en su devenir mundano.



se luchaba y se trabajaba con gran esfuerzo. Naciones Unidas reconoció oficialmente a Palestina como nación en 1974, hecho que ayudó enormemente a la mejora de las condiciones de vida de la población en la Franja de Gaza y en los territorios de Cisjordania a través del establecimiento de una estructura nacional de instituciones encargadas de la educación, la salud, la seguridad, los derechos laborales, etc. La mayor presencia posterior de las reivindicaciones palestinas en la escena internacional no impidió el estallido en 1987 de la primera Intifada, poniendo de nuevo en crisis las negociaciones que tendrían un nuevo impulso en 1988 cuando el Consejo Nacional Palestino (una especie de parlamento nacional en el exilio del que Said formó parte) reconoció también oficialmente la existencia del Estado de Israel. A pesar de las dificultades, nuestro narrador admite que el espíritu de cohesión y la conciencia de pertenencia a una causa común entre los tres grupos discontinuos y separados de palestinos (a saber: los ciudadanos israelíes-palestinos, los habitantes de la Franja de Gaza y Cisjordania, y los exiliados de la diáspora) comenzaba a obtener frutos y una mayor visibilidad internacional hasta que la caída del muro de Berlín en 1989 y las transformaciones sobrevenidas en Europa a partir del colapso de la Unión Soviética conseguirán ralentizar de nuevo el proceso.

En medio de enormes dificultades, lo definitivo del caso resultaba ser la determinación por defender unos objetivos irrenunciables que contemplaban: la creación de un Estado soberano e independiente; el derecho a la reparación y al retorno de los refugiados y exiliados; y por último, la fundación de un Estado Palestino sobre bases laicas, democráticas y abiertas que no reprodujese las políticas de otros tantos países árabes con sus oligarquías, dictaduras, corrup-

telas, regímenes policiales brutales, etc. Said apuntará asertivamente que:

Durante el período que terminó efectivamente con los Acuerdos de Oslo en 1993, recuerdo con precisión que la mayoría de los intelectuales, profesionales, activistas (cercanos al liderazgo o no) y los ciudadanos ordinarios –lo recuerdo bien–, vivían al menos dos tipos de vidas. Una difícil, presentando diferentes grados de sometimiento a distintas jurisdicciones (ninguna de las cuales era plenamente palestina) que se vivía con una sensación general de impotencia y falta de rumbo. La segunda era una vida sostenida por diferentes promesas sobre el futuro del conflicto, utópicas e irrealistas quizás, pero basadas en sólidos principios de justicia y, desde la década de los años 80, de paz negociada con Israel. (Said, 2002, p. 548).

Said recordará la sorpresa, el desconcierto y la rabia que experimentó al conocer que un grupo de intelectuales palestinos había llevado a cabo conversaciones secretas con un grupo de oficiales de la seguridad israelí para avanzar un nuevo acuerdo. Estas conversaciones fueron el preludio de los Acuerdos de Oslo de 1993 que para escándalo de nuestro narrador, favorecían de manera alarmante la agenda israelí y reconocían escasamente las pérdidas (de territorio, riqueza, vidas humanas y soberanía) palestinas. Para Said, estos acuerdos significaban la aceptación deshonorosa de la capitulación y la disolución de la *causa entendida como exigencia histórica de justicia*. ¿Cómo era posible que un pueblo que había luchado contra los británicos y los sionistas durante casi un siglo (a la vista estaba que sin grandes avances, reconoce apesadumbrado Said) fuera persuadido –quizás por cansancio, hastío o adaptación al

nuevo equilibrio de poderes internacional– a declarar que *su proyecto de reconstrucción de un estado nacional fuera una causa perdida*? ¿Cómo fue posible que los líderes palestinos (Said responsabiliza a Arafat y a su cúpula de allegados) se comprometiesen a llevar a cabo exactamente lo contrario de lo que habían perseguido? El Acuerdo de Oslo supuso la renuncia tácita o explícita de la mayoría de los objetivos fundacionales del movimiento de liberación aceptando en su lugar:

1. La continuación *de facto* de la ocupación;
2. La dispersión de la población entre los ciudadanos Palestinos-Israelíes, los residentes de Gaza y Cisjordania y los exiliados en otros países;
3. El mandato militar de Israel (que mantuvo el control de la fronteras y los asentamientos, además de mantener a nivel efectivo la seguridad en Gaza, Cisjordania y Jerusalén);
4. El liderazgo de Arafat (como único intermediario ante Israel y los EEUU);
5. El establecimiento de un régimen personalista (cuyo máximo líder era Yasir Arafat, presidente de la OLP).

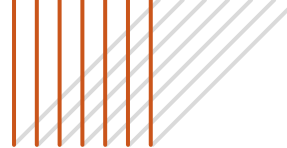
Los tiempos de la lucha por una justicia honesta se desvanecieron. En su lugar, escribe Said:

Arafat representaba ahora la cancelación de la herencia de pérdida y sacrificio; sus discursos en la Casa Blanca, por ejemplo, estaban llenos de agradecimientos a Israel y al reconocimiento estadounidense, sin mencionar nunca ni una sola vez el país que el pueblo palestino perdió definitivamente, los años de sufrimiento bajo la ocupación y la brutalidad, las inmensas cargas asumidas en nombre de la OLP por una población que consideraba su causa legítima y justa. Todo estas reivindicaciones fueron olvidadas, y

consideradas irrelevantes y embarazosas. (Said, 2002, p. 551).

El controvertido giro final del texto de Said recuperará la brillante tradición realista de la novela europea –especialmente la francesa e inglesa del siglo XIX y el XX– como *espacio estético interesado por las narraciones de las causas perdidas*, para vincularla comparativamente con la derrota militar, política, territorial, y ahora también moral, de la causa palestina. Como lector de *On Lost Causes* diría que las trece páginas de referencias cultas sobre la literatura europea y el detallado recuento de la odisea palestina son tan sólo el preámbulo del intenso y desnudo desenlace del ensayo que se cerrará en apenas página y media a partir de dos citas de Theodor W. Adorno otorgando la última instancia de la causa al individuo y a su capacidad de mantener la continuidad reflexiva incluso en la más absoluta de las aisladas soledades. Said así lo expresará:

Opuesto a la abolición de la conciencia, Adorno planteará como alternativa a la capitulación resignada de la causa perdida, la intransigencia del individuo reflexivo cuyo poder de expresión es todavía un poder –por modesto o limitado que parezca en su capacidad de acción o de victoria– ya que representa un movimiento de vitalidad, un gesto de desafío, una declaración de esperanza cuya “infeliz” y exigua supervivencia son mejor que el silencio o el resignado sumarse al coro de los derrotados. (...) Ofrezco este intento de conclusión como medio para afirmar la vocación intelectual individual, que no se anula ante el paralizador efecto del fracaso político ni se deja llevar por un optimismo sin base o una esperanza ilusoria. La conciencia de la posibilidad de resistencia podría residir en la vocación indi-



vidual empoderada por el rigor intelectual y la convicción constante en la necesidad de comenzar de nuevo sin garantías, excepto como Adorno reconoce, en la confianza en el más aislado e impotente de los pensamientos de que “lo que ha sido reflexionado a conciencia podría ser reflexionado también en otro lugar, por otras personas”. De esta manera, el pensamiento podría quizás adquirir y expresar la potencia de lo general, y por tanto mitigar la angustia y el desaliento de la causa perdida que los enemigos han intentado inducir. Podríamos entonces preguntarnos desde esta perspectiva si una causa perdida puede ser realmente alguna vez perdida. (Said, 2002, p. 553).

A la rotundidad de la cita de Adorno y a su oportuno uso, me gustaría añadir una última apreciación que se desprende de su lectura. Existe al parecer una base común en la naturaleza de la experiencia ético-política por la cual *aquello que ha sido reflexionado a conciencia* podría potencialmente unirnos a otros (que hayan experimentado también la exigencia que demanda la causa) en una suerte de mente capaz de *expresar la potencia de lo general*. ¿Qué está queriendo sugerir Adorno al vincular la profundidad de reflexión (individual) con la potencia (general) del pensamiento? ¿Está afirmando que la soledad del individuo decidido a resistir se verá compensada por el encuentro con *esos otros que en otro lugar* hayan reflexionado también a conciencia? Podría parecer que en torno al cuestionamiento de Said/Adorno sobrevolase una intensa significación de misterio, una sensación numinosa que

no escaparía al campo semántico del sacrificio, el entendimiento crítico-liminal de la existencia, la mística de la lucha y su épica, etc. No creo que sean esos los términos ajustados al caso. Me inclinaría a pensar que Adorno de manera precisa está describiendo la fenomenología moral de la causa. Adorno está describiendo el acceso del individuo por medio de su voluntad de resistencia reflexiva a niveles que sobrepasan la propia individualidad. La causa justa, el individuo y su entendimiento se verán transformados para incorporar la potencia de la razón moral; y esta nueva potencia le acercará a todos aquellos que hayan asumido el riesgo del compromiso y bajado hasta los más profundos espacios de la lucha. Según apunta Said, el acceso a la percepción de la naturaleza moral en la causa será la que alimente su potencia, y una vez que se haya experimentado genuinamente: “Podríamos entonces preguntarnos desde esta perspectiva si una causa perdida puede ser realmente alguna vez perdida”. No considero, tratándose de Said, que plantee esta afirmación para dejar en suspenso la dificultosa aceptación del dolor provocado por el fracaso de la causa (Said, 2002, p. 553)⁵. Sí me inclino a afirmar que Said junto con Adorno han intuido profundamente que ninguna causa que haya llevado a los individuos a actuar conscientes de su acción, persiguiendo objetivos de carácter eminentemente justos e impulsados a una resistencia límite en la que la propia vida es puesta en juego, será una causa fracasada. (Insisto que siendo Said el autor de la frase, no debe considerarse un ejercicio carente de verdad.) La experimentación de la causa en la historia es revolucionaria *per se*, y en razón de

su sustancia, susceptible de constituir el espacio común de la acción moral y su razón. Said junto al poeta Aimé Césaire, intuyó que la causa representa el lugar al que acudirán “todos aquellos llamados a ser reconocidos en razón de su paso moralmente victorioso y coherente por el mundo”⁶.

2ª PARTE. NUEVA CALIDAD ESTÉTICA DEL ARTE DEL ACTIVISMO

En su texto *On Art Activism* (Sobre el arte del activismo), el filósofo, historiador y crítico de arte Boris Groys (2014) tematizó sobre la práctica artística contemporánea como vehículo para la activación cultural y ciudadana reconociendo la pertinencia de las propuestas artísticas cuyas *aspiraciones primeras estarían*

orientadas hacia la transformación de nuestras condiciones sociales. Groys expone su planteamiento reconociendo que:

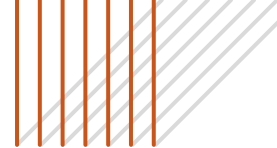
Las discusiones actuales sobre el arte se centran en gran medida en la cuestión del activismo artístico, es decir, en la capacidad del arte para funcionar como arena y medio para la protesta política y el activismo social. El fenómeno del activismo artístico es central en nuestro tiempo porque es un fenómeno nuevo, bastante diferente del fenómeno del arte crítico que nos fue familiar durante las últimas décadas. Los activistas del arte no quieren simplemente criticar el sistema de arte o las condiciones políticas y sociales generales bajo las cuales funciona este sistema. Más bien, quieren cambiar estas condiciones por medio del arte, no tanto



Fig. 3: Boris Groys

⁵ Said brillantemente está disponible aún hoy día para recordarnos al final de su texto que: “La historia por supuesto está llena de personas que simplemente abandonan una causa o son persuadidos para aceptar una vida de servidumbre; todos ellos han sido completamente olvidados y sus voces apenas escuchadas, las huellas de sus vidas son ahora escasamente descifrables. La historia efectivamente no es amable con aquellos que claudicaron ya que aquellos que se retiraron de la causa son considerados además unos perdedores (...)”

⁶ “Aunque no es verdad que el trabajo del hombre esté acabado, / que no tengamos nada más que hacer / sino ser parásitos / y que lo único que necesitamos hacer es seguirle el paso al mundo. / El trabajo del hombre está apenas empezando / ya que queda por conquistar / toda la violencia atrincherada / en lo más secreto de sus pasiones. / Ninguna raza posee el monopolio de la belleza, la inteligencia o la fuerza / porque hay un lugar para todos en el encuentro con la victoria”. (Césaire, 1983).



dentro del sistema de arte sino fuera de él, en la realidad misma. (Groys, 2014).

Las diversas aportaciones del activismo en el arte serán consideradas por Groys desde una visión fenomenológica recordándonos con énfasis que el concepto tradicional de calidad no es aplicable y debería ser repensado, ya que la práctica activista a la que se refiere participa efectivamente de ambas realidades –la elaboración estética y la crítica social– sin permanecer anclada en ninguna de las dos categorías. Groys seguirá apuntando que:

Los intentos del activismo artístico de combinar arte y acción social son atacados desde ambas perspectivas opuestas: tradicionalmente artísticas y tradicionalmente activistas. La crítica artística tradicional opera según la noción de calidad artística. Desde este punto de vista, el activismo artístico parece ser artísticamente no lo suficientemente bueno: muchos críticos dicen que las intenciones moralmente buenas del activismo artístico sustituyen a la calidad artística. (Groys, 2014).

Hacia el final de su análisis, después de haber tematizado sobre la estetización del acto político que ciertos proyectos activistas proponen, con un sorprendente giro de sentido introducirá en el texto el recurso estético de la interrupción como modalidad antagónica que los artistas podrían aportar como “antidiseño” radical con el que quebrar la acrítica realidad de lo previsible. Según Groys, y en base a su análisis de las prácticas recientes, otra de las posibilidades del trabajo del artista sería interrumpir o quebrar algo:

(...) tradicionalmente, asociamos el arte con un movimiento hacia la perfección. Se supone que el artista es creativo. Ser creativo significa, por supuesto, traer al mundo no sólo algo nuevo, sino también algo mejor: mejor funcionamiento, mejor aspecto, más atractivo. Todas estas expectativas tienen sentido, pero como ya he dicho, en el mundo de hoy, todas están relacionadas con el diseño y no con el arte. El arte moderno y contemporáneo quiere hacer que las cosas no sean mejores, sino peores, y no relativamente peores, sino radicalmente peores: hacer cosas disfuncionales a partir de cosas funcionales, traicionar expectativas, revelar la presencia invisible de la muerte donde tendemos a ver sólo la vida. (Groys, 2014).

Esa capacidad “reveladora de la muerte” – asociada según Groys a las prácticas de arte contemporáneo– con su intento radical de traicionar expectativas parece aportar estéticamente un ingrediente definitivamente diferencial; un ingrediente “contraartístico”, disruptivo y antagonista capaz de llevar a la instancia del *krinein*⁷ cualquier causa a la que preste atención. Al parecer, algunas de las prácticas de arte contemporáneo se “nutren críticamente de un movimiento hacia lo imperfecto”, interesadas en evidenciar, por ejemplo, las inconsistencias de la modernidad, las insuficiencias de la democracia y sus instituciones, o interpelar severamente la crueldad del nuevo capitalismo global.

En este punto de mi planteamiento sería útil para ilustrar este ensayo referirme al controvertido proyecto llevado a cabo en el año 2015 por el Zentrum für Politische Schönheit,

ZPS⁸, titulado *Die Toten kommen* (Los muertos vienen). Proponiendo una intervención compensatoria, el colectivo alemán viajó hasta el sur de Italia para recuperar el cadáver de una mujer joven, madre, de treintaicuatro años, refugiada, que pereció en las aguas del mar Mediterráneo en su intento desesperado por alcanzar las costas europeas. El cuerpo de esta mujer enterrada en un cementerio siciliano como persona “sin nombre” fue trasladado al cementerio berlinés de Gatow, donde un imán, acompañado por algunos de los familiares de la víctima, se encargó de celebrar un enterramiento siguiendo el rito musulmán. ZPS invitó a una gran cantidad de periodistas y medios de comunicación para la difusión pública del evento, además de invitar a varios responsables políticos del más alto nivel del estado alemán (incluyendo a la canciller alemana Angela Merkel) que, finalmente, no acudieron al evento. En la entrevista de Tilda Rosenfeld, miembro del colectivo ZPS, concedida a Artnet News, el colectivo reconoció que el objetivo de este proyecto no fue otro que forzar “la caída del Muro Europeo” añadiendo que:

Desafortunadamente, nadie puede conseguir que los muertos vuelvan a la vida (...) Sin embargo, a medida que logremos llevar a los fallecidos en el mar Mediterráneo al corazón de Europa, su lugar de descanso final será nuestro malestar político. Un con-

flicto que convertirá a Europa nuevamente en un continente de migración. (Neuendorf, 2015).

La *performance* –la acción real de contenido religioso, por un lado, y de naturaleza artística, por otro– tomó como inspiración el texto de la obra teatral *Antígona* de Sófocles. La acción (organizada concienzudamente para llamar la atención mediática frente a la cruel gestión de la crisis migratoria que ha convertido la frontera sur europea en una de las zonas más mortíferas del mundo) buscó visibilizar a las víctimas carentes de nombre, carentes de rostro y cuyos cuerpos ya sin vida nadie reclamó. ZPS trajo el cuerpo de esta migrante desde la frontera exterior de la Unión Europea hasta la capital alemana como acción de reconocimiento en relación al sufrimiento y a la silenciada pérdida de vidas humanas en el Mediterráneo. El colectivo expresó su posición de esta manera:

A la luz del hecho de que las víctimas no lograron entrar en nuestro país, Alemania, vivos, el Centro para la belleza política, ZPS, trae sus cuerpos. Para que de esta manera tengamos que enfrentarnos a las consecuencias de lo que hacemos, o más bien, de lo que no hacemos. Esta es la principal preocupación. La otra tiene que ver con que la intervención transforma a esos cadáve-

⁷ La instancia del *krinein*, o el ámbito de la palabra crisis que en griego clásico significaría: decisión, elección, juicio, o discernimiento. Según Groys esta instancia crítica sería uno de los temas u objetos esenciales del *arte del activismo* cuyas aspiraciones primeras estarían orientadas hacia la transformación de nuestras condiciones sociales.

⁸ *Zentrum für Politische Schönheit* es un colectivo de artistas, pensadores y activistas localizado en Berlín formado por Philipp Ruch, Gabriela Rosenfeld, Joschka Fleckenstein, Yasser Almaamoun, André Leipold, Cesy Leonard y John Kurtz, entre otros colaboradores. ZPS trabaja desde el año 2009 por la mejora los derechos humanos y ciudadanos haciendo uso de estrategias basadas en el *humanismo agresivo* que –según su director y fundador Philipp Ruch– consistiría en un activismo consciente, beligerante y resistente con capacidad política real de transformación. Siguiendo estas ideas ZPS busca exhibir sus acciones en el ámbito del arte a modo de espejo social denunciando, entre otras cuestiones, la indiferencia de los responsables políticos (especialmente en Alemania) ante la crisis global de los refugiados y la política de fronteras de la Unión Europea. Para llevar a cabo sus proyectos el colectivo opera de manera similar a algunas organizaciones no gubernamentales, alentando el diálogo democrático y la conciencia social con respecto a temas de urgencia a partir de la comunicación mediática de manera tal que generen el mayor impacto en la opinión pública. Siguiendo esta lógica, el colectivo depende de las ayudas, las donaciones y las cuotas mensuales (50 Euros) de sus miembros para llevar a cabo sus campañas de información y sus acciones. Más información en el enlace a la página web del colectivo en: <http://www.politicalbeauty.com>



Fig. 4: ZPS. *Die Toten kommen*, 2015. Cementerio de Gatow, Berlín. Imán celebrando la ceremonia de enterramiento según el rito musulmán.

res en individuos que desafortunadamente perdieron sus vidas. Transforma a los refugiados en personas. Este proyecto confirma nuestra sensación de que estamos a punto de cometer de nuevo graves errores. Nunca nos preguntamos qué pasó con los que murieron. El arte ahora está haciendo exactamente eso. En el año 442 antes de Cristo se escenificó una obra teatral en Atenas. La heroína de la obra era una mujer joven que desafiaba la voluntad del gobernante, desafiaba la ley, por así decirlo. El gobernante había ordenado que Polynikes no fuera enterrado. La obra contenía un diálogo entre dos mujeres. Una de ellas dice

que compartía la indignación por la orden del gobernante, pero que no pudo reunir el coraje para organizar una rebelión contra esta decisión. La otra mujer, Antígona, responde: 'Usa esa excusa si quieres, pero yo iré y prepararé una tumba para mi querido hermano'. Ella comete un acto ilegal al hacer lo correcto... Nuestra esperanza confía en que escucharemos a los muertos ya que, desde luego, ignoramos sus gritos mientras todavía estaban vivos. (Widmann, 2015).

El proyecto *Die Toten kommen* con toda su carga de denuncia y puesta en escena moral podría entrar en diálogo con la idea de narra-



Fig. 5: ZPS. *Die Toten kommen*, 2015. Cementerio de Gatow, Berlín. Performance llevada a cabo con la presencia masiva de los medios.

tividad resistente de la causa perdida (Said, 2002) y, desde luego, con la *nueva calidad estética disruptiva del arte de activismo* (Groys, 2014) cuyas aspiraciones primeras estarían orientadas hacia la transformación de nuestras condiciones sociales según apunta Groys. ¿Quién podría negar que esta acción –impregnada de un carácter evidentemente forense– no esté retorizando en torno a una *causa aparentemente perdida*, y aún con todo, de gran urgencia humana y social? ¿Cómo no contemplar la crisis migratoria provocada por la guerra en Siria como una *causa perdida*? (Pérdida en razón de la desastrosa y cruel gestión de las fronteras de la Unión Europea y la gran cantidad de víctimas desaparecidas en el mar). ¿Cómo no reconocer que la narración de esta causa (la de los refugiados) propuesta por ZPS

Esta es pues la arriesgada apuesta del *arte del activismo*, una práctica beligerantemente a contracorriente de la razón utilitarista, orientada a retorizar el presente a partir de medios visuales y estéticos, e inclinando su acción hacia causas minoritarias, liminales, olvidadas, forenses –y por qué no decirlo– *perdidas* aunque no por ello menos urgentes de confrontar públicamente. Podríamos citar múltiples ejemplos artísticos de resistencia y esperanza⁹ claramente vinculados a este tipo de prácticas activistas que encarnan la posibilidad de *narrar el futuro como hecho cultural*; un futuro ahora global en el que, como nos recordó Said: la narración, la representación, la coherencia moral y la imaginación juegan un papel central.

⁹ Una sencilla enumeración de propuestas que pudieran servir como ilustración de las ideas planteadas son entre otros: 1. La propuesta de diseño gráfico participativo *Public Access Design* que el Center for Urban Pedagogy, CUP, lleva realizando desde el año de su fundación en 1997 hasta la actualidad; 2. El proyecto *Relationships: Vivir el litoral* de Artway of Thinking realizado en el año 2003 para la exposición Ciudad Múltiple presentada en Ciudad de Panamá; 3. El proyecto urbanístico *Superkilen* realizado por Superflex en la ciudad de Copenhague en el 2011; 4. La propuesta *Cosmo* presentado en el año 2015 por Office for Political Innovation, OPI, en el PS1 de Nueva York; 5. Por último, el proyecto de Michael Rakowitz, *Joe Heywood's paraSITE shelter*, 2000 presentado en el Battery Park de Manhattan, New York.

Referencias

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso.

Césaire, A. (1983). *Cahier d'un retour au pays natal*. París: Editions Présence Africaine..

Groys, B. (2014). On Art and Activism. *E-flux*, (56). Recuperado de: <http://www.e-flux.co/journal/on-art-activism>.

Neuendorf, H. (2015, 18 de junio). Controversial German Art Collective Buries Deceased Mi grants in Berlin. *Artnet News*. Recuperado de <https://news.artnet.com/art-world/art-collective-bury-dead-mi-grants-berlin-30897>

Said, E. (2002). *On Lost Causes. Reflections on Exile and Others Essays*. Cambridge: Harvard University Press.

Widmann, A. (2015, 19 de junio). Zentrum für politische Schönheit Flugblätter gegen Diktatoren. *Berliner Zeitung*. Recuperado de <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/zentrum-fuer-politische-schoenheit-flugblaetter-gegen-diktatoren-27863928>

PIEZA DE TEJADO Y FUEGO: EL ESCENARIO URBANO DE TRISHA BROWN Y BABETTE MANGOLTE

ELISA MIRAVALLES. Universidad Complutense de Madrid

/ RESUMEN /

A principios de los años 70 la coreógrafa Trisha Brown realizó un conjunto de acciones en el barrio del Soho de Nueva York. Se estudia el caso de *Roof and Fire Piece* atendiendo a una perspectiva espacial, mediante el análisis de los documentos fotográfico y videográfico realizados por Babette Mangolte.

Se trata, en primer lugar, de establecer analogías y disimilitudes entre aspectos formales, físicos y estructurales de la geografía urbana.

En segundo lugar, analizar la partitura de acción como dispositivo escénico en la correspondencia ciudad-cuerpo.

En tercero, abordar la idea del espacio como generador determinante de la acción. Proponer la hipótesis del arte performativo concebido como un hecho de relación directa entre el movimiento (sujeto-ejecutante) y el lugar arquitectónico (objeto).

/ Palabras clave /

Silüeta urbana;
planificación física;
partitura;
archivo;
relaciones espaciales;
territorialidad;
coreografía.

1. LA ACCIÓN

24 de junio y 17 de Julio de 1973. La coreógrafa Trisha Brown presentó *Roof and Fire Piece*¹ sobre las azoteas del Soho. El trabajo correspondía a una revisión de la obra *Roof Piece*, que ya había sido mostrada en privado en noviembre de 1971. Apoyada por el Fondo Nacional y el Consejo Estatal de las Artes de Nueva York, la pieza llegó a convertirse en una obra icónica y referente para la modificación del paisaje urbano. El acto se concibió entre el número 420 de West Broadway y el 35 de White Street.

Abarcaba 9 manzanas de edificios. Quince ejecutantes vestidos con chándales rojos se distribuyeron en línea sobre los tejados. Cada miembro se colocó en una azotea diferente a distinta altura. Sólo podían ver (a distancia) al compañero de delante y de detrás de la línea. A un extremo se ubicaba Brown y al otro Carmen Beuchat. En lo alto de otros dos edificios se encontraba el público, que tampoco podía ver al elenco en su totalidad.

La pieza consistía en la transmisión de movimiento en cadena mediante la imitación. Se

produjo en dos direcciones: del Norte al Sur de la ciudad durante los 15 primeros minutos, y del Sur al Norte durante los 15 restantes.

En la primera parte, Brown emitía el movimiento desde un extremo y Beuchat lo recibía en el otro. En la segunda, Beuchat producía el movimiento y Brown era la última en realizarlo, hasta el fin (o la erosión) de la actividad.

1.1 La fotografía

Al primer encuentro con la fotografía (Mangolte, 1973) realizada por Babette Mangolte en 1973, se advierte que espacio urbano es el protagonista de la acción. El impacto inmediato es un skyline de tejados y azoteas grises. Se compone de volúmenes circulares, triangulares y cuadrangulares, hasta que la vista se pierde colapsando el espacio fotográfico (*Figura 1*). En primer plano de espaldas al “espectador” se muestra una figura humana, con las piernas abiertas, el torso inclinado y las manos sobre la cintura. En la parte superior izquierda, a dos azoteas de distancia de la primera otra figura mantiene la misma posición. Trazando una perpendicular hacia la derecha puede intuirse una figura diminuta, que toma con exactitud la misma pose de las otras dos. Mangolte en su texto sobre la fotografía (2007) argumenta que, al ser en blanco y negro el impactante espacio borra los cuerpos y los convierte en meras motas de polvo. Describe cómo la arquitectura de techos blancos resalta en nuestra vista empequeñeciendo las figuras humanas. Expone que el objetivo de la pieza no sólo era el de poner a prueba el desgaste del movimiento. Además se pretendía descubrir el esplendor de

los tejados del centro y el impacto escultórico de las torres de agua.

La apropiación geográfica y artística del Soho fue representada por la icónica fotografía. Esta imagen se comprendió como un símbolo del acto de resistencia por parte de la vanguardia del barrio a la cultura oficial de Estados Unidos. Muestra el basto horizonte de la ciudad como un campo de acción en el que los cuerpos son esculturas integradas en el paisaje.

1.2 La película

Babette Mangolte utilizó tres cámaras de color de Kodakrome. Decidió colocar la primera en un extremo de la línea y la segunda en el otro extremo. Una tercera enfocó el plano general de los tejados. Mangolte pensó que con estos tres planos se comprendería más adecuadamente la erosión del movimiento causada por el espacio². La película no tiene sonido y su duración es de 31 minutos y 38 segundos.

Se abre la filmación (Mangolte, 2005). Muestra a Brown de pie frente a la cámara, con el cuerpo vestido de rojo visible hasta las rodillas. De fondo se captan ventanas y tejados de edificios blancos, grises, marrones y azulados cubiertos de una pátina polvorienta. Cuando el plano cambia permite ver una panorámica de la arquitectura. A lo lejos se perciben dos ejecutantes suspendidos sobre dos plataformas azul y negra. Un tercer plano muestra a Beuchat.

Brown abre los brazos a la altura de los hombros y flexiona las rodillas. De forma pausada desplaza los brazos hacia atrás y a los lados de forma intermitente. Sus gestos se asemejan a



Fig. 1: *Roof Piece*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Trisha Brown, 1973 (Babette Mangolte). Archivo fotográfico.

¹ Traducción: Pieza de tejado y fuego

² Las tres filmaciones se ensamblaron y fueron mostradas en formato DVD en *Art, Lies and Videotapes, Exposing Performance* en Tate Liverpool, comisariada por Adrian George en 2003.



Fig. 2: *Roof Piece and Fire Piece*. Trisha Brown, 1973 (Babette Mangolte) [Captura de pantalla de vídeo. Min. 56:39]. (Recuperado de: Mangolte, 2005).

un lenguaje de señales. Realiza arcos con los brazos rodeando su cuerpo. Gira la cintura. Inclina el tronco y lo endereza. Con un brazo señala el cielo y con el otro el suelo. Aproxima el codo izquierdo al costado. Extiende el derecho frente a su rostro. La mano izquierda toca la cima de la cabeza y el brazo derecho se estira hacia el lateral paralelo al suelo. Mantiene la postura en equilibrio sobre su pie izquierdo (Figura 2). Estos movimientos no son rígidos. Parece que quisiera abarcar todo el espacio que la rodea con los brazos. En un momento dado empiezan a desordenarse en lo que parece una improvisación controlada. Escapan de las coordenadas anteriores. Los hombros rotan en círculos, las muñecas giran y los codos se flexionan en diferentes ángulos.

Otras secuencias muestran a los dos ejecutantes imitando los movimientos de forma esquemática. La visualización de sus acciones no resulta clara debido a la lejanía (Figura 3). En el tercer encuadre Beuchat recoge

la coreografía de forma lenta pero intensa. Los gestos son más exagerados, difieren de los originales. Brown termina la transmisión y se esconde tras la cornisa.

En la segunda parte Beuchat desciende al suelo encogiendo piernas y brazos. Ascende de forma brusca estirando las extremidades. Presiona las palmas de las manos una

contra otra. Repite esta secuencia durante los primeros segundos girando en diferentes direcciones (Figura 4). Desplaza sus piernas levantando las rodillas. Recoge un brazo sobre su pecho y el otro lo articula en el aire. Su ritmo de emisión es rápido. Dibuja formas que recuerdan al vuelo de las aves. En el extremo receptor Brown imita las series con firmeza.



Fig. 3: *Roof Piece and Fire Piece*. Trisha Brown, 1973 (Babette Mangolte) [Captura de pantalla de vídeo. Min. 1:06:12]. (Recuperado de: Mangolte, 2005).

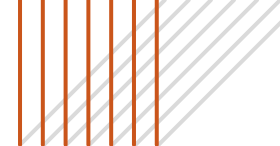


Fig. 4: *Roof Piece and Fire Piece*. Trisha Brown, 1973 (Babette Mangolte) [Captura de pantalla de vídeo. Min. 1:11:53]. (Recuperado de: Mangolte, 2005).

Al pasar los minutos se observa que la reproducción del movimiento es más comedia e insegura. Beuchat acaba la emisión y se agacha con las manos apoyadas en el suelo. Brown titubea. Se agacha también. Después se pone en pie y permanece inmóvil. Se cierra la filmación.

2. ESPECIFICIDAD DEL SITIO

El arquitecto Juhani Pallasmaa sostiene que “hay un indicio inherente de acción en las imágenes de arquitectura, el momento del encuentro activo, o una “promesa de función” y propósito” (2014, p. 63). El espacio urbano determina el movimiento del cuerpo. Cualquier individuo puede comprobarlo en la práctica kinestésica de pasear por una ciudad. Las calles, los muros, las escaleras, los bancos... delimitan las acciones y el tránsito de los sujetos.

El tratamiento de estos parámetros espacia-

les se considera un lenguaje particular del arte de acción. El concepto genérico de lo performático pone de manifiesto la relación entre los factores cuerpo-espacio-tiempo. Aquí el factor espacio tiene una fuerza concluyente sobre los otros dos. No opera como un escenario donde desarrollar cualquier acto. Tampoco se trata de un decorado. En base a esta hipótesis, se clasifica *Roof and Fire Piece* en

la categoría de piezas de acción que trabajan con la especificidad del sitio.

Los intereses constitutivos del arte *site-specific* desde su irrupción en el arte marcaron una clara distinción del resto de obras. Esta singularidad quedó reflejada en los postminimalistas en la década de 1960, quienes se preocuparon por la relación entre el cuerpo y el espacio. La noción *site-specific* implicaba una toma de conciencia del entorno físico y social donde se insertaba la acción. Habrían de estudiarse las cotas, los volúmenes, la iluminación, las texturas, los ritmos, las alturas, la cartografía del paisaje y el contexto socio histórico antes de decidir el diseño de la obra.

En relación con el arte performativo corresponde preguntarse si este trabajo previo no es al mismo tiempo una performance. En la edición *Roof Piece* la misma Brown (2002) explica el proceso previo a la ejecución de la obra. La exploración del espacio y búsqueda de azoteas

determina así la partitura de su acción: “The organization of roofs, roof owners, and dancers was a staggering project. (...) It took weeks in unknown hallways and rooftops, sliding in hot tar, explaining my presence to alarmed people in adjacent buildings” (p. 312)³.

El emplazamiento de los ejecutantes en la pieza es el resultado del recorrido previo de Brown. Todo un itinerario de idas y venidas a lo largo del Soho. Subidas y bajadas de escaleras, negociaciones del espacio, conquistas, errores de cálculo e improvisaciones. Si los vecinos del barrio hubieran accedido a la primera a dejar sus edificios la acción a analizar sería diferente. Puede que más visible para el público o entre los ejecutantes. De no haber pasado antes por los muros, el esfuerzo físico y las restricciones estratégicas, el mensaje transmitido con posterioridad no hubiera tenido el mismo significado.

2.1 Actualización del concepto

En los últimos tiempos se han acuñado términos como *site-determined*, *site-related*, *site-responsive*, *site-conscious*, *site-referenced*, *site-oriented*... ¿Por qué esta preocupación última por reevaluar la relación de la obra artística con el lugar? Kwon Miwon expone muy acertadamente este tema (2004, p. 2), desvelando uno de los problemas del arte contemporáneo. Argumenta que la preocupación actual por rehabilitar la relación entre la obra de arte y su emplazamiento viene dada por el mal uso, o uso excesivo del término *site-specific*. El concepto es asimilado

de modo confuso por las instituciones artísticas. En forma de catálogos, exposiciones, artículos, revistas, festivales, solicitudes de subvenciones, declaraciones de artistas...

Compartiendo esta idea con Miwon, en el caso del arte performático el uso del término resulta difuso. Se considera que se debe revisar el concepto en *Roof and Fire Piece* desde el prisma actual⁴.

Iria Candela realiza una propuesta de interés en torno a la noción *site specificity* (2007, pp. 113-114). Candela diferencia la ocupación del espacio público en relación con dos tendencias: *la afirmativa o la negativa*. *La afirmativa o asimilativa*, explica, corresponde a la integración de la obra en el territorio en el que se inscribe. De forma armónica reafirma y embellece las características del lugar. *La negativa o interruptiva* niega en lugar de adornar o embellecer. Interrumpe el discurso ideológico o estético del sitio. Puede resultar incómoda para los habitantes o viandantes, dado que su indisposición apela al espectador a implicarse de algún modo. Genera controversia.

Se propone la puesta en relieve del contexto en *Roof and Fire Piece* para saber en cuál de estas dos tipologías se inserta.

La acción manifiesta una tendencia *asimilativa* si se la observa desde un plano estético y formal: Los trajes rojos de los ejecutantes rompen con la edificación gris y polvorienta. De forma dinámica, realzan y proyectan en el espacio

un efecto propio de la pintura expandida. Los cuerpos son puntos distribuidos por el lienzo de la ciudad.

La acción también puede considerarse *interruptiva* porque reivindica un espacio nuevo para el arte, tanto en el marco físico como en el simbólico. El movimiento de brazos de los ejecutantes evoca una llamada a la resiliencia por parte de los artistas. Sugiere un signo de conquista de los tejados del centro de la ciudad. La ubicación exterior y a ras del cielo marca un claro posicionamiento político. Se sitúa fuera de los emplazamientos donde suele mostrarse el arte: el cubo blanco del museo o galería y el cubo negro del teatro.

Otro contexto que valorar es la receptividad del público. La acción obtuvo como espectadores a personas del mundo del arte y amigos de Brown. A excepción de algunos propietarios de las azoteas cercanas que se vieron sorprendidos por el suceso, la pieza no repercutió en el público local. El impacto fue silencioso, sólo perceptible en las alturas. El factor clave del emplazamiento hizo que la obra no fuese ni siquiera intuita por los viandantes a pie de calle. No hubo posibilidad de interrupción en la vida cotidiana del público no especializado. Este aspecto aleja a la pieza de la tendencia *interruptiva* de forma determinante.

Se propone así a *Roof and Fire Piece* como una acción *site-specific* (entendiendo el concepto tal y como se acuñó en su tiempo) de carácter asimilativo, añadiendo una propuesta de definición afín a la problemática actual.

3. EL BARRIO DEL SOHO

En 1973 el Soho era un distrito situado en la zona conocida como Bajo Manhattan, al sur de Houston Street. Estaba compuesto por edificios de hierro fundido y torres de agua. En el habitaba un numeroso grupo de artistas en convivencia con el vecindario, heredero de lo que había sido una zona industrial. Hasta 1950 albergó fábricas que fueron abandonadas en gran parte. Pocos años antes de *Roof Piece* el barrio entero estuvo a punto de ser demolido. El alcalde de entonces, John Lindsay, quería arrasar y reedificar toda el área, a causa de un proyecto de construcción de una autopista de ocho carriles. El proyecto habría destruido el extremo sur de la zona, pero no salió a delante.

Brown vivía en el número 80 de Wooster Street. Como muchos de sus colegas artistas acudieron al barrio por sus almacenes espaciosos y sus *lofts* industriales. Eran perfectos para trabajar y de bajo coste. El Soho comenzó a ser empleado para el cultivo y la experimentación artística de la época. Los *lofts* destartados, habitados por artistas plásticos, coreógrafos, músicos, cineastas... eran prestados como academias de baile, centros de arte y talleres de toda índole creativa⁵.

Se estableció una comunidad activista en la cual el arte no sólo sucedía de puertas para dentro. Se realizaban happenings en la calle en los cuales los roles de artista y público se invertían de forma constante. Recordando a Allan Kaprow (1900), estas actuaciones se situaban entre el arte y la vida cotidiana

³ Traducción: “La organización de los techos, de los dueños de los techos y los bailarines fue un proyecto asombroso. (...) Me tomó semanas en pasillos desconocidos y tejados, deslizándome en alquitrán caliente, explicando mi presencia a personas alarmadas en edificios adyacentes”.

⁴ Del mismo modo, todas aquellas obras configuradas por su vocación de ocupación y transformación local del entorno necesitan ser clasificadas y designadas, en modelos diferenciados que satisfagan su especialidad. Este planteamiento forma parte de la tesis doctoral de la autora.

⁵ Trisha Brown comenta, en la entrevista *All work, All play, en The Clocktower Gallery* en 2010, cómo coincidió en su mismo edificio con otros artistas, que tenían una Cinemathèque en la planta baja. “*The fluxus artists would go up and down the elevator, showing me the things they had in their little boxes, like crawdads and things like that*”. Traducción: “Los artistas de fluxus subían y bajaban por el ascensor, mostrándome las cosas que tenían en sus cajitas, como cigalas y cosas así”. (Bush, Yee, Crawford, Goldberg, y Heiss, 2011, p. 71).

incidiendo en el entorno de un modo revolucionario.

Brown intervino con otras acciones que transformaron el núcleo urbano. Se destaca *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), una acción complementaria a este caso. El bailarín Joseph Schlichter sujeto con un arnés de escalada, bajó caminando por la pared desde lo alto del edificio en el que vivía Brown hasta llegar al suelo. El muro sobre el que se realizó la acción daba a un callejón. Los espectadores se apiñaron alzando sus ojos hacia el tejado para contemplar la caminata.

La obra pretende oponerse a la gravedad mediante el acto simple de andar descendiendo por la pared. Del mismo modo que sucede en el estudio de caso esta pieza también pone en cuestión los ejes espaciales. Por un lado, en *Roof and Fire Piece* el movimiento copiado de ejecutante a ejecutante “salta” a través de planos horizontales, retando simbólicamente las leyes de la gravedad⁶. Por otro lado, *Man Walking Down the Side of a Building* hace descender las coordenadas de movimiento de arriba abajo. Ofrece una acción coreográfica vertical que desafía las leyes clásicas de la danza⁷.

3.1 Parámetros cartográficos

En *Three Pieces Brown* (1975, pp. 26-32) aporta un plano preciso de las calles donde se realizó la acción. Marca con una x dónde se posicionaron los ejecutantes y la audiencia. Se trata de una representación gráfica de la proyección horizontal del Soho descrita en lenguaje archi-

tectónico. Este medio no aporta tanta información de las intenciones artísticas como lo hace el cartel del evento. El anuncio fue instalado en una valla publicitaria del centro del barrio. En él se invitaba al público a llamar previamente a un número de teléfono, para reservar un lugar (una azotea) en la presentación.

Está ilustrado por un boceto del plano elaborado a mano por Brown (2020). Corresponde a las manzanas en cuyos tejados se situarían los ejecutantes, exceptuando dos cuadrados vacíos que sirven para definir el croquis. En el interior de los cuadrados se insertan pequeños rectángulos y triángulos de diversos tamaños. Indican los diferentes soportes que tuvieron que añadirse para favorecer la visión entre los ejecutantes. Se instalaron plataformas, cobertizos y terrazas elevadas. Este hecho revela los impedimentos surgidos ante un proyecto de acción sobre la arquitectura y su formalización. El espacio siempre termina imponiendo su normativa física.

En el cartel se observa una línea discontinua que atraviesa los cuadrados en zigzag. Coincide con la transmisión de movimiento de ejecutante a ejecutante, y señala las relaciones entre los cuerpos. Su lectura propone que es posible la comunicación a larga distancia gracias al lenguaje coreográfico.

3.1.1 Estrategia territorial

El relato de signos de cada ejecutante respecto al grupo resulta equivalente a un proceso de territorialización. Se entiende este concepto

desde una perspectiva geográfica, considerando el espacio como una construcción efecto del orden de las relaciones.

Brown describió la organización de movimientos como un “*Simple, semaphore-like movement*” (1975, p. 26)⁸. Según este sistema (y en relación con el título) la estrategia territorial puede ser comparada con el ancestral medio de comunicación de señales de humo.

El procedimiento aún se utiliza en rescates y misiones militares. En su tiempo fue muy eficiente para transmitir mensajes rápidos y sencillos entre puntos lejanos⁹. En particular los indios americanos utilizaban un código tan rudimentario como un semáforo: una ráfaga significaba un aviso, dos que todo iba bien, y tres que había problemas.

No obstante, la intención de la coreógrafa no era transmitir ningún mensaje. Los signos escritos con el cuerpo se desvanecen a medida que se lanzan. El método de señales intervino el paisaje al igual que lo harían las hogueras de los indios respecto a sus localizaciones: Disponiendo y marcando un territorio que les pertenecía con relación al colonizador. Brown amplió así su campo de acción mediante la emisión y transmisión de sus movimientos. Los cuerpos tomaron parte en el paisaje de Nueva York. La obra vista como señales de humo favorece de forma poética el cambio y la recreación de su entorno.

4. DISEÑO ESTRUCTURAL

Se distinguen con claridad dos tipologías constructivas relacionadas entre sí: la archi-

tectura de los edificios y la arquitectura de los cuerpos. Ambas responden a un fuerte vínculo coexistente.

Es imprescindible resaltar la figura del coreógrafo Rudolf Laban quien estableció toda una teoría sobre el dominio del movimiento. Laban (2022) afirmaba que “El esqueleto corporal puede ser comparado a un sistema de palancas que son desplegadas en distintas longitudes y direcciones en el espacio” (p. 56). Definía el cuerpo como una arquitectura viva generada por la acción. Se basaba en los itinerarios que dejan los movimientos a su paso por el espacio, denominados *trace-forms*. Con esta concepción Laban desarrolló la *Kineto-grafía*. Se trata de un método de notación del movimiento similar al lenguaje arquitectónico. Hace posible la legibilidad e interpretación de las acciones corporales. Sus tablas de niveles, extensiones, direcciones y travesías tienen unas connotaciones espaciales que pueden ser reasignadas a las características de un edificio. Se advierte así la similitud entre los dibujos de notaciones y los planos de edificios o mapas de ciudades. Los dos señalan la posición, el peso y el desplazamiento de los volúmenes sobre el espacio.

En *Roof and Fire Piece* el cuerpo y la arquitectura son entendidos como una estructura conjunta. La construcción está presente tanto en los edificios donde se desarrolló la pieza como en las complexiones de los ejecutantes. En ambos fluyen organismos externos e internos que modifican su configuración. Habitan una piel que está en continuo intercambio con el entorno.

⁶ Durante su viaje, el movimiento también puede “caer” entre las azoteas.

⁷ La acción fue sucedida por otra similar en 1973, titulada *Woman Walking Down a Ladder*, protagonizada por Brown, esta vez en el 130 de Greene Street.

⁸ Traducción: “Movimiento simple, como un semáforo”.

⁹ Los soldados de la gran muralla China lo utilizaban para alertar de la presencia enemiga, y los antiguos griegos desarrollaron un sistema de señales de humo que permitían transmitir letras.

4.1 Bocetos

Se observa un paralelismo entre las notaciones de Laban y los bocetos sin título que Brown elaboró en su cuaderno de enero de 1972 (Brown, 1973). Estos corresponden a transcripciones del lenguaje de la danza. Son catalogados aquí como pequeñas partituras. La coreógrafa estudió el movimiento como un alfabeto, capaz de encadenar frases y oraciones a través del dibujo.

A diferencia del sistema de transcripción de Laban, el de Brown era un vocabulario mucho más abstracto, limitado a partir de formas y líneas simples. Correspondía a la información del movimiento de las extremidades del cuerpo. Su pensamiento gráfico y textual partía de la figura del cuadrado y de sus combinaciones cinestésicas de proyección en el espacio.

Estos bocetos son predecesores de la estrategia acumulativa que la coreógrafa emplearía en danzas posteriores.¹⁰ Nunca se han asociado de forma directa con la obra. Sin embargo, se observa relación entre la gestualidad reflejada en los dibujos (partituras) y la transcripción física de la pieza. Los brazos dibujan en el aire letras, palabras y frases igual que en el papel. Dejan un rastro de las mismas escrituras lineales que podemos contemplar en los dibujos.

J.L. Raymond (2019) afirma que “la mejor manera de entender el espacio es dibujar sobre él” (p. 22). La forma de entender el espacio de

Brown fue similar al proceso arquitectónico. Por un lado, proyectó la acción en una serie de planos (las calles del Soho) y dibujos (sus bocetos). Por otro lado, construyó el sistema coreográfico organizando una red de cuerpos móviles en diferentes localizaciones.

4.2 Partitura

Se entiende el concepto partitura *site-specific* como un modo de escritura delimitado por el lugar, construido en base a elementos externos más o menos coactivos. Las restricciones prescriben la circulación de la pieza. En este caso el dispositivo material que restringe y determina la partitura es el skyline de Nueva York. El escenario despliega dos obstáculos a resolver: En primer lugar la altura de los edificios. En segundo lugar la distancia entre los ejecutantes y la dificultad de visión entre ellos. La visibilidad es por tanto el atributo del espacio sobre el que se construye la estructura de acción.

Refiriéndose a la percepción como espectador de las señales sobre el escenario urbano, Don McDonagh (Times, 1973) alude: “*It was like receiving messages from outer space*”¹¹. A través de la distancia se genera una dinámica de mirada y escondite, que impide o favorece el traslado del movimiento. En la fase de transmisión muchos de los gestos de Brown se van perdiendo por el camino. Otros se van modificando a causa de la naturaleza cognitiva y cinestésica de cada ejecutante. La ruptura

espacial generada por los edificios altera la coreografía. La hace imprecisa, la va deshinchando a través del alejamiento. Se comprende así que la intención de Brown no era dibujar en el espacio, sino desdibujar. La acción comienza dejando una huella sobre el cielo de Nueva York. A medida que el trabajo va avanzando y se va alejando de la vista, la señal va haciéndose más pequeña, ocultándose entre los edificios. Difuminada, muere en un gesto del que ya nadie es testigo.

Esta dinámica de flujo sólo puede ser comprendida a través del modo de documentación del trabajo. Las decisiones de Mangolte a la hora de enfocar o editar la pieza son esenciales para reconstruir el caso con posterioridad¹². Se propone así el archivo como último eslabón en la sucesión coreográfica. Sus imágenes generan un enlace más en la cadena de comunicación, escribiendo un final determinante.

3. Construcción del lenguaje performativo: Los conceptos de mapa, partitura y coreografía proponen las tácticas de relación entre los ejecutantes y el hábitat urbano. Se consideran los cuerpos y la silueta del Soho una composición arquitectónica que articula y condiciona la acción.

4. Documentación: Pese a disponer de la fotografía y el video de la obra, la cuestión del espacio en esta pieza nunca será resuelta. Este hecho es debido en primer lugar a la insuficiencia de medios tecnológicos para su registro. En segundo lugar, a la barrera visual producida por la estructura edificatoria.

Se ha pretendido cartografiar el conjunto de procesos que recogen el estudio de caso, para mostrar un modelo concreto de estrategia coreográfica basada en el tratamiento performativo del lugar.

5. CONCLUSIONES

1. Estudio de caso: Es posible realizar un estudio de *Roof and Fire Piece* desde un planteamiento territorial que ponga en valor el espacio en el arte de acción. Se concluye que hoy en día no existen análisis del caso desde este enfoque.

2. Site-specific: Se observan abundantes terminologías relacionadas con la definición del arte específico del sitio. Por lo tanto, es posible hacer una revisión e incorporar una definición que se ajuste a la obra en su singularidad.

¹⁰ Después de la época de *Equipment Dances*, de 1968 a 1971, temporada que culminaría con *Roof piece*, la coreógrafa iniciaría una nueva serie de trabajos, englobados como *Accumulations*, de 1971 a 1973, coincidente con *Roof and Fire Piece*. En este tiempo, los sistemas de notación de danza de Brown comenzarían a tomar mucha importancia en su proceso creativo. Hasta tal punto que, en el Spring Dance Festival de 1973, presentó *Group Primary Accumulation* en espacios al aire libre de Nueva York. De esta manera pudo comprobar cómo su sistema de notación acumulativo, concebido en principio para espacios interiores, era un sistema enseñable, y de gran impacto y acogida en espacios abiertos, durante toda la década de los años setenta.

¹¹ Traducción: “Era como recibir mensajes del espacio exterior”. Times, T.N.Y.

¹² En virtud de este hecho, se han realizado reproducciones posteriores de la pieza, a cargo de la compañía *Trisha Brown Dance Company*: La primera en el *High Line* de Nueva York, debajo de la calle 14 en Manhattan, el jueves 9 de junio de 2011. La segunda en el *Getty Museum* de Los Ángeles, California, el 7 de mayo de 2013. La tercera como parte del programa *Trisha Brown: In Plain Site* presentado por la Universidad Northwestern, Evanston, Illinois, el sábado 4 de junio de 2016.

Referencias

- Brown, T. (1973). *Untitled (Sin título)*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-sin-titulo-30>
- Brown, T. (1975). *The Drama Review: TDR*. Recuperado de <https://www.jstor.org/journal/dramareviewtdr>
- Bush, K.; Yee, L., Crawford, J., Goldberg, R. y Heiss, A. (2011). *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*. Londres: Prestel Pub.
- Candela, I. (2007). *Sombras De Ciudad / Shadows of the City: Arte Y Transformación en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Editorial.
- Carrascal, M. F. (2017). Otras arquitecturas anticipadas. Un recorrido por el subsuelo, suelo y cielo de Nueva York. *Zarch: Journal of interdisciplinary studies in architecture and urbanism*, (1), 270-284. Recuperado de <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/63464/Otras%20Arqu.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Chaparro, L. (2018, 12 abril). De las señales de humo a las ondas cerebrales. *OpenMind*. Recuperado de <https://www.bbvaopenmind.com/humanidades/comunicacion/de-las-senales-de-humo-a-las-ondas-cerebrales/>
- Corbeira, D. (2022). *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción*. Madrid: Brumaria.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Adaba Editores.
- Gávez, M. A. (2012). *Cristalografías Dinámicas. PSAAP*. Recuperado de <http://psaap.com/cristalografias-dinamicas/>
- Graham, A. J. (2013). Out of Site: Trisha Brown's Roof Piece. *Dance Chronicle*, 36(1), 59-76, DOI: 10.1080/01472526.2013.756355. Recuperado de <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01472526.2013.756355?journalCode=ldnc20>
- Juhani, P. (2014). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Kaprow, A. (1900). *Entre el arte y la vida*. Barcelona: Alpha Decay.
- Krauss, R. E., y Muñoz, A. B. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Kwon, M. (2004). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Illustrated ed.). Massachusetts: The MIT Press.
- Laban, R. (2022). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Lefebvre, H., y Martínez, E. (2020). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lepecki, A., & Lera, A. F. (2009). Danza del desplome. La creación de espacio en Trisha Brown y La Ribot. En *Agotar la Danza: performance y política del movimiento*, (pp. 123-157). Santiago de Compostela: Centro coreográfico galego.
- Lizarraga, I. (2015). El espacio en el análisis del movimiento de Rudolf Laban. *Revista Diagonal*, (40). Recuperado de <http://www.revistadiagonal.com/articles/analisi-critica/espacio-rudolf-laban/>
- Mangolte, B. (Directora). (2005). *Trisha Brown Early Works 1966-1979*. [DVD]. San Francisco: ArtPix.
- Mangolte, B. (1973). *Roof Piece* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/trisha-brown-roof-piece-1971-performance-work-trisha-brown-pieza-azotea-1971>
- Mangolte, B. (2007). *About Roof Piece. A dance by Trisha Brown and a photograph by Babette Mangolte*. Recuperado de <https://babettemangolte.org/maps.html>
- Mangolte, B. (2014, 17 abril). *Roof and Fire Piece* [vídeo]. Recuperado de <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videothèque/roof-and-fire-piece>
- McDonagh, D. (1973, 3 julio). Spread Over Half Mile, 15 Give Dance on Roofs. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1973/07/03/archives/spread-over-half-mile-15-give-dance-on-roofs.html>
- Moore, P. (2020). Performance view of Trisha Brown's "Roof Piece," [Fotografía]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2020/04/07/arts/dance/trisha-brown-roof-piece.html>
- Raymond, J. L. (2019). *El actor en el espacio*. Madrid: Fundamentos.
- Rosenberg, S. (2016). *Trisha Brown*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Schwan, A. H. (2019, 12 julio). Scarlet Letters on the Roof: Figuration and De-Figuration in Trisha Brown's "Roof and Fire Piece". En S. Brukhalter y L. Schmidlin (Eds.), *Spacescapes Dance & Drawing since 1962* (pp. 60-73). Zurich: JRP / Ringier. Recuperado de https://www.academia.edu/32715865/Scarlet_Letters_on_the_Roof_Figuration_and_De_Figuration_in_Trisha_Brown_s_Roof_and_Fire_Piece
- Seibert, B. (2020, 7 abril). A Home Version of Trisha Brown's 'Roof Piece,' No Roof Required. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2020/04/07/arts/dance/trisha-brown-roof-piece.html>
- Siegel, M. B. (2007). Dancing on the Outside. *The Hudson Review*, 60 (1), 111-118. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20464678>
- TBDC. (1971). *Roof Piece* (1971). Recuperado de <https://trishabrowncompany.org/repertory/roof-piece.html>
- Teicher, H. (Ed.) (2002). *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Cambridge: Mit Press.
- Villota, G. (2019, 17 septiembre). *Bajar por la pared, bailar pegada al suelo: las coordenadas espaciales de Trisha Brown (documentos, notaciones, dibujos)*. Recuperado de https://www.academia.edu/40375375/Bajar_por_la_pared_bailar_pegada_al_suelo_las_coordenadas_espaciales_de_Trisha_Brown_documentos_notaciones_dibujos
- Zoido, F.; De la Vega, S.; Piñeiro, Á.; Morales, G.; Mas, R.; Lois, R. C. Y González, J. M. (2013). *Diccionario de urbanismo. Geografía urbana y ordenación del territorio*. Madrid: Cátedra.

LA DOCUMENTACIÓN DE LA PERFORMANCE: LA IMAGEN COMO TROFEO. ANÁLISIS DE MIRROR OF ORIGIN DE DEBORAH DE ROBERTIS

MARC MONTIJANO CAÑELLAS. Universidad de Málaga

/ RESUMEN /

a manera en el que nos llega la documentación de la performance no es algo casual y analizar sus cualidades nos puede ayudar a comprender mejor la obra. En este estudio, partiremos del examen sobre las principales opiniones en este campo, deteniéndonos especialmente en Philip Auslander, un autor clave al hablar sobre la documentación de la *performance*. Junto a esta revisión, planteamos una ampliación y actualización de conceptos, nuevas tipologías en base a las nuevas necesidades surgidas en el arte de acción actual.

Nos centraremos en el desarrollo y explicación de una de estas nuevas categorías: la imagen como trofeo. Y para desarrollar este concepto analizaremos una obra de la artista Deborah De Robertis. Una acción, titulada *Mirror of Origin*, que llevó a cabo furtivamente en el Museo de Orsay de París en 2014 y con la que ganó notoriedad internacional.

/ Palabras clave /

Teoría de la performance;
performance art;
arte de acción;
documentación de la performance;
Deborah De Robertis;
arte feminista.

1. INTRODUCCIÓN

La manera en la que nos llega la documentación de la *performance* no es algo casual y analizar sus cualidades nos puede ayudar a comprender mejor la obra. En este estudio, para no repetir conceptos ya manejados en otras investigaciones¹, obviaremos los trabajos de Amelia Jones, Peggy Phelan o Erika Fischer-Lichte, para centrarnos en Philip Auslander. No pretendemos, revisar globalmente la documentación de la *performance*, el objetivo es presentar y argumentar una nueva categoría, dentro de un marco teórico. Completando con este artículo, otros estudios que estamos realizando para acotar y definir la naturaleza de las imágenes que documentan y registran una *performance*.

Detengámonos en Philip Auslander (n.1956), profesor en la Escuela de Literatura, Medios y Comunicación en el Georgia Institute of Technology de Atlanta. Un autor clave al hablar sobre la documentación de la *performance*. Célebre es su clasificación, que usamos como eje de nuestra argumentación. Él propone, como punto de partida, dividir las imágenes en torno a la *performance* en dos categorías: la documental (*documentary*) y la teatral (*theatrical*). Explicado muy escuetamente, en la primera, entrarían aquellos documentos que describen la *performance* y sirven para testificar que realmente ocurrió, las imágenes documentales tienen una doble función, aporta un registro de la *performance* y, a la vez, certifican que sucedió. Según Auslander, se supone una relación ontológica de subordinación de la documentación respecto de la *performance*, en la que la *performance*

precede y autoriza la documentación. La mayoría de la documentación que conocemos de la *performance* clásica de las décadas de 1960 y 1970, pertenece a esta categoría (Auslander, 2006, p.1).

Al analizar la *performance* actual, nosotros subdividiríamos esta categoría documental formulada por Auslander, en dos clases con ligeras variantes: la imagen documental cruda y la imagen documental elaborada. La primera comprendería la documentación de una acción de un modo aséptico, crudamente, es la categoría más rigurosa. La segunda subcategoría, la imagen documental elaborada, es una imagen estéticamente más cuidada o trabajada, aunque mantiene la voluntad documental.

Prosiguiendo con la clasificación de Auslander, esa relación entre el acto original y su registro puede llegar aún más lejos. Hay acciones que únicamente el testimonio de la fotografía o el video atestiguan que existieron, pues se realizan sin testigos ajenos a la ejecución del proyecto, sin espectadores. Entraríamos ahora en la segunda categoría enunciada por Auslander, la teatral. En esta categoría, las *performances* se realizan exclusivamente con el objetivo de ser fotografiadas o filmadas, eliminando el evento presentado ante un público. En estos casos el espacio del documento (visual o audiovisual), se convierte así en el único espacio en el que se produce la *performance*. La imagen que vemos registra un evento que nunca tuvo lugar excepto en la fotografía misma (Auslander, 2006, p.2).

Estas *performances* son creadas especialmente en función de su posterior registro, podría-

mos decir que el artista prima el registro y el resultado estético final sobre el desarrollo de la acción, como en muchas piezas de Hannah Wilke (1940-1993), Cindy Sherman (n.1954), Rebecca Horn (n.1944) o Matthew Barney (n.1967). Aquí se incluirían hoy lo que llamamos *fotoperformance* y las *videoperformances*. Esta categoría teatral, contendrían también lo que “podríamos llamar registros falsos, es decir, aquellos documentos que parecen corresponder a una performance que en realidad no ha sucedido nunca, como el célebre *Salto al vacío*, 1960, de Yves Klein” (Ayerbe y Cuenca, 2019, p.7). Lo que denominamos *performance* simulada, la creación de un material de documentación falso, de una *performance* que nunca aconteció.

Junto a esta revisión, planteamos una ampliación y actualización de conceptos, en base a las nuevas necesidades surgidas en el arte de acción actual. Nuevas tipologías, en paralelo a los nuevos medios, nuevos usos y nuevas circunstancias de la *performance*.

Muy resumidamente, establecemos que existen cuatro categorías o tipologías, atendiendo a sus cualidades intrínsecas (esenciales): la imagen documental, la imagen teatral, la imagen trofeo y la imagen posproducida. Esta última se divide, a su vez, atendiendo a su objetivo o intencionalidad en: imagen publicitaria e imagen expositiva.

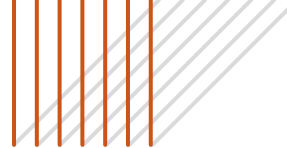
En este estudio, nos centraremos en el desarrollo y explicación de una de estas nuevas categorías: la *imagen como trofeo*. Y para desarrollar este concepto analizaremos una obra de la artista Deborah De Robertis. Una acción, titulada *Mirror of Origin*, que llevó a cabo furtivamente en el Museo de Orsay de París en 2014.

2. LA INTRUSA EN EL MUSEO

Aunque no era su primer trabajo, Deborah De Robertis (Luxemburgo, 1984), ganó notoriedad internacional el 29 de mayo de 2014 por su acción *Mirror of Origin*, en el Museo de Orsay de París. La acción fue breve, apenas duró seis minutos, lógicamente no tenía permiso ni había avisado de sus intenciones, como es prescriptivo en un trabajo de esta naturaleza. La artista entró caminando con paso ligero en la pequeña sala del Museo de Orsay, donde se encuentra expuesta la obra *El origen del mundo* (*L'Origine du monde*, 1866). Este pequeño óleo, 46,3 x 55,4 cm., es una de las obras más conocidas de Gustave Courbet (1819-1877). La pintura muestra el sexo de una mujer, tumbada sobre una cama. Un primer plano, en el que espectador no puede ver más allá de los muslos y el pecho de la modelo. Desde que salió de la mano de Courbet, este lienzo, pintado por encargo de diplomático turco-egipcio Khalil-Bey, ha tenido una vida intensa y llena de misterio hasta que entró a formar parte de la colección del Museo de Orsay en 1995 (Musée d'Orsay, s.f.). Su trayectoria es confusa, aunque “se sabe que cuando Khalil-Bey se vio en la necesidad de venderlo, pasó de mano en mano hasta llegar a las del psicoanalista francés Jacques Lacan” (de Blas Ortega, 2012). Una obra que aún hoy, con los tiempos contradictorios que vivimos, sigue siendo motivo de censura en las redes sociales y de la que se ha especulado mucho sobre la identidad de su protagonista (Homines, 2018).

Tonia Raquejo al analizar otra obra de Courbet que también se encuentra en el Museo de Orsay, *Entierro en Ornans* (*Un enterrement à Ornans*, 1849-50), afirma que el pintor realista “deja que su ojo se comporte como el de un fotógrafo. Así, observa al mundo con el distan-

¹ En un artículo que está a la espera de ser publicado, analizamos en conjunto y con detenimiento el tema. Montijano, M (2023). La documentación de la performance en el siglo XXI. Revisión y ampliación de conceptos. *Ensayos: Historia y teoría del arte*, Vol. XXIV, 39 (enero).



ciamiento propio del objetivo de una cámara: es testigo de la acción sin intervenir en ella” (1997, p. 83). Esta reflexión, que nada tiene que ver directamente con este estudio sobre la documentación de la *performance*, si nos adelanta, sin embargo, una de sus cuestiones clave: el grado de interferencia o de subjetividad en el registro de la acción. Retomemos la *performance* de 2014. De Robertis, que vestía un vestido dorado de lentejuelas e iba descalza, se acerca con decisión a la pieza de Courbet. Camina con actitud de concentración, al llegar a su altura se da media vuelta con fluidez y se sienta en el suelo, abriéndose de piernas y exponiendo su sexo delante del cuadro. En la sala habría unas diez personas, que en un primer momento parecen no percatarse, pero pronto, cuando la vigilante de sala entra en escena, comienza el revuelo y la llegada de curiosos. Algunos visitantes parecen recriminarle su actitud a la artista, otros aplauden su acción, los trabajadores del museo, sin saber muy bien qué hacer, se interponen entre ella y el público para dificultar la visión. Ante este pequeño caos originado por su acción, Deborah De Robertis permanece inalterable, en la posición inicial, mostrando su vagina como un acto reivindicativo, denunciando el papel secundario y residual de las mujeres en el arte, revirtiendo las relaciones de poder, ahora ella, la modelo, ha tomado el mando. La artista “deconstruye las estrategias de dominación masculina y objetivación sexual del cuerpo femenino dentro de los dispositivos institucionales dedicados a las artes plásticas, todavía demasiado controladas por los hombres” (Schicharin, 2018).

Tras realizar la acción delante de la obra *L’Origine du monde* y ser desalojada del Museo, la artista colgó el vídeo de la *performance* en internet (García, 2019, p.144). El video editado de la *performance* va acompañada de la voz grabada del artista, que repite como una letanía las palabras *Je suis l’origine, je suis toutes les femmes,, tu ne m’as pas vue, je veux que tu me reconnaites, vierge comme l’eau, créatrice du sperme* [Soy el origen, soy todas las mujeres, no me has visto, quiero que me reconozcas, Virgen como el agua, creadora de esperma], con el Ave María de Schubert de fondo.

En esa sala del Museo de Orsay de París, a finales de mayo de 2014, habría unas diez o quince personas, tal vez treinta en el momento más álgido, siendo generosos. Esta es la tónica general en una *performance*, salvo grandes proyectos muy mediatizados, se realizan ante un público escaso. Nos comunicamos principalmente con las *performances* a través de las imágenes, del material de documentación y registro². Nos formamos una opinión del trabajo de un artista de acción fundamentalmente por el poder de comunicación de las imágenes que se tomaron durante su *performance*. De ahí la importancia capital de la documentación y del análisis de sus cualidades.

Trabajamos con fotografías y vídeos, que cuando se trata de piezas clásicas, suele ser un material escaso que difícilmente nos puede ayudar a reconstruir la acción en su totalidad. Podemos decir que en ocasiones nos “fiamos” del artista y que las cosas ocurrieron tal cual han trascendido, aunque generalmente de-

beríamos poner estas versiones originales en cuarentena³. Incluso hoy en día, de una *performance* suele haber un par de imágenes que se hacen icónicas y el resto se olvidan. Esas pocas imágenes que trascienden deben condensar el espíritu de la acción, enviar el mensaje con claridad, y el artista es plenamente consciente de ello. Por eso más que registrar fielmente lo que ha ocurrido, documentarlo crudamente, en muchos casos, las imágenes poseen una fuerte impronta artística, una expresividad extra. De todo ello hablaremos más adelante en este estudio.

Pensemos en la imagen que se ha convertido en el icono de la acción *Mirror of Origin*, la artista luxemburguesa sentada en el suelo con las piernas abiertas, delante del lienzo de Courbet. La grabación empieza con un plano lateral y termina frontalmente, un video, aunque editado, que tiene una función principalmente documental. La imagen es temblorosa y en ocasiones movida, propia de un registro con un móvil en una circunstancia compleja, clandestina en este caso. Pero la imagen frontal, la fotografía de la acción que ha expuesto la artista y que se ha convertido en el icono de la *performance* es completamente artística y plena de significados. Es una imagen buscada.

La pintura de Courbet expuesta en el Museo de Orsay posee un clásico marco dorado y ella, para la acción, llevaba un vestido corto de lentejuelas doradas y guantes del mismo color. Deborah De Robertis, con la pieza resultante, plantea un triple juego entre el marco de la obra de Courbet, su vestido dorado y el enmar-

cado de la fotografía imitando el de la pintura original. Es una imagen pensada y buscada, una imagen trabajada y estéticamente cuidada. Que poco tiene que ver con las fotografías documentales, muchas rudimentarias, de los trabajos clásicos de la *performance*, ni tampoco con las imágenes teatralizadas de otros. Obviamente entran en escena nuevas técnicas, pero también nuevos intereses y nuevos lenguajes expresivos en los artistas actuales de la *performance*.

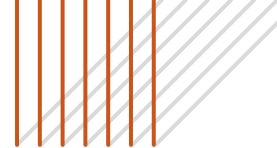
3. LA IMAGEN COMO TROFEO

Volvamos a la acción *Mirror of Origin* de Deborah De Robertis en el Museo de Orsay de París. La fotografía documenta una *performance*, sin duda, da fe de ella, pero aporta mucho más. Este tipo de acciones rápidas generan un registro documental que van más allá de la distinción de Philip Auslander sobre imágenes documentales y teatrales. Si observamos el material de documentación de una *performance* actual, en numerosas ocasiones, veremos que se encuentra asfixiada en esta categorización, por muchos espacios intermedios que se puedan generar.

El estudio de la documentación requiere nuevas tipologías, en paralelo a los nuevos medios, nuevos usos y nuevas circunstancias de la *performance* en el siglo XXI. Las disciplinas artísticas actualmente, son mucho más trasversales. El *performer* hace *performances*, pero el artista de acción actual es también fotógrafo, edita sus imágenes, es diseñador, graba videos,

² Para la descripción de la *performance Mirror of Origin*, de Deborah De Robertis, nos hemos basado en el material de documentación existente. Principalmente en el video que la artista subió a internet tras la acción. Aunque ha sido borrado de varias plataformas, aún hoy puede localizarse. Para este estudio hemos analizado la copia que conserva el proyecto IDD ACCIÓN (Investigación, Documentación y Desarrollo del Arte de Acción), en su archivo digital y de esa misma fuente hemos extraído las capturas. Puede accederse al proyecto a través de su web: <https://www.iddaccion.com>

³ El *performer* debe ser especialmente escrupuloso en este aspecto, exigiéndose un alto nivel de ética y profesionalidad en el registro de la acción. No proporcionando un material tergiversado o una historia ficticia, ya que el valor de una acción no radica solamente en lo visual. Esto, que debería estar fuera de cuestión, no siempre sucede, especialmente siembra dudas en la obra de algunos artistas actuales, donde prima el escándalo y el ruido mediático al trabajo coherente y veraz.



gestiona sus redes sociales, elabora la información de prensa, etc. La facilidad de acceso a los medios y herramientas digitales, y la precarización del sector, hacen que la labor del artista se aproxime más a la de un gestor cultural que a la figura romántica del artista bohemio. Y si a eso le sumamos el giro absolutamente capitalista que ha dado la sociedad, donde el artista ha asumido sus preceptos e incluso su vocabulario, hasta el punto que ya no crea, produce obra –es decir, hace productos, tangibles o efímeros, para el consumo en el mercado del arte–, bajo este marco emergen un abanico de matices que nos impiden ver con ingenuidad cualquier registro documental de una *performance*.

Comencemos a definir sus características. La imagen trofeo es una imagen buscada por el artista, representativa del proyecto, con unas cualidades artísticas y estéticas. No surge por casualidad durante la *performance*, es una obra en sí misma y el objetivo de la acción, pensada por el artista previamente. Funciona como testigo, registra un hecho, pero a la vez capta la esencia de la acción con calidad artística. El *performer* crea una imagen icónica, que intenta condensar toda la información posible del proyecto, una *performance* que realmente existió y tuvo una vida más allá de la imagen (no como la teatral).

Queda claro que las imágenes trofeo no son fruto de la casualidad, exigen preparación por parte del artista, una innegable intención para que sean formalmente satisfactorias y encajen con el lenguaje actual. Son imágenes buscadas que documentan una acción, funcionan perfectamente como testigo de lo que ha ocurrido, pero lo hacen con un carácter artístico,

con el fin de tener un mayor impacto y poder de comunicación. Dicho de otro modo, estas imágenes están influenciadas por los códigos estéticos actuales, por las redes sociales y los medios de comunicación. Busca el impacto visual. Una documentación tosca y demasiado intelectualizada, no encajaría en nuestra sociedad⁴, un trofeo debe ser formalmente estético para permitirnos presumir de una gesta.

Un trofeo es una pieza, con cierto ornato, que nos recuerda un triunfo o una victoria. La imagen –dentro de esta categoría de documentación que estamos exponiendo– funciona como trofeo de una hazaña y encaja principalmente con las acciones fuera de los circuitos de poder del arte, *performances* con cierto trasfondo social o político. Este tipo de documentación que denominamos imagen trofeo o imagen como trofeo, suelen surgir de las *performances* sin autorización, aunque no es exclusiva de ellas. El riesgo o la dificultad para obtener la imagen hace que el trofeo tenga mayor valor. Por eso es tan importante que el contexto sea veraz, que todas las circunstancias que envuelven a la *performance*, sean fieles a lo que nos da a entender su registro.

Esta categoría de documentación acostumbra a estar ligada a lo que se conoce como arte de guerrilla. En este tipo de proyectos, todo el trabajo se supedita a un fin, la ortodoxia se sacrifica para ganar efectividad, suelen estar vinculadas a una problemática política o social, y el objetivo es darle la mayor visibilidad posible a esta problemática en los canales del arte y los medios de comunicación. Debemos tener presente que la notoriedad alcanzada por el escándalo es una de las formas más rápidas y

efectivas de llegar al gran público, una estrategia eficaz, aunque peligrosa.

Volvamos a la obra *Mirror of Origin*, pero esta vez dándole la palabra a la propia artista. Como afirmó De Robertis (2018), en la accidentada conferencia que dio en el TEDxBrussels:

Me situé delante de la pintura y abrí mi vagina ampliamente con ambas manos. Mirando al frente a los espectadores. (...) Abriendo mi vagina abro mi boca, abro mis ojos (...) abriendo mi vagina, impuse mi punto de vista. Le ofrecí mi mirada a la vagina pintada por Courbet. La mirada femenina que ha sido negada en el Museo de Orsay. (De Robertis, 2018).

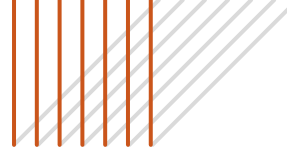
La artista considera que las mujeres han sido silenciadas, relegadas a un papel secundario en la historia del arte, y ella les da voz de un modo simbólico con una acción artística en un museo. En este caso, De Robertis da voz figuradamente a la modelo de Courbet. Acción que se convierte en mediática y lanza un mensaje al mundo, poniendo el foco en un problema. Pero no se trata de un problema del pasado, se silencia el pensamiento, el arte y el cuerpo de la mujer, la censura es real, existe y está más presente que nunca a través de las redes sociales. No hablamos solamente de cultura, la censura es el dedo acusador que dicta las reglas del juego de la moral y del pensamiento actual. Como ya hemos apuntado, las redes sociales marcan el pulso de nuestro tiempo y su prohibición de mostrar desnudos ha calado, especialmente el desnudo femenino. Han difundido una ideología puritana, que está contagiando a la sociedad. En el mundo virtual no les faltan los voluntarios dispuestos a denunciar las imágenes que consideran inaceptables, pero el problema es que, en el mundo real, aunque

las fronteras sean cada vez más difusas, ha calado igualmente este discurso retrógrado. Un ejemplo muy ilustrativo, le ocurrió a la propia artista.

Como ya hemos mencionado, el 5 de marzo de 2018, Deborah De Robertis fue invitada a dar una charla en el TEDxBrussels, centrada en la censura y las mujeres. A mitad de su conferencia, con ciertos toques performáticos, un hombre de la organización la sacó por la fuerza del escenario, arrastrándola y haciendo que se le viera un pecho al tirar de la camiseta. La interrupción fue tan llamativa, que el público creyó que estaba preparado. De Robertis fue censurada, llamada a la fuerza en medio de una charla sobre la censura, por mostrar su trabajo (Tejero Martín, 2018). Es absurdo invitar a una creadora que realiza *performances* en las que ella se desnuda, y cancelar en directo y de forma abrupta su conferencia por mostrar un desnudo femenino. ¿Qué otra cosa podría haber enseñado hablando de su trabajo? ¿Qué pretendían que hiciera al invitarla? Es una situación ridícula e inadmisibles, pero que define el contrasentido que reina en nuestra sociedad, y que los artistas deben sortear o aceptar a regañadientes desde que se ha impuesto la moral de las redes sociales. Y da rotundamente la razón a la propia artista, cuando dice que las mujeres han sido y son silenciadas. Pero De Robertis no solo denuncia con su obra la situación histórica de las mujeres artistas, señala que el cuerpo femenino también es rechazado.

Las acciones que hace De Robertis en los museos, por un lado, buscan “cuestionar el lugar de las mujeres artistas en la historia del arte, con la promoción y el apoyo a la visualización artística femenina. Y, por otro, plantea un debate sobre el papel del cuerpo femenino en las instituciones artísticas” (García, 2019, p. 147).

⁴ Exponemos este razonamiento, sin connotaciones peyorativas, nuestra sociedad es objetivamente superficial y exhibicionista. Y además de la necesidad impaciente de ver y de mostrar novedades permanentemente, reclama mensajes potentes y sencillos.



Avanzando un paso más en esta línea argumental, que enlaza con la mirada de varias artistas que trabajan temas feministas en el arte como *The Guerrilla Girls*, se acepta de buen grado un desnudo femenino dentro de los muros de un museo, mientras sea un desnudo pasivo. Es más importante la actitud del desnudo que el propio desnudo. El sexo femenino es aceptado en un museo, siempre y cuando, asuma un rol pasivo, es decir, objetualizado. De Robertis rompe la ilusión de pasividad. La artista con esta acción, encarna a la modelo de Courbet y la empodera.

Esta obra de Courbet, ha dado lugar a numerosas versiones e interpretaciones, recordemos *El origen de la guerra* (1989), de la artista Orlan, tal vez la más popular de todas, al sustituir los genitales femeninos por los masculinos, obra que nos remite a *Pintora y modelo* (1986) de Lucian Freud o a *David and Eli* (2017) del mismo artista; pero también debemos mencionar a Zoe Leonard, en *Vagina* (1992) que fotografía en primer plano sus propios genitales; y la versión que hace John Currin de la obra *L'Origine du monde* que lleva por título *After Courbet* (2008). Pero, sin duda, *After Courbet / L'origine du monde* (2004), de Tanja Ostojić, merece una mención aparte, planteando un trabajo desde una óptica feminista que va mucho más allá del arte, reivindicativa del papel de la mujer en la sociedad, entrando en el terreno socioeconómico, o meramente político, difuminando las fronteras entre arte y vida.

Ostojić, que es una artista con un fuerte compromiso social, activista por los derechos de las mujeres, muestra una versión del cuadro de Courbet con el primer plano de una empresaria femenina en ropa interior, con unas bragas azules decoradas con la bandera de la Unión Europea. Denunciando irónicamente que las

mujeres, en particular las de la antigua Yugoslavia, como es su caso, solo son bienvenidas a Europa cuando enseñan la ropa interior. El cartel con la imagen en cuestión —de 600 x 847 mm—, lo vende firmado a 100 € o sin firmar a 20€, con una particularidad. Realiza un descuento en el precio para mujeres, pues como explica la artista yugoslava en su web “las mujeres en los mismos puestos y trabajos ganan una media de un 30% menos que sus colegas masculinos” (Ostojić, 2015).

Un proyecto que nos remite a otro anterior de la misma artista, que lleva por título *Buscando un marido con pasaporte de la UE* (2000-2007). En el que fusionando su obra con su vida, dinamitando cualquier frontera existente, denuncia como las mujeres de países como el suyo, sólo pueden ser residentes en la EU, a través del matrimonio, lo que Ostojić describe como una forma de prostitución. Como relata Diego del Pozo:

Tanja Ostojić, inició el proyecto en 2000 con el envío a través de internet de una fotografía en la que aparecía desnuda, con la cabeza y la vagina rasuradas, buscando a un hombre con pasaporte de la Unión Europea que quisiera casarse con ella, para conseguir gracias a este matrimonio el mismo pasaporte (lo que evidenciaba la situación geopolítica de los ciudadanos de la ex Yugoslavia que tras el fin de la guerra civil no podían viajar a los países de la UE sin el visado Schengen u otro tipo de visado). La economía emerge aquí como objeto real de deseo. En enero de 2002 consigue casarse con un ciudadano alemán que le permite conseguir el pasaporte de la UE. Y en 2005 realizará una fiesta para celebrar el divorcio. El proyecto como trabajo artístico se presentará después en la sala de exposiciones

como una instalación llena de documentos y fotos que acreditan los momentos de todo este proceso de vida. (del Pozo, 2015, p.112).

Volvamos a las salas del Museo de Orsay de París, al 29 de mayo de 2014, Deborah De Robertis acaba de realizar su acción *Mirror of Origin*, va a ser desalojada del Museo. La artista ha conseguido su objetivo. De este momento que condensa tantos mensajes, nos llegará una imagen, una imagen cargada de responsabilidad. Retomando el hilo anterior, son proyectos que requieren una imagen de documentación diferente, pensada para comunicar un discurso muy concreto. Por lo que debe estar medida y calculada. Las imágenes trofeo, son la punta de lanza de un proyecto, la vía por la que nos cuegan toda la información. Sirven para denunciar un hecho, poner el foco o subrayar una injusticia, no registran solamente una *performance*, comunican un mensaje, como un pequeño caballo de Troya que se cuela en nuestras vidas.

4. CONCLUSIONES

La *performance* es una disciplina en la que la obra y la documentación se dan la mano, existe una gran vinculación, se entrelazan y confunden en numerosas ocasiones. Trabajar con la documentación como sustituto de la obra en vivo no es algo extraordinario. En el caso de la *performance* la dependencia es total, hasta el punto de que, sin la existencia del registro, la obra se diluiría, difícilmente trascendería y se vería amenazada su conservación.

Somos plenamente conscientes de que la manera en la que nos llega la documentación no es algo casual y conocer para qué fue creada esa imagen o qué uso tuvo, nos facilitará un análisis más certero y a una mayor compren-

sión de la obra. En base a esta circunstancia hemos trazado una propuesta para acotar y definir la naturaleza de las imágenes que documentan y registran una *performance*. Centrándonos en este estudio en el análisis y exposición de una nueva categoría: la imagen como trofeo. Y para desarrollar este concepto hemos analizado la obra *Mirror of Origin* de la artista Deborah De Robertis. Una obra que ejemplifica con claridad las cualidades y necesidades de la documentación de la performance actual. Nuevas tipologías, acordes a los nuevos medios, nuevos usos y nuevas circunstancias de la performance.

Referencias

- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1-10.
- Ayerbe, N. y Cuenca, J. (2019), El selfie como performance de la identidad. Explorando la performatividad de la auto-imagen desde el arte de acción. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, (2), 1-16.
- De Blas, M. (2012). La mirada intencionada del cuerpo en el arte. *Stvdivm. Revista de Humanidades*, (18), 305-330.
- Del Pozo, D. (2015). *Dispositivos artísticos de afectación. Las economías afectivas en las prácticas artísticas actuales* (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid.
- Fabiao, E. (2019), Performance y precariedad. En B. Hang y A. Muñoz. (Coords.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 25-50). Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Fernández, C. B. (2015). *La Acción Simbólica de los Accionistas de Viena*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- García, O. (2019). *Dios salve el arte contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Homines (2018). Descubierta la identidad de “El origen del mundo”. *Homines*. Recuperado de <https://www.homines.com/noticias/20180926.htm>
- Jones A. (1997). Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18.
- Musee d'Orsay (s.f.). *L'Origine du monde*. Recuperado de <https://www.musee-orsay.fr/es/node/53476>
- Ostojić, T (2015). *After Courbet / L'origine du monde, signed poster*. Recuperado de <https://tanjaostojicshop.wordpress.com/category/plakat/>
- Parcerisas, P. (2008). Cuerpo y revolución. En J. Hummel y P. Parcerisas (Dir.), *Accionismo vienés* (pp. 6-19). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Phelan, P. (1993). The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction. En *Unmarked: The Politics of Performance* (pp. 146-166). Londres / Nueva York: Routledge.

Raquejo, T. (1997). La pintura decimonónica. En J. A. Ramírez (Dir.), *El Mundo Contemporáneo*, vol. 4 (pp. 57-107). Madrid: Alianza Editorial.

Tejero, M. (2018, 7 marzo). El "coño" es tabú: la artista De Robertis, censurada a la fuerza en una charla TEDx. *El Confidencial*. Recuperado de https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-03-07/arte-robertis-vulva-tedx-censura-coubert-origen-del-mundo_1531931

Material gráfico:

Figura 1. *Mirror of Origin*, Museo de Orsay de París, Deborah De Robertis, 2014 (©Deborah De Robertis)

INTERSECCIONES DEL ARTE Y LA CIENCIA: CREACIONES PERFORMATIVAS GENERATIVAS EN TIEMPO REAL

ISABEL MARIA PEREIRA DOS SANTOS. Universidade de Coimbra

/ RESUMEN /

Entre el Arte, en las áreas de Artes Visuales y el Arte de la Instalación Intermedia y la Ciencia (en el uso de la Tecnología y Nuevos Medios a partir de algunas obras que forman parte de Paisajes Neurológicos, se expone un conjunto de reflexiones, con el enfoque en los procesos creativos, el desarrollo técnico y estético, la interacción de algunas obras que forman parte del mencionado proyecto. Se presenta la forma en que se pretendió explorar la técnica y plasticidad de la composición resultante de diálogos y conexiones entre personas y seres vivos de diferentes especies: el autor; el bailarín; un pez vivo en un acuario - donde todos, juntos, o individualmente, en tiempo real, generan el escenario final, la obra final. También con la presentación descriptiva de la acción performativa titulada Somos números: desde tu smartphone hacia el palco, diseñada para el espacio web y del teatro se desarrolla el argumento la intersección entre Arte y Ciencia como aporte en la hibridez en el Performance Art, en las Artes Escénicas en la contemporaneidad del Teatro a la Danza, generadores de escenarios participativos multi e intermedios no solo creados o concebidos por el escenógrafo, así como creados, en tiempo real, por el propio *performer* (actor, músico o bailarín) y/o por el propio público generador de sentido.

/ Palabras clave /

Arte Intermedia y dispositivos;
artes escénicas;
acción generativa;
público participante.

INTRODUCCIÓN

En la aparente desvalorización del aporte de las técnicas pictóricas utilizadas anteriormente por Janet Sobel (1894-1968), artista estadounidense nacida en Ucrania, de la influencia de su gestualismo y acción de pintar en la obra de Jackson Pollock, para Kaprow en 1958, entre el descontento y la esperanza, teníamos dos alternativas de futuro: continuar con la obra de Pollock, una posibilidad, pero ya no innovadora; o dejando de lado la representación pictórica sobre el plano por una plena libertad de exploración de medios, procesos artísticos y lenguajes.

Sesenta y cuatro años después, en esta contemporaneidad, sigue teniendo sentido este mismo pensamiento y, citando a Kaprow en *El legado de Jackson Pollock* (1958):

Los jóvenes artistas de hoy ya no necesitan decir “soy un pintor” o un “poeta” o un “bailarín”. Son simplemente “artistas”. Todo lo relativo a la vida estará abierto a ellos. Descubrirán a partir de cosas ordinarias el significado de lo ordinario. No intentarán volverlas extraordinarias sino que solo establecerán su significado real. Pero a partir de nada inventarán lo extraordinario y luego probablemente el nada en sí también.

No teniendo yo el propósito de inventar “el nada” y, no teniendo yo también el propósito primero de nada inventar, fue a partir de unos nada de insatisfacción que a mediados de los años noventa del siglo pasado me sentí desviándome cada vez más de la Pintura

por dónde técnicas de serigrafía-Andy Warhol/ y encáustica entre otros medios y soportes: cajas de música en las telas, serigrafía sobre placas de metal, serigrafía sobre cajas de vidrio con fluidos coloreados, cajas de acero inoxidable que convocaban al público a abrirse y cerrarse para que mis pequeñas historias fueran literalmente leídas. Frascos de vidrio transparente guardados en heladeras, entre otros *objetos encontrados*¹ con textos generativos² del campo de la Literatura Electrónica pasados por experiencias individuales y colectivas en el campo de la óptica y la luz láser, el sonido digital y la holografía en la expresión plástica con colegas artistas y físicos del Departamento de Física en la Universidad de Aveiro.

Siempre en una lógica de recurrir a herramientas contemporáneas, cuatro aspectos estuvieron frecuentemente presentes en mi trabajo: – mi interés en colocar al ser humano en el centro de la discusión; – mi interés en explorar la participación del público y su experiencia como participante activo en la acción artística; – mi interés en las intersecciones entre Arte y Ciencia; – mi interés en explorar el lenguaje, especialmente utilizando los medios y herramientas de la contemporaneidad en que vivo y su uso de acuerdo a lo que quiero traer al habla.

En esta hibridez me declaro como compositora intermedia y es en esta perspectiva que, en 2010, empiezo los estudios de composición visual y sonora intermedia en la creación artística de ambientes menos o más inmersivos del espectáculo individual que titulé *Paisagens Neurológicas*³ («pág.») para la Casa das Caldeiras. Este espacio, ubicado en Alta da Cidade de

Coimbra, construido en 1941 como parte de la modernización y ampliación de las infraestructuras generadoras de energía térmica que abastecía al Hospital Universitario de Coimbra, sirviendo para este propósito hasta 1987, fue bellamente rehabilitado⁴ entre 2006 y 2008.

Centrada en la vida en cuestiones como la conservación de la Naturaleza, los efectos resultantes de las catástrofes de la energía nuclear, el consumismo o los números que somos nosotros, humanos, la Casa das Caldeiras, manteniendo el imponente diseño industrial, grandiosamente frío y minimalista, de grandes condiciones acústicas, así, en 2012 se convirtió en el espacio ideal para lo que quería aportar al discurso en *Paisagens Neurológicas*, en los cuatro diferentes momentos de presentación y exhibición pública:

— del dispositivo interactivo #0, *Carnes Radioativas, Sonhos, Poéticas e Fragmentos Neuro*⁵ (*Carnes Radiactivas, Sueños, Poéticas y Neuro Fragmentos*);

— del dispositivo interactivo #02, *Re-actor Nuclear*⁶ (*Re-actor Nuclea*);
— del dispositivo interactivo #03, *Resíduos de Amor e da Espécie Humana*⁷ (*Resíduos del Amor e da Especie Humana*);
— del dispositivo Interactivo #04, *Sem Bilhete de Volta*⁸ (*Sin Boletto de Retorno*).

De este conjunto de obras, por tratarse de composiciones generativas que convocan la acción del público en tiempo real, las que selecciono para este artículo solo las tres primeras y, también por la pertinencia y características de la acción, abordaré la acción performativa (*In*)*Estéticas Conexiones De Redes Neurales*⁹ y el *e-Performance Somos Números: de tu smartphone al palco*¹⁰ («pág.»).

Es en este contexto, centrado principalmente en mis motivaciones y en lo que se pretendía traer al habla y del proceso artístico de estos trabajos, que ahora presento algunas de mis reflexiones.

³ *Paisagens Neurológicas - Arte & Ciência (PT) / Paisajes Neurológicos - Arte & Ciencia (SP)* con 5 ediciones: 2012, 2014, 2016, 2017 y continuación prevista para 2023, es un proyecto concebido por Isabel Maria Pereira dos Santos (con pseudónimo Isabel Maria Dos) en 2010 para una exposición pública de cuatro obras de su autoría en 2012 en la Casa das Caldeiras da Universidade Coimbra. Es también un proyecto multi y *transdisciplinar* coordinado por el autor centrado en el Arte y la Ciencia dirigido a la participación y encuentro de investigadores (artistas y científicos) y técnicos especialistas, abierto al público. Sin ánimo de lucro, se trata de un proyecto que ha destacado tanto a nivel local, que incluye la *Academia Universitária de Coimbra*, los municipios de Coimbra y Condeixa-A-Nova, como a nivel nacional, en Portugal, por su esencia de concepto único, generador y promotor de la Cultura, creando un espacio de discusión informal, de debate de ideas, compartiendo experiencias estéticas y científicas y de transmisión del conocimiento emergente, fomentando la investigación, la formación (científica, pedagógica y artística) en la exploración de los diversos campos del Arte y la Ciencia, que tienen como finalidad articular, interconectar y discutir las Humanidades del Mundo Contemporáneo.

⁴ El Proyecto de Rehabilitación de la Casa das Caldeiras de la Universidade de Coimbra fue diseñado por el arquitecto João Mendes Ribeiro. <https://www.uc.pt/ruas/inventory/mainbuildings/caldeiras>

⁵ Isabel Maria Dos: *Carnes Radiactivas, Sueños, Poéticas y Neuro Fragmentos*. Presentación pública y exposición del 6 al 11 de Marzo de 2012. Integrado en el programa Ed. #01 de *Paisajes Neurológicos - Arte & Ciência - Arte & Ciência*, Casa das Caldeiras, Coimbra.

⁶ Isabel Maria Dos: *Re-Actor Nuclear*. Presentación pública y exposición del 12 al 18 de marzo de 2012. Integrado en el programa Ed. #01 de *Paisajes Neurológicos - Arte & Ciência*, Casa das Caldeiras, Coimbra.

⁷ Isabel Maria Dos: *Resíduos de Amor y Especies Humanas*. Presentación pública y exposición del 19 al 29 de Marzo de 2012. Integrado en el programa Ed. #01 de *Paisajes Neurológicos - Arte & Ciência*, Casa das Caldeiras, Coimbra.

⁸ Isabel Maria Dos: *Sin bilhete de volta*. Presentación pública y exposición el 30 de Marzo de 2012. Integrado en el programa Ed. #01 de *Paisajes Neurológicos - Arte & Ciência*, Casa das Caldeiras, Coimbra.

⁹ Isabel Maria Dos: (*In*)*Estéticas Conexiones de Redes Neurales*. Presentación pública el 31 de Mayo, 2014. Integrada en la Ed. #02 de *Paisajes Neurológicos - Arte & Ciência*, Casa de las Calderas, Coimbra.

¹ Tate Modern: *Objeto Encontrado*: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/found-object>

² Capítulo VI: *Poética, Literatura e Informação. 8. A Combinatória Semântica Da Narrativa* (Moles, 1990).

DESARROLLO

Creación artística: una autorreflexión sobre las motivaciones y proceso artístico

Monitoreados por ordenadores, los primeros tres dispositivos mencionados anteriormente, convocan la participación performativa del público. En sus ensayos técnicos me involucré corporalmente e involucré un pez vivo en un acuario ofrecido por unos amigos. Traté de experimentar con el gato que tenía en mi casa, pero el gato, muy divertido, salía del campo de acción donde apuntaba la cámara de vídeo. Buscando formas de intervención con sencillez plástica, en un contexto de lenguaje digital interactivo, de electrónica sensorial, con la incorporación de aplicaciones artísticas de imagen, luz y sonido, en este proceso de intención experimentalista, con el objetivo de reducir materiales, utilicé algunos objetos de uso cotidiano, creé un (eco)panel a partir de un soporte utilizado con cubetas desechables de poliestireno para la proyección de imágenes, teniendo en cuenta la relación hombre-máquina.

En la tecnología explorada, también me propuse estudiar la composición resultante de la relación de interactividad entre el *performer* y la máquina, así como entre el performer y el público participante, como generadores de la obra final. Las estructuras anatómicas de la figura humana de imagen médica utilizadas fueron el resultado de la tecnología actualmente aplicada en Medicina, en la especialidad de Neurorradiología, teniendo como origen imágenes de un examen médico TAC¹¹ que, por mi

enfermedad, me fue realizado, imágenes que manipulé y traté digitalmente, una etapa que, para Moles, será la primera, el comienzo del arte por computadora (Moles, 1990, p. 63).

Para cada uno de estos tres dispositivos escribí una narración/historia que en su conjunto se situaba en el tiempo entre los años 1986 y 2122.

Para *Carnes Radiactivas, Sueños, Poéticas y Neuro Fragmentos*, con las características de una instalación visual y sonora participativa, “diseñé” la narrativa ambientada en la época de 1992, para que el público pudiera experimentar un ambiente propio de los cuidados intensivos de una unidad hospitalaria, a través de la creación de un entorno audiovisual inmersivo e intenso, en el que también desde la narración escrita, previamente puesta a disposición del público, se pueda enviar a un entorno de memoria de la ausencia presente de una joven mujer, en el pasado postrado en cama encamada en el hospital por enfermedad prolongada, víctima del desastre nuclear de Chernobyl en 1986 en Ucrania.

Para esta instalación, en la Sala das Caldeiras como lugar de actuación elegido, en el proceso de composición asocié una serie de interfaces y equipamientos multimedia y hospitalarios¹²: una vieja cama de hierro corroída en pintura por el tiempo, realizada con encajes contrastantes y sábanas de lino. blanco con un viejo manto beige y finalmente cubierto con un manto de césped natural, verde de frescor¹³ («pág.»). En el lado izquierdo de la cama, junto al cabecero, también de hierro oxidado, un antiguo soporte



Fig. 1: *Carnes Radiactivas, Sueños, Poéticas y Neuro Fragmentos*. Casa das Caldeiras. Coimbra. Isabel Maria Dos. 2012. (Fotografía: cortesía de Hugo Costa Marques).

para colgar los frascos de suero, donde, imperceptiblemente, en una bolsa colgada, coloqué la cámara de vídeo para captar imágenes en tiempo real, de los cuerpos de los visitantes que se acercaban de la cama, o que se sentaban en la antigua silla de ruedas del hospital, colocada en el lado derecho de la cama. Sobre la cama, entreabierta por las sábanas, fruto de la acción dinámica del público y la consecuente búsqueda tras descubrir los efectos, se generan composiciones efímeras. Allí, de manera performativa, el público reacciona en torno a la obra donde se mezclan efectos imprevisibles de rostros transfigurados con imágenes médicas TAC retro proyectadas sobre la cama, intermediaria entre todos, los componentes electrónicos y el público (Figura 1).

Este resultado, programado para tiempo real resultó del uso de un *software* para *VJing* que se usa a menudo en técnicas artísticas asociadas a la sincronización musical en tiempo real en el contexto de la interpretación audiovisual no utilizada para efectos personalizados y programados de captura en tiempo real de la imagen en movimiento y acción participada (del público). Para llegar a este punto específico con el resultado buscado, la demora fue de aproximadamente un año de estudio, incluyendo la experimentación, de varios cables que siempre eran incompatibles con los Sistemas Operativos (SO) y el *software* en uso, requiriendo la colaboración del área de Ingeniería Electrónica¹⁴ («pág.») para la conclusión de la existencia de la necesidad de adqui-

¹⁰ Isabel Maria Dos: *Somos Números: De Tu Smartphone Al Palco*. Presentación pública em 12 de Outubro, 2016. TAGV (Teatro Académico de Gil Vicente). Integrada en el programa de la Ed. #03 de Paisajes Neurológicos – Arte & Ciencia. Integrada en el programa Performance ahora! del TAGV. Coimbra.

¹¹ Tomografía Axial Computorizada Crânio Encefálica. 2011. Realizada por Inês Carreiro, Médica Neurorradiologista.

¹² El antiguo equipamiento hospitalario de *Carnes Radiactiva, Sueños, Poéticas y Neuro Fragmentos*, fue cedido en calidad de préstamo por el CHUC (Centro Hospitalar Universitário de Coimbra).

¹³ El césped natural fresco y verde llegó en rollos el día de la instalación de *Carnes Radiactivas, Sueños, Poéticas y Fragmentos Neurológicos*, y fue ofrecido a propósito a Coimbra por VasVerde, una agroempresa de Herdade do Vale Gordo, en Alcácer do Sal.

rir un componente electrónico específico en Estados Unidos.

Provocadora de perturbación en el ambiente creado visualmente y por el impacto de su composición sonora¹⁵, esta, creada por *loop* y por *doppler* (Fonseca, 2007, p. 12) resultante de la aproximación o distancia entre el emisor y el receptor (o sea cuando el emisor y el receptor se acercan, ocurre la compresión de las frecuencias, haciendo con que el sonido sea más alto y más bajo a medida que el primero se aleja del segundo), con la captura previa de bio-sonidos (de aves y respiración humana) editados y manipulados posteriormente mediante *software* de edición de sonido, utilizando voces de radio, dos extractos musicales del músico y compositor Pedro Janela: *Missa Magnificus para Electroacústica* y *Coro a Vozes Iguais* y un extracto de la composición musical *O Danúbio Azul*, 1867, Op.314 de Johann Strauss.

Se pudo observar que fueron pocos los elementos del público que se sentaron en la silla de ruedas; acto esperado por mí por la combinación de todos los medios del dispositivo, generando sensaciones potencialmente perturbadoras dado el entorno creado y porque asociado a la enfermedad a la que estará sujeto cualquier ser humano en la Tierra con la especie humana amenazada y sin estrategias de geoingeniería para hacerle frente con cambios nocivos en la Naturaleza, con transformaciones ambientales tendientes a la extinción de los se-

res vivos. Y aquí evoco la *Teoría de Gaia* (1969), de James Lovelock¹⁶ *la Tierra como ser vivo que, a diferencia de los seres vivos (animales y plantas), tendrá la “capacidad” de sobrevivir, volviendo a adaptarse.*

La Tierra real no necesita ser salvada. Pudo, aún puede y siempre será capaz de salvarse a sí misma, y ahora está comenzando a hacerlo, cambiando a un estado mucho menos favorable para nosotros y otros animales. (Lovelock, 2009, p. 31).

Del cruce de este principio de Lovelock con el desastre nuclear del 11 de Marzo del 2011, ocurrido en la región de Fukushima, en la costa noreste de Japón (Sanger y Wald, 2011), un año después de este desastre, fue el motivo para presentar el dispositivo *Re-Actor Nuclear* el 12 de Marzo del 2012, en la Sala del Carbón de la misma Casa das Caldeiras. El desastre de la Central Nuclear de Fukushima con la explosión de uno de los reactores, fue provocado por el violento terremoto de 8,9 en la escala de *Richter*, provocado por un devastador *tsunami* que alcanzó una de las estaciones de la Central Nuclear en esa región.

Sólo podremos recurrir al la energía atómica cuando podamos implantarla sin riesgo. (Beuys en Bodenmann-Ritter, 2005, p. 54).

De hecho, la concepción de *Re-Actor Nuclear* fue una vez más el pretexto para traer al público los temas ‘radiactividad’ y ‘energía nuclear’

y con estos, la consecuente posibilidad de extinción de especies.

Los peligros asociados a la radioactividad, al escape de sustancias de las centrales nucleares, también para el físico João Lemos Pinto¹⁷, podrán resultar simplemente de catástrofes naturales frente al poder de la Naturaleza no dominada por los seres humanos, no dominada por la tecnología producida por la Ciencia. Y aquí recuerdo a Beuys no solo por sus acciones con la comunidad local, por ejemplo en la plantación de 7000 robles en Kassel, sino también por su comprensión de los peligros de la radioactividad, la proliferación de las centrales nucleares en Europa al principio de los años setenta, a los peligros del plutonio (Bodenmann-Ritter, 2005, pp. 53-54).

La narrativa creada para *Re-Actor Nuclear* se desarrolló hacia acciones participadas por el público-actor de 2012. En el espacio intuitivo se proponía una interacción activa sobre una composición de imágenes utilizando el TAC de imágenes médicas de mi cuerpo en formato de video y en su centro. Los efectos de la composición visual, previamente creados en software *VJing*, traducen el resultado de los movimientos captados por la transfiguración electrónica metamorfoseada sobre el soporte, la pared negra para un ambiente negro y a la vez luminoso resultante de la acción humana, generando allí la (des)construcción generativa programada para la (des)composición visual en la representación de la esfera-mundo de color verde fluorescente y las formas mutantes, anatómica-

mente, deshumanizadas y efímeras que van de lo 2D a lo 3D activadas por la ajetreteada acción del espectador (*Figura 2*).

Para la creación completa del dispositivo fue necesario todavía realizar un estudio técnico de color-luz para proyección de video sobre fondo negro. También se asocian una serie de interfaces y multimedia: ordenadores, proyectores de vídeo, soportes y cámaras de vídeo, proyector de luz con sensores de detección de movimiento y software de edición y tratamiento de imágenes. Constituyó también parte integrante de este dispositivo, y en este escenario, tal como en *Carnes Radiactivas*, *Sueños*, *Poéticas* y *Neuro Fragmentos*, el propio público que, asumiendo la función en la representación performativa genera la obra final visual figurativa y efímera en lugar de la escena o de la acción en tiempo real.

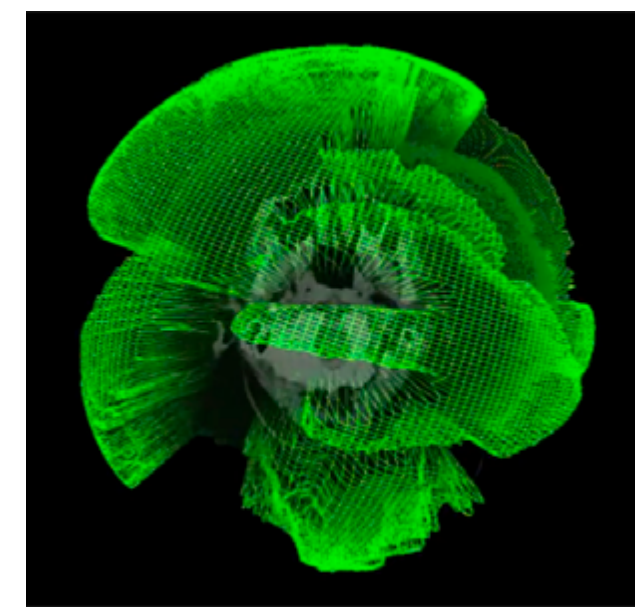


Fig. 2: Isabel Maria Dos. 2011-2012. *Re-Actor Nuclear*. (Fotografía: Isabel Maria Dos).

¹⁴ En la persona de Jorge Ribeiro, Investigador del ISR FCTUC (Instituto de Sistemas y Robótica de la Facultad de Ciencias y Tecnologías de la Universidad de Coimbra).

¹⁵ Isabel Maria Dos: Composición sonora de *Carnes Radiactivas*, *Sueños*, *Poéticas* y *Neuro Fragmentos*, 2012. Disponible en: https://soundcloud.com/isa_santos_500/radioactive-meat-dreams?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

¹⁶ James Lovelock nació en 1919 en Letchworth Garden City, Reino Unido. Se formó como químico en la Universidad de Manchester en 1941 y en 1948 recibió un doctorado, habiéndose graduado en medicina de la London School of Hygiene and Tropical Medicine. Autor de varios libros, uno de sus últimos *The Vanishing Face of Gaia: A Final Warning*.

¹⁷ João Lemos Pinto, *coorientador* del Doctorado de Isabel Maria Dos, es Investigador y Profesor Titular de la Universidad de Aveiro. Perteneció al Departamento de Física de la misma Universidad, es responsable científico del Programa Contador de Física de Redes y del Área de Investigación: Sensores de *Bragg*; fibras ópticas poliméricas; comunicaciones ópticas; Vigilancia de la salud estructural; Arte y Transferencia de Ciencia y Tecnología. Con el profesor Luís Bernardo del Departamento de Física de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Oporto, es un científico portugués pionero en la orientación de artistas plásticos en doctorados, y también es el científico pionero en la creación de equipos multidisciplinares, entre investigadores (artistas y científicos), para el desarrollo colaborativo en Arte y Ciencia.

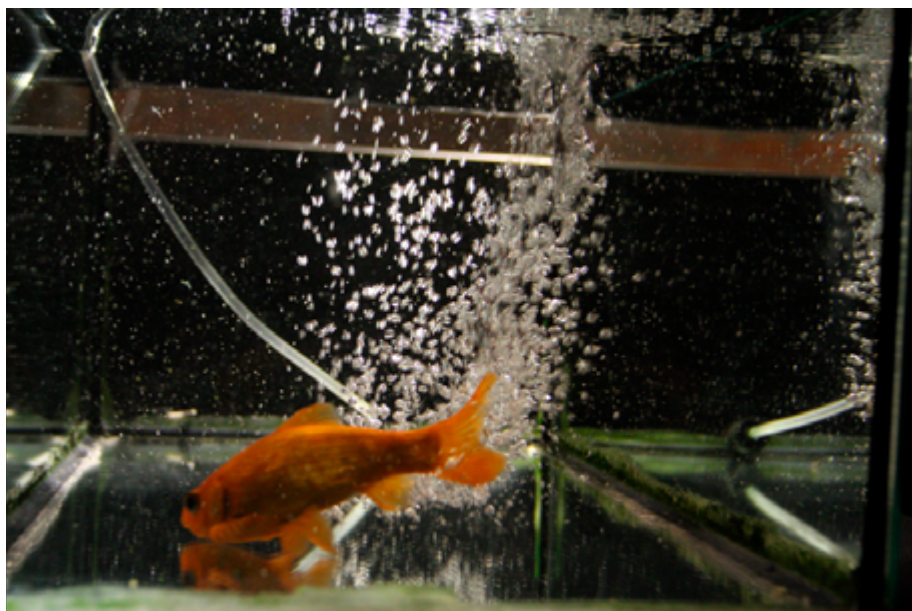


Fig. 3: Isabel Maria Dos. 2012. *Resíduos de Amor y de la Especie Humana*. Casa das Calderas. Coimbra. (Fotografía de pormenor: cortesía de Hugo Costa Marques).

Creada la narrativa ambientada en el tiempo, año del 2122 por *Resíduos de Amor e da Especie Humana*, con esta instalación quise traer al habla el tema ecológico, relacionado con la preservación de los océanos, de la Naturaleza, de las especies animales como garantía del futuro del ser humano, del amor, en la dependencia mutua necesaria entre diferentes especies de la Naturaleza para un ecosistema sostenible. Entonces, creé un panel para Sala das Caldeiras, utilizando cubetas de poliestireno blanco reutilizables, comúnmente utilizadas en los supermercados, como envases para verduras, carnes o pescados en los supermercados a los que recurren las masas consumidoras. Sobre este panel para video proyección, con las cubetas colocadas una al lado de la otra con las bases hacia el exterior y los interiores hacia la pared negra, fue mediante técnicas de *video-mapping* que mapeé cada una de las cubetas, teniendo en cuenta el material de soporte que es reflector realicé estudios color-luz. Sobre

este soporte compuse digitalmente una imagen médica de TAC estática de mi propio cráneo, también resultante de un examen médico realizado¹⁸.

Pretendiendo que la figura humana fuera revelada únicamente con la acción de movimiento del *pez-performer*, de modo a que fuera el pez (Figura 3) el que activara y desactivara la revelación de la presen-

cia humana representada por la anatomía de la cabeza femenina, utilicé una cámara de video que, en tiempo real, capturaba la acción/movimiento del pez. Para tal, utilicé *software VJing* programado.

Así, la acción del pez en el agua iluminaba una a una de las cubetas-células-píxeles de color luz revelando la figura humana (Figura 4).

Con estos procesos desarrollé un interés por explorar nuevos escenarios resultantes de las acciones performativas de los participantes, no solo dirigidas al público sino también dirigidas a actores, bailarines o *performers*, resultando, al final, en la revelación colectiva del escenario final *co-creado* (criado junto) en tiempo real.

Posteriormente, también con recurso a peces vivos en la pecera, realicé una serie de estudios con el fin de aplicarlos no solo en el contexto de instalación intermedia sino también en en-



Fig. 4: Isabel Maria Dos. 2012. *Resíduos de Amor y de la Especie Humana*. Casa das Calderas. Coimbra. (Fotografía: Isabel Maria Dos).

tornos más o menos inmersivos y para entornos escenográficos performativos en los que los peces, a partir de los experimentos realizados, puedan ser sustituidos por el público, por artistas en acción en las diversas áreas de las artes escénicas contemporáneas.

Un proceso que puede ser aplicado tanto del arte del performance, como en el teatro, en conciertos musicales o en el danza sensorial. Del mismo modo, también con este concepto, más tarde con recurso al mismo proceso creé (In) *Estéticas Conexiones de redes Neutrales*¹⁹, tratándose de una acción performativa, experimental e intermedia no ensayada en colectivo con recurso a varios medios electrónicos y maniqués entre otros objetos.

En esta acción se pretendió explorar en tiempo real la plástica de la composición resultante de los diálogos y conexiones neurales entre seres vivos de especies distintas, entre mí como autora en el concepto y grafismo en tiempo real, el bailarín Allan Moscon Zamperini y un pez vivo en una pecera, en la cual, se creó conjuntamente el escenario final (Figura 5), la obra final en la interpretación del paradigma de la liquidez o de licuefacción en el mundo contemporáneo y el *papel de las humanidades en la Sociedad contemporánea*²⁰.

Desarrollando el concepto de *e-Performance*, una acción performativa y participada para dos lugares distintos de acción diferentes *ocurriendo en simultáneo* en tiempo real: el

¹⁸ Tomografía Axial Computarizada Cráneo Encefálica. 2011. Realizada por Inês Carreiro, Médica Neurorradiologista. pical Medicine. Autor de varios libros, uno de sus últimos *The Vanishing Face of Gaia: A Final Warning*.

¹⁹ Isabel Maria Dos. (In) *Estéticas Conexiones De Redes Neutrales*. Acción performativa realizada el 31 de mayo de 2012, integrada en la Edición #02 de *Paisajes Neurológicas - Arte & Ciencia*, Sala del Carbón, Casa de Las Calderas. Coimbra.

²⁰ Texto de la conferencia realizada en la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra, en la recepción a los alumnos del primer año de las licenciaturas de la misma Facultad. André, J. M. (2011, 27 Septiembre). *El Papel De Las Humanidades En La Sociedad Contemporánea*.



Fig. 5: Isabel Maria Dos. 31 de Mayo. 2014. (In)Estéticas Conexiones De Redes Neurales. Casa das Caldeiras. Coimbra. (Fotografía: cortesía de José Crúzio).

palco del teatro²¹ y el espacio *web*, concebí la acción electrónica performativa participada *Somos Números: De Tu Smartphone Al Palco*. Esta acción experimental fue explorada para²² la creación conjunta de una historia titulada *Somos Números*, entre los espectadores y yo. El público a través de smartphones y/o tabletas personales, una *APP* (aplicación móvil) para jugadores profesionales, el *internet* inalámbrico en el espacio del teatro y el tutorial²³ («pág.») creado para el público-usuario entraron al escenario en una instalación sonora pero antes también con el tutorial-hoja de sala, ya

accedí a la plataforma de juego (acción). Con el uso de un nuevo lenguaje, quería observar el comportamiento humano, las capacidades de respuesta improvisada, la mía y la del público, la imprevisibilidad, la percepción, el procesamiento, la (des)codificación del lenguaje computacional que es en sí mismo un lenguaje humano. Además de la exploración estética resultante de la aplicación del Sistema de Numeración Binaria²⁴ («pág.»), utilicé como material plástico los propios números de ese sistema (Figura 6) incluso sobre la figura humana en la imagen médica proyectada.

²¹ TAGV (Teatro Académico de Gil Vicente) de la Universidad de Coimbra, Portugal.

²² *Somos Números: De Tu Smartphone Al Palco*, e-Performance presentada al público el día 14 de Octubre de 2017 en el programa *Performance, ahora!* de TAGV (Teatro Académico de Gil Vicente), en Coimbra que integró también el programa de edición #04 de Paisagens Neurológicas/ Paisajes Neurológicos: Arte & Ciencia. Ficha artística y técnica: Concepto: Isabel Maria Dos; Acción Performativa en Palco: Isabel Maria Dos y el Público; Colaboraciones: Telma João Santos (en la compilación del texto *on-line* y a distancia); Fábio Oliveira y Guilherme Antonino Forte (en los testes de la *app* y red *wireless* en palco); Guilherme Antonino Forte y Cláudia Ferreira (nos testes da *app* e na experimentação del tutorial); Miguel José Patrício Dias (en la imagiología médica de origen/examen PET - *Positron Emission Tomography*). Fotografía: José Crúzio (Santos, 2017).

Mi interés era también observar cómo el cerebro humano común, no especialista en tecnologías informáticas, con un teléfono inteligente y las herramientas ofrecidas, internet y el tutorial previamente distribuido por cada elemento del público, sería capaz de resolver un problema que sería el de entender primero mis instrucciones en lenguaje computacional no utilizado en la vida cotidiana y para muchos desconocida.

Sin dominar este nuevo lenguaje, ¿cómo participarían los espectadores en la creación colectiva de una narrativa en tiempo real? Allí, en el escenario, en acción, buscarían en *Internet* formas de descubrir cómo decodificar



Fig. 6: Isabel Maria Dos. 14 de Octubre. 2017. *Somos Números: De Tu Smartphone Al Palco*. TAGV (Teatro Académico de Gil Vicente). Coimbra. (Fotografía: cortesía de José Crúzio).

los mensajes que envié a través de 01110101 01100101 01110010 01101111 01110011 00100000 01100101 00100000 01110101 01101110 01110011 (ceros y unos) para sus teléfonos inteligentes y la pantalla grande del teatro? ¿Y cuál sería el resultado de este 'cuento' *Somos Números* escrito colectivamente en lengua (des)conocida durante dos horas?

²³ "Tutorial para el público usuario de la e-Performance *Somos Números: De Tu Smartphone Al Palco*: Mientras entre en la sala de palco, seguir por orden creciente bajo presentada todas las instrucciones de este tutorial: 1. Recurrir al smartphones o tableta; 2. Desconectar el sonido de todos los dispositivos electrónicos personales; 3. No usar flash. 4. Aceder a internet via wireless, rede TAGV con los dados: utilizador: wirelesstagv@uc; password: Tagv1961; 5. Debido a sobrecarga en la red, aguardar e intentar de nuevo; 6. Acceder a la conexión <https://discordapp.com>; 7. Bajar Discordapp compatible con SO [Sistema Operativo]; 8. Crear cuenta en Discordapp de Username formado apenas con números y diferentes de los existentes en la "sala" SOMOS NÚMEROS [observar pantalla de palco]; 9. Visitar el e-mail personal hasta notificación de Discordapp; 10. En el mensaje de correo electrónico de notificación Discordapp clicar en: [visitar]; 11. En Discordapp/ configuraciones de cuenta, seleccionar: idioma; 12. A partir de la tela de palco, copiar el url/enlace; de la identificación exhibido o, para simplificar, en la misma conexión copiar solo los caracteres existentes seguidos de / [barra]; 13. Clicar en + al lado izquierdo de la app [pantalla del smartphone]; 14. Seleccionar enter: [entrar en un servidor] y clicar sobre: [entrar]; 15. Colgar integralmente en el link de invitación exhibido o, para simplificar, colgar solo los caracteres seguidos de la última / [barra] del enlace; 16. Por expiración del enlace; de la(s) invitación(es) fornecida(s), otros enlaces; renovados podrán ser frecuentemente presentados [pantalla de palco]; 17. Utilizar siempre el nickname compuesto por números y diferentes de los ya existentes al entrar en *Somos Números* [observar pantalla de palco]; 18. Entrar y participar en la creación de la Narrativa SOMOS NÚMEROS; 19. Hora de fin: 23h30m; 20. En caso de error, volver al inicio del tutorial. Fin del Tutorial!" (Santos, 2017).

²⁴ "Sistema de numeración binaria: Toda la operación de un ordenador digital se basa en el cálculo binario. El sistema numérico binario (o sistema de base 2) se compone de dos dígitos: 0 y 1. Los dígitos binarios 0 y 1 se denominan comúnmente bits. Un número binario de 8 bits se denomina byte, un número binario de 16 bits es una palabra y un número binario de 32 bits es una palabra doble. Para contar en decimal, intuitivamente usamos un algoritmo muy simple: suponemos que tenemos un contador para cada posición, todas inicializadas a 0. Empezamos a incrementarlas de derecha a izquierda. Cuando el contador en cualquier posición supera el valor 9 (valor del símbolo más alto en el caso del sistema decimal), el contacto relativo a esa posición junto con todos los contadores a la derecha se ponen a cero y el contador que ocupa la posición inmediatamente a la izquierda, se incrementa en 1 unidad. Para contar en binario seguimos las mismas reglas, es decir, obtenemos la secuencia: 0000, 0001, 0010, 0011, 0100, 0101, 0110, 0111, 1000, etc." (Nicolau, 1999).

En la acción, conmigo conectado al ordenador, en el sistema binario, sólo disparé por el “juego” en ceros y unos, los *Derechos Humanos* enumerados en la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, Adoptada y proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas. (resolución 217 A III) el 10 de diciembre de 1948.

Por cada frase disparada por cada elemento del público que me respondía porque entendía mi idioma, me levantaba y me cortaba el pelo. ¿Llegarías al final de la historia y la acción sin pelo? Pero ¿qué historia nacería allí con mi acción y la de los elementos del público, unos meros espectadores por no dominar el lenguaje, otros participantes activos por dominar o por haber descubierto aquel lenguaje. Del pelo que tenía hasta los hombros, me quedé con el pelo más corto, pero todavía me quedaba mucho pelo por cortar. Mientras me cortaba el pelo, la mayoría de los espectadores fijaban los ojos en sus teléfonos móviles o en la pantalla del teatro, donde, además, también se desarrollaba la historia. Solo al final, muchos se dieron cuenta de que me presentaba con el pelo mucho más corto, transfigurada. Al final del tiempo en la creación conjunta de la narrativa, se terminó la acción con el sonido amplificado de la impresión del texto en papel a través de la impresora, objeto estético en el centro del lugar de la acción con un foco de luz en el escenario del teatro. De la historia impresa, lo que nació allí fue uno *cadavre exquis* del siglo XXI. Al final, entre mí y el público, una experiencia inolvidable.

CONCLUSIÓN

El Cerebro y el Pensamiento

Con las representaciones que, en el cerebro del sujeto, expresan las ‘imágenes’ de su mundo, las neuronas se encargan de organizar las órdenes motrices del cuerpo desde los movimientos que permiten su desplazamiento hasta los sutiles gestos de la mano. (Ferry y Vincent, 2003, p.134).

En este recorrido, todavía se puede concluir que la evolución de los procesos creativos de los trabajos que tiene su origen en las artes visuales, recorriendo a los del arte de la instalación en la creación de ambientes inmersivos audiovisuales, con técnicas y estéticas que pasan para el campo del arte performativa y acción teatral entre otros nuevos lenguajes artísticos. En esta conclusión, aún pueden surgir algunas preguntas. Por ejemplo, ¿cuáles son los dispositivos en los contextos artísticos presentados? ¿Qué tipo de medios componen los dispositivos presentados? ¿Son el cerebro y el pensamiento dispositivos? En *Sobre El Dispositivo. Foucault, Agamben, Deleuze* (2014), según Sandro Chignola²⁵. Agamben postula la existencia de dos grandes grupos o clases que dividen lo existente: de un lado, los seres humanos, del otro, los dispositivos que son constantemente capturados. Chignola también admite que lo más complicado es entender qué se entiende por “dispositivo” y por “captura”. Citando a Agamben, Chignola: “Yo, literalmente llamo dispositivo a todo aquello que tenga, de alguna manera, la capacidad de capturar, guiar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, comportamientos, opiniones y discursos de los seres vivos” (Chignola, 2014, p. 13).

En el capítulo anterior se presentaron los procesos creativos y las prácticas artísticas, identificando como dispositivos el conjunto de medios y componentes, los materiales e inmatreriales, que permitieron la operacionalización y aplicación de los conceptos creados, de modo que el espectador se confronte con las proposiciones experienciales estéticas. Como medio inmaterial esencial de los dispositivos, en el sentido de no ser palpables, podemos enumerar la luz, el color/luz, el sonido, pero también la mente creadora y el concepto mismo.

Se sugiere para la reflexión en este campo, la posibilidad de incluir el internet, las redes inalámbricas, la *web*, los algoritmos, el *meta-verso* y los nuevos *NTFs* (*New Technology File System*) del arte algorítmico (Goodfellow et al., 2022) y las respectivas plataformas *web* de registro y certificación de las obras. También creo que se deben ver como dispositivos, en el conjunto de los que son materiales, todos los medios físicos naturales y artificiales que hacen parte del proceso creativo del objeto estético, de la obra. En el desarrollo anterior que sustenta esta reflexión, todos los equipos y componentes electrónicos eran considerados medios físicos materiales artificiales. En los casos presentados, se señalan como medios materiales naturales de vida todos los órganos asociados a los sentidos, las sensaciones y la percepción humana (el ojo, la nariz, los oídos, la piel y el propio cerebro como dispositivo generador de conceptos a partir de las experiencias de vida, los seres vivos o lo que a ellos naturalmente se asocia los propios artistas (quienes conciben los conceptos); todos los colaboradores, lo que incluye los elementos del equipo técnico/artístico; todos los participantes, lo que incluye el *performer*, el pez de *Residuos de Amor y Especies Humanas*, y el público participante, generador de sentido y de la obra final.

Referencias

- Bodenmann-Ritter, C. (2005) *Joseph Beuys. Cada Hombre, Un Artista*. Madrid: Ed. Antonio Machado.
- Cerf, V. G. (2001). *One Is Glad to Be of Service: The Invisible future*. Nova York.
- Chignola, S. (2014). *Sobre o Dispositivo. Foucault, Agamben, Deleuze*. São Leopoldo: Ed. Instituto Humanitas Unisinos
- Ferry, L.; Vincent, J.-D. (2003). *O que é o Homem? Sobre os Fundamentos da Biologia e da Filosofia*. Lisboa: Asa Ed.
- Fonseca, N. (2007). *Introdução à Engenharia do Som*. Lisboa: FCA.
- Frey, T.; Da Mata, P. A. (2016). *Evocações da Arte Performática (2010-2013)*. São Paulo: Paco Editorial.
- Goodfellow, I. J.; Pouget-Abadie, J.; Mirza, M.; Xu, B.; Warde-Farley, D.; Ozair, S.; Courville, A. y Bengio, Y. (2014) *Generative Adversarial Nets*. Recuperado de <https://arxiv.org/pdf/1406.2661.pdf>
- Grover, K. (2022). *Janet Sobel: The woman written out of history*. Recuperado de <https://www.bbc.com/culture/article/20220307-janet-sobel-the-woman-written-out-of-history>
- Kaku, M.(2011). *A Física do Futuro*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- Kaprow, A. (1958). *El Legado De Jackson Pollock*. Recuperado de <file:///C:/Users/prof/Downloads/Kaprow_Allan_1958_1993_The_Legacy_of_Jackson_Pollock.pdf>.
- Lovelock, J. (2009). Gaia: *Alerta Final*. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca.
- Moles, A. (1990). *Arte e Computador* (Trad. Pedro Barbosa). Oporto: Ed. Afrontamento.
- Nicolau, M. J. (1999). *Sistema de Numeração Binário*. Recuperado de: <http://marco.uminho.pt/~joao/Computacao2/node2.html>
- Sanger, D. E. y Wald, Matt. (2011, 13 Março). Radioactive Releases in Japan Could Last Months, Experts Say. *New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2011/03/14/world/asia/japan-fukushima-nuclear-reactor.html>
- Tate Modern (s.d.p) *Objeto Encontrado*. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/found-object>

²⁵ Filósofo, Investigador y Profesor de la Universidad de Padova.

GALLINASSA EN L'HORTA DE VALÈNCIA. PENSANDO NUESTRA IDENTIDAD LOCAL DESDE LA PERFORMANCE EDUCATIVA

AMPARO ALONSO-SANZ Y RICARD RAMON. Universitat de València

/ RESUMEN /

Se presenta una experiencia artístico-educativa con alumnado del Grado de Maestro/a de Educación Primaria (Universitat de València) titulada Gallinassa en el Museu de l'Horta de Almàssera. Utilizamos el arte de acción como dispositivo de reconocimiento, pensamiento y visualización sensible que, desde el cuerpo, nos sitúa en una tradición vindicativa del arte contemporáneo. El objetivo principal de esta investigación es explorar las posibilidades pedagógicas de la performance en la educación artística, en contextos educativos fuera del aula, para abordar el tema de la identidad en conexión con el patrimonio local. La metodología empleada es la Investigación Educativa Basada en las Artes a través de la perspectiva del A/R/tography con un estudio de casos múltiples. Los resultados muestran el proceso pedagógico seguido, las performances realizadas por alumnado y sus reflexiones. A partir del análisis de estos se discuten las principales aportaciones con relación al aprendizaje de la performance educativa.

/ Palabras clave /

Performance; educación artística; museo; *horta de València*; identidad; cultura popular; a/r/tografía.

/ ABSTRACT /

Gallinassa is an artistic-educational experience presented with students of the Primary Education Teacher's Degree (Universitat de València) at the Museu de l'Horta de Almàssera. Action art it is used as a device for recognition, thought and sensitive visualization that, from the body, places us in a vindictive tradition of contemporary art. The main objective of this research is to explore the pedagogical possibilities of performance in art education, in educational contexts outside the classroom, to address the issue of identity in connection with local heritage. The methodology used is Art Based Educational Research through the perspective of A/R/tography with a study of multiple cases. The results show the pedagogical process followed, the performances carried out by students and their reflections. From the analysis of these, the main contributions in relation to the learning of educational performance are discussed.

/ Keywords /

Performance; art education; museum; *horta de València*; identity; popular culture; a/r/tography.

L'HORTA VALENCIANA. CULTURA Y TERRITORIO COMO CONSTRUCTORES DE LA IDENTIDAD DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Esta propuesta se vincula a la temática de la defensa y sensibilización del patrimonio cultural local. Abordamos la reflexión sobre la identidad valenciana a través de *l'Horta de València*, uno de sus espacios más característicos y amenazados por la presión urbanística, la sobreexplotación agraria, y otras problemáticas. Este territorio, vulnerable en los últimos tiempos, es símbolo de las opresiones hacia los valores culturales propios. Movimientos de resistencia recientes otorgan importancia a esta cuestión. Bajo el término *Gallinassa*, hacemos referencia a cómo estos asuntos “huelen mal” porque habitualmente están asociados a especulación y corrupción. *Gallinassa* es el término atribuido al hedor de los campos de cultivo abonados por los restos de las gallinas.

El paisaje de *l'Horta* es un territorio que se asocia a una forma de vida concreta y se ha convertido en la imagen identitaria de una parte importante de la cultura valenciana, desde un punto de vista simbólico y estético. Es decir, su trascendencia va más allá de las cuestiones económicas y de supervivencia a las que lógicamente siempre van asociadas las labores, el paisaje y las formas de vida agrícolas.

Se trata de un paisaje patrimonial casi único en el mundo y muy particular, cuya característica principal es que la propiedad de la tierra es a base de minifundios de pequeños labradores o tierras arrendadas a otros. División y ordenación geométrica atravesada por la extensa red de acequias y el histórico sistema de regadío. No existen los grandes propieta-

rios. Esto genera un equilibrio social, cultural que tiene su reflejo en la construcción estética del paisaje.

La identidad se conecta siempre al territorio. Este configura una parte importante de las características culturales de una sociedad, y contribuye de forma muy notable a generar sentimiento de pertenencia. En el caso valenciano, una imagen se convierte en el referente prioritario (Bonet, Ortiz, y Piqueras, 1998). Vinculada a un ideal folclórico y estereotipado, precisamente de determinadas formas de vida y estéticas de *l'Horta*, sigue sin ser superada o substituida por otros relatos.

En los últimos años, se está percibiendo un interés por parte de diferentes artistas, que evitando incidir en esa imagen estereotipada, vuelven su mirada al territorio propio y reivindican unas determinadas formas de vivir y estar que amenazan con extinguirse. Y todo ello lo hacen utilizando discursos y medios propios del arte contemporáneo.

En esta última década se han producido una serie de movimientos sociales en diferentes barrios de Valencia, surgidos para hacer frente al expansionismo urbanístico. Éste se ha sustentado sobre criterios especulativos de la economía privada y ha venido avalado por una política municipal de intereses creados que pretenden destruir algunos barrios históricos (Cabanyal, El Carme, Russafa y Velluters), la huerta y zonas verdes (alquerías medievales del Pouet, la huerta y barracas de La Punta, el jardín del Botánico y de Russafa, Les Lloletes) y la antigua zona industrial (fábricas de Atzucat, Cros, Ceramo y antiguas naves de Renfe). (Molina, 1999, p. 2).

Uno de los movimientos en los que el arte contemporáneo se ha implicado de manera notable es la respuesta al desarrollo urbanístico globalizador, para la defensa, no solo del territorio, sino especialmente, de la cultura y forma de vida que este genera. Un ejemplo es *Miradors de l'Horta*, un “festival de diseño y cultura que se desarrolla en plena huerta valenciana con el objetivo de darle visibilidad a la huerta y transmitir su modelo de desarrollo sostenible”¹. Pero también la implicación del arte contemporáneo, en otras facetas de la cultura tradicional, que suele tener una base conservadora, denota el interés del colectivo artístico local en renovar y cuestionar los discursos sin perder la esencia identitaria que los sostiene. Justo, al contrario, contribuyendo a hacer más fuertes esos lazos, atacando las posiciones simplemente decorativistas y construyendo un sólido compromiso estético frente a estas. Así sucede, por ejemplo, en el caso del proyecto Artxivi de *l'Horta*, y otros colectivos como Les Espigolaires, Laboratorio Reversible, Territorio Archivo y las propias instalaciones del Festival *Miradors de l'Horta*. Movimientos y colectivos artísticos que, implicados en el territorio y la cultura propias, construyen su discurso en defensa de una identidad en disolución permanente, tratando de renovarla para evitar su muerte. Probablemente, se trate ya de una batalla perdida, pero el arte contemporáneo, demuestra aquí su indudable capacidad mutable y educativa que nosotros recogemos y ponemos en acción en nuestra propuesta de performance pedagógicas.

De esta forma, nosotros, como artistas, investigadores y docentes, comprometidos también con las formas de vida y cultura propias, nos sumamos e inspiramos en algunas de estas

iniciativas para proponer una acción activista y pedagógica, desde el arte contemporáneo. Tratando al menos de reflexionar sobre este proceso de substitución cultural, de destrucción y pérdida de identidades en pos de una cultura global que parece no pertenecer a ningún lugar pero diluye de forma poderosa identidades territorios y culturas en una solución líquida (Bauman, 2017) y turbia que tiende a absorber las diversidades en una homogeneidad neutra e intrascendente.

LA PERFORMANCE COMO RECURSO EDUCATIVO

Utilizamos el arte de acción como un dispositivo de reconocimiento, pensamiento y visualización sensible que, desde el cuerpo, sitúa al alumnado en una tradición vindicativa del arte contemporáneo. El colectivo estudiantil debe comprender que la performance tiene un impacto a nivel social que lo convierte en una poderosa herramienta educativa en las escuelas. La implicación personal y corporal propia de este medio la hace óptima para la sensibilización del público/alumnado/performers de manera más efectiva que una aproximación teórica.

Soto-Solier (2018) y Vidiella (2022) han explorado estas posibilidades pedagógicas de la performance en relación con el patrimonio local destacando: la importancia de la documentación sobre la historia de los lugares (edificios, fábricas, territorio), del encuentro con anteriores usuarios o trabajadores de ese espacio, de la indagación con las propias conexiones de vida de cada estudiante como aprendizaje corporeizado y situado.

¹ <https://www.turismecarraixet.com/festival-miradors-de-lhorta-2021/>

Soto-Solier (2018) en una propuesta de innovación docente basada en el proceso de enseñanza-aprendizaje del patrimonio cultural a través de la performance, indaga en el proceso creativo y emocional del futuro docente.

Vidiella (2022) narra experiencias pedagógicas con jóvenes estudiantes universitarios e incide en la importancia de trabajar en espacios arquitectónicos con valor patrimonial y con una historia que ayude al alumnado a crear nuevas narrativas a partir de las conexiones con las narraciones históricas y sociales existentes en ellos.

Nuestros estudiantes no cuentan con una formación especializada en artes, esto dificulta trabajar con prácticas de arte contemporáneo como la performance, por lo que es necesario crear unas didácticas específicas. El objetivo principal de esta investigación es explorar las posibilidades pedagógicas de la performance en el campo de la educación artística, en contextos educativos fuera del aula, para abordar el tema de la identidad en conexión con el patrimonio local. El objetivo secundario es identificar las prácticas pedagógicas que hemos necesitado desarrollar para que estudiantes del Grado de Maestro/a de Educación Primaria de la UV lleguen a elaborar con éxito 12 performances sobre problemáticas sociales vinculadas a la identidad y el patrimonio local de *l'Hora de València*.

METODOLOGIA

La metodología empleada es la Investigación Educativa Basada en las Artes (Bertling, 2020) a través de la perspectiva del A/R/tography

(Irwin y de Cosson, 2004; Irwin, et al., 2006; Irwin, et al., 2018; Springgay, et al., 2008). La performance, emergente en educación artística, precisa ser experimentada y estudiada con diferentes audiencias y en diferentes contextos educativos. Esta investigación² se plantea como un estudio de casos múltiples (López González, 2013) por ser evidencias exploratorias de un método a/r/tográfico con 12 performances realizadas por alumnado. Nuestra implicación en los casos como artistas-investigadores-docentes nos permite obtener información, documentos e imágenes con y de quienes participan. Esto nos ofrece mayores elementos para explicar e interpretar la realidad que estudiamos.

RESULTADOS DEL PROYECTO GALLINASSA

Se presenta una experiencia artístico-educativa titulada *Gallinassa*. Se desarrolla con alumnado del Grado de Maestro/a de Educación Primaria (Universitat de València) de tercer curso en tres grupos diferentes de aproximadamente 50 estudiantes cada uno.

Se trata de una experiencia educativa a través de la performance en el *Museu de l'Horta d'Almàssera*. Inaugurado en 1999 trata de dar respuesta a una necesidad de preservación del patrimonio etnológico local. Se ubica en un antiguo matadero municipal rehabilitado del siglo XIX. Siendo una de sus particularidades que inserto en el propio entorno de la huerta, facilita la comprensión del desarrollo social y cultural de la zona (Ramon y Villar, 2002). Cuenta con una exposición permanente dentro del edificio

que contrapone los conceptos del trabajo y la casa. En el ala izquierda recoge utensilios, herramientas y máquinas relacionadas con las labores artesanales y agrícolas. En el ala derecha un espacio vinculado al hogar, con la recreación de una cocina de las alquerías valencianas del siglo XVIII, vestimentas, útiles y otros objetos asociados a la vida cotidiana. Pero también dispone de una zona exterior con función pedagógica que reúne una muestra de los cultivos tradicionales en pequeños parcelares de huerta y zona de aperos de labranza.

Su emplazamiento, situado en la población valenciana de Almàssera, es una ubicación muy cercana a la Facultad de Magisterio. Esto facilita el desarrollo de actividades fuera del aula en un contexto estimulante de proximidad. Una práctica de interés pedagógico que defendemos desde la educación artística en conexión con el territorio (Genet Verney, 2016; Huerta, 2018, Mesías Lema, 2020).

La experiencia pedagógica consistió en proponerles elaborar por equipos performances que abordasen las problemáticas que desearan investigar, conocer o denunciar en relación con la huerta y sus formas de vida. Conectando también con un pasado familiar compartido entre la mayoría de los 150 participantes, que les enlazaba con sus orígenes e identidad. La programación respondía a una progresión en la complejidad de tareas que permitió de forma constructivista resolver con éxito el reto planteado. Y que se sustentaba sobre un trabajo colaborativo previo durante el cuatrimestre que había consolidado algunas estrategias cooperativas previas en los equipos. Se planteó en cuatro fases.

Durante la fase 1, se presentó en el aula el proyecto. Como estrategia de aproximación y

motivación, también se ofrecieron sus vinculaciones con los antecedentes del *Festival Miradors de l'Horta*, recomendándoles la asistencia a su celebración durante octubre de 2021.

Se definió la performance como medio artístico. Se les presentó una serie de referentes vinculados al arte de acción, haciendo un recorrido histórico desde sus orígenes hasta el presente, visualizando vídeos o fotografías que quedan como testimonio. Se les facilitó un manual de Torrecilla (2020). Descubrirles este medio artístico, fue un proceso previo imprescindible. Partiendo incluso de las diferencias entre la performance y el teatro, tratándolos (con fines didácticos) como dos polos opuestos, para después poder transitar en sus modalidades intermedias y zonas de conexión (ver tabla 1 y 2).

Incluso se ofreció una aproximación al *Land art* y las instalaciones *site-specific* e intervenciones en el territorio, para ayudarles a ampliar el espectro en la concepción de sus trabajos y las derivaciones que pudieran tener.

En la fase 2, se realizó una visita a las instalaciones del museo y al entorno de la huerta circundante el 27 de octubre de 2021. La estrategia empleada fue una forma de iniciarse en la investigación y búsqueda de documentación como pasos previos a la definición de sus propuestas. En este recorrido se practicó la deriva pedagógica (Ramon y Alonso-Sanz, 2019) para recoger evidencias de cara a preparar sus acciones artísticas, en forma de registros audiovisuales, sonoros, gráficos, fotográficos, etc.; recoger objetos o elementos de la naturaleza; entrevistar a personas o familiares.

En la fase 3, se dedicaron dos sesiones en el aula para el diseño de sus performances.

² Forma parte del proyecto I+D "IDENTITART. La identitat valenciana a través de les arts i el disseny" que ha recibido financiación de GVA Conselleria de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital (Referencia: GV/2021/157).

Una de las estrategias seguidas fue establecer un paralelismo entre la retórica literaria que sí conocían y la retórica visual. Por ejemplo, les hicimos entender cómo se transformaría un refrán o frase hecha que menciona una acción y otros elementos, en una performance. Utilizando frases como “comulgar con ruedas de molino”, “tragarte tus propias palabras”, “digerir los problemas” llegaron a entender el sentido figurado. Les hicimos identificar en esas oraciones, el verbo que sería trasladado a acción (a menudo repetitiva) en la performance y el sustantivo que sería materializado en los objetos que interviniesen en su desarrollo y/o en el propio cuerpo.

Otra estrategia fue hacer énfasis en la poética de los objetos cotidianos. Al transfigurar el objeto (Danto, 2002) y dotarlo de otro significado y simbología, con un sentido nuevo. Ayudándoles a tomar conciencia de que esa acción debía tener una función pedagógica, que en nuestro caso era de sensibilización social y activismo. Incorporando el arte en el aula con la intención de generar conocimiento nuevo como respuesta. Como afirma Vidiella (2022) el arte en conexión con los nuevos materialismos feministas, los estudios de performance y el teatro de los objetos, cuestionan la pasividad de las cosas como inanimadas y nos aproximan a las capacidades agentivas de los objetos “desplazando la priorización del lenguaje como la manera primaria de pensar acerca de la creación de significado” (p. 93).

La preparación requería también discutir conjuntamente sus ideas preliminares para sus partituras y ayudarles a definir algunos aspectos clave (Vidiella, 2022). Especialmente ayudándoles a diferenciar cuando tendían a teatralizar, representar, actuar, fingir... Pero también, ofreciéndoles críticas distintas por parte de

dos docentes para que pudieran contrastar opiniones fundamentadas (Folch, 2020). Incluso en ocasiones ayudándoles a escoger entre sus propias ideas, diferenciando las potencialidades y debilidades de unas u otras.

Para guiarles en la concreción final les facilitamos una serie de preguntas que debían responder: Título de la performance. ¿Cuánto dura la acción artística aproximadamente? ¿Dónde se realiza la acción? ¿Es necesario pedir algún permiso espacial al museo? ¿Qué acción se realiza? ¿Existe alguna metáfora implícita? ¿Cómo interviene el cuerpo? ¿Cuál es la partitura o pautas generales que sintetizan qué haréis y con qué ritmo? ¿Qué materiales, objetos, ropa... necesitaréis llevar?

Finalmente, en la fase 4, el 10 de noviembre, en una jornada compartida, todos los equipos presentaron sus acciones al resto, en las instalaciones del propio museo. Se sucedieron en el orden que solicitaban y desplazándonos a los diferentes espacios interiores y exteriores. Los resultados de estas acciones son descritos en el siguiente apartado. Esta jornada, celebrada como evento (Atkinson, 2012), permitió al alumnado disfrutar de 12 performances, les aproximó a una experiencia estética compartida y les permitió poner en relación su trabajo con el de sus pares. Fue posible porque en nuestra facultad contamos con una “semana complementaria” cada cuatrimestre, con un horario flexible a partir de segunda hora, para facilitar las salidas del centro y el trabajo interdisciplinar. Según Folch et, al. (2020) “es imprescindible que la institución educativa que apueste por los proyectos artísticos interdisciplinares y la codocencia, contemple en su organización la necesidad de amplias franjas horarias” (p. 617) pues facilita hallar espacios para las

reuniones y la coordinación de los equipos docentes y discentes.

En una última jornada ya en el aula, cada equipo reflexionó sobre su proceso de aprendizaje en el proyecto *Gallinassa*. Como recomiendan Folch, et al. (2020) para el buen funcionamiento y eficacia del grupo, es preciso este análisis crítico de los resultados como procedimiento de evaluación formativa y consensuada.

DOCE PERFORMANCES DE FUTUROS DOCENTES Y SUS REFLEXIONES

Las 12 acciones aquí descritas tienen algunas características comunes. La mayoría de las performances tuvieron una duración inferior a los 20'. En ellas participaron una media de 10 personas aproximadamente y tenían un sentido de denuncia desde el activismo (Mesías-Lema, 2018) en relación con la identidad de la huerta valenciana como patrimonio compartido.

“El aliño de la ensalada” — 1

Se desarrolló en la cocina en el interior del museo. Situadas junto a una mesa auxiliar y en la encimera, unas alumnas preparaban anotaciones en papeles, mientras otras permanecían comunicándose por mensajería escrita con sus teléfonos en redes sociales. Poco a poco iban rellenando un bol con todas aquellas narrativas de papel que aliñaban con sus diálogos y unos cuantos tomates en una ensalada. Este grupo ponía de manifiesto que la comunicación que ahora tiene lugar a través de las nuevas tecnologías, no hace muchos años tenía lugar junto al calor del hogar.

“Sembrando conocimientos” — 2

Tuvo lugar en uno de los parterres. El alumnado sembró en la tierra a modo de semillas,

palabras recortadas de libros y periódicos. Una reflexión crítica de la selección del conocimiento que como maestras se les obliga a transmitir a las futuras generaciones de escolares y que a menudo olvida saberes en extinción como los relacionados con el trabajo en la huerta.

“Cuinant records” — 3

Se presentó en el ágora circular. Cada integrante del equipo se sentaba en línea sobre el suelo junto a un largo mantel, donde estaba dispuesta una olla y algunos útiles de cocina. Uno de ellos desde un extremo enumeraba en voz alta recuerdos de la huerta, como pasos de una receta. En un proceso en cadena, el resto iba elaborando los productos. Los ingredientes eran objetos de la huerta que salían de un capazo. Poco a poco estos objetos, uno tras otro, eran lavados, cortados, hervidos, emplatados y servidos en un ritmo lineal. Un ritual de homenaje con el que se recordó a sus familiares a través de sus objetos relacionados con la huerta, como por ejemplo una boin.

“Suant l'esforç” — 4

Se planteó como una acción de larga duración de la que periódicamente se iba informando al público. El alumnado había reflexionado sobre el valor del esfuerzo realizado por las personas que se dedican a la agricultura. En jornadas interminables y bajo el sol quienes trabajan en la huerta sudan para la obtención de unos productos de cuya venta obtienen escasos beneficios económicos. Admiraban a estas personas por su fortaleza física. Sin embargo, reconocían en su generación que dicho esfuerzo solamente era similar al practicado por gusto en actividades deportivas. Cuestionando el valor de haber sudado el esfuerzo, decidieron entrenar en la huerta durante toda la mañana. Recoger el sudor de sus frentes con paños que escurrían sobre un bote (cada hora mostraban esta



Fig. 1: Fotografías de las acciones 1, 2, 3 y 4. Fuente propia

recolección), hasta recoger suficiente líquido. Pretendían convertir estas exudaciones en moneda de cambio, acudiendo a una tienda de hortalizas cercana de productos de la propia tierra para tratar de hacer trueque. La falta de éxito en el intercambio simbolizó la falta de valor otorgado a lo obtenido sobre la tierra con tanto esfuerzo.

“El mosaic de la nostra identitat” — 5

Se presentó en el ágora circular. En este happening el equipo comenzó situado en círculo sobre una tela donde había dos cajas, dando las espaldas al público que les rodeaba. Poco a poco del interior del corro sacaban vasijas cerámicas que se situaban equidistantes en el perímetro exterior, como al compás de un reloj invisible. La cerámica es un arte de extendida tradición en la Comunidad Valenciana. Repen-

tinamente, una integrante comenzó a romper con una maza una de las jarritas de barro, le siguió otro miembro del grupo con otros adornos y pronto nos añadimos espontáneamente a esta acción catártica muchas otras personas. El acto de destrozar la cerámica producía cierta satisfacción y a la vez melancolía al dejar el suelo cubierto de trocitos de residuos esmaltados que brillaban al sol de manera mágica, haciéndonos tomar conciencia del patrimonio material e inmaterial olvidado. Entonces el equipo comenzó a reconstruir este patrimonio deteriorado; recogiendo y reuniendo cada porción para componer un *trencadís* en el centro. La

figura aleatoria que surgió en ese momento fue un círculo, compuesto, a modo de puzzle, por muchas porciones; como un mosaico de la identidad compartida.

“Arriconant l'horta” — 6

Ocupó toda la superficie de un parterre. Conscientes de la amenaza que supone la pérdida definitiva de la huerta para el sustento de muchas familias y para la salud de la población en general, este equipo se dispuso a hacer una crítica al respecto. Caminaron por el interior de uno de los parterres del museo. Encintaron el perímetro como quien trata de preservar una zona protegida. Progresivamente, procedían en el interior a establecer otro perímetro más pequeño, atando la cinta a los arbolitos en crecimiento, y otro, y otro más, hasta quedar un pequeño reducto delimitado. Fue impactante

el silencio con el que se procedió a reducir el espacio reservado para el cultivo.

“Plastificades” — 7

Se ubicó en otra de las parcelas del huerto del museo. Las chicas de este equipo hallaron un paralelismo entre sus cuerpos y el de los productos de la huerta. Frutas y verduras que pasan estrictos controles de calidad para ser exportadas. Alimentos que para ser distribuidos y vendidos se plastifican contribuyendo así a un gran deterioro medioambiental. Con esta acción denunciaron la utilización de plásticos y la falsa búsqueda de la perfección estética por encima del sabor, textura u otras propiedades menos visibles. Para ello, una compañera envolvía lentamente al resto en papel film a medida que las tumbaba sobre el campo y les adhería una etiqueta que leía en voz alta.

“Callándonos a gritos” — 8

Tuvo lugar al exterior en una zona de paso. Para mostrar la ignorancia que las administraciones públicas profesan hacia el sector agrícola, un grupo de alumnas reprodujeron una acción de queja que a menudo hemos visto en prensa y noticieros televisivos, pero exclusivamente por parte de hombres. Vertidos de naranjas por camioneros en las carreteras valencianas. Apropiándose de un estilo de protesta muy masculino, ellas gritaron con movimientos exagerados que querían ayudas y precios justos, al mismo tiempo que lanzaban naranjas. El título nos hace

reflexionar sobre la paradoja de muchas mujeres campesinas que en silencio sufren estas injusticias.

“Regando personas” — 9

Precisó ubicarse en zona de huerta. El proceso de investigación les llevó a rescatar fotografías antiguas de Almàserra intentando identificar a algunas de las personas que aparecían en ellas. Durante la acción, siguiendo una cadena de personas, cada cual excavaba, semi-enterraba una imagen y la regaba, lavándose las manos al finalizar. Un intento por devolver a la tierra a sus gentes del pasado y por devolver la tierra a quienes la poseían inicialmente.

“Què hi ha de nou, passat?” — 10

Se presentó en un parterre. El proceso de documentación de este equipo comenzó en-



Fig. 2: Fotografías de las acciones 5, 6, 7 y 8. Fuente propia

trevistado a sus familiares y recolectando fotografías del pasado sobre sus vínculos con la huerta valenciana. Era el descubrimiento de un tesoro que desearon compartir con el resto de la clase, prestando atención no solo a lo valioso de esos saberes, sino a la forma de llegar a ellos. En su acción trataron de desenterrar el pasado con sus propias manos. Desempolvaron sus orígenes familiares en contacto con sus raíces y con la tierra a través de sus pies descalzos. Excavando buscaron esas fotos, como símbolos enterrados en el interior de un cofre y al sacarlos a la luz los situaron sobre sus zapatos.



Fig. 3: Fotografías de las acciones 9, 10, 11 y 12. Fuente propia

“Fora les males herbes” — 11

Se presentó en el ágora. Este grupo deseaba criticar los procesos de urbanización que sufren los campos y la gente que los trabaja, perdiéndose parte del patrimonio y cultura de los pueblos. Pretendían que sus cuerpos les ayudaran a reflejar la tensión que siente el campo con la presión urbanística y cómo se libera esa tensión “rompiendo” con este problema. El grupo apareció arrodillado, cogiendo martillos con los que destrozaron un muro de ladrillos cerámicos. Creando un ruido y un ritmo que llamó poderosamente la atención del público. Después, rastillaron los restos. Pues con la acción de rastillar las malas hierbas se acaba en el campo con las especies indeseables que crecen de forma silvestre en las zonas de cultivo. Con un cedazo cribaron los restos cerámicos y los agruparon en distintos montones. Finalmente, los etiqueta-

ron para darles una segunda vida a aquellos que pudieran ser útiles para otros procesos (mosaicos, arlita, cavallones...).

“Sembrar el mal” — 12

Se presentó en un parterre. El grupo comenzó dejando un semillero encima del campo. Cada integrante fue sembrando dentro de uno de los huecos, colocando tierra y un cartel con el nombre de un producto químico empleado en la explotación agrícola. A la vez que mencionaban la frase “yo siembro el mal”. Finalmente, leyeron en voz alta una breve conclusión estadística sobre los agroquímicos más utilizados. Denunciando de este modo el abuso de productos tóxicos, el envenenamiento por plaguicidas, las intoxicaciones por insecticidas, fungicidas, larvicidas o nematocidas; así como los efectos adversos en la salud, la economía y el ambiente.

A partir de lo manifestado por estos equipos en sus portafolios, elaborados para evaluar el trabajo realizado durante el curso, podemos extraer valiosas narrativas con las que analizar las aportaciones de este proyecto. Destacan las siguientes categorías temáticas que hemos tratado de acompañar de testimonios:

» La falta de conocimientos previos sobre la performance: “durante la adquisición de conocimientos y la preparación de la performance, surgieron numerosos problemas e incertidumbres, ya que al comienzo de su elaboración, los miembros de este grupo no teníamos muy claro lo que era una performance. Sin embargo, con la ayuda de nuestra docente, los problemas de la falta de conocimientos desaparecieron paulatinamente”.

» Las confusiones entre el teatro y la performance: “aunque antes conocía el concepto, no sabía diferenciarlo del teatro y no conocía ningún referente”.

» La importancia de la fase 1 preparatoria y la fase 2 documental. Una estudiante decía: “fue fundamental la excursión realizada al Museo de l’Horta y la clase magistral de nuestra docente donde nos mostraba con pelos y señales en qué consistía la performance”, “me ha permitido desarrollar mi parte más investigadora y creativa”.

» La necesidad de un acompañamiento docente, en la fase 3, para resolver incidencias: “otro problema presente en la composición de este proyecto ha sido la dificultad para elegir el tema principal de nuestra performance ya que teníamos diferentes temas en mente, y por tanto, nos costó demasiado decidir cuál sería el mejor para poder llevarlo a la práctica”.

» La conexión conceptual del proyecto con sus intereses personales y sus implicaciones: “la importancia de l’Horta en nuestras vidas”.

» Las implicaciones del activismo. “cómo compartir emociones, compromiso con el entorno, activismo, preocupación y otras sensaciones a través del arte”. O como decía otra estudiante: “he visto de primera mano las ventajas de defender y aprovechar didácticamente un espacio tan cercano y ligado a nuestras raíces como es la huerta y considero que en mi futuro como maestra podré aprovecharlo”.

» El trabajo en equipo como posibilitador de una tarea compleja: “la cooperación con mis compañeras de grupo creo que ha sido fundamental para que todo saliera como debía. Siempre hemos ofrecido a la otra todo tipo de ayuda y siempre ha habido un muy buen trabajo en grupo”.

» Las actitudes que necesitaron desarrollar: “la implicación, el compromiso y el esfuerzo han sido las herramientas clave para llevar a cabo esta labor”.

» El potencial transformador de la performance. Una estudiante relató que: “tiene mucho más sentido (o incluso un nuevo sentido) con las aportaciones de todos los integrantes de un grupo, lo que hace que puedas aprender nuevas perspectivas y nuevos puntos de vista que hasta entonces no habías imaginado y llegan a hacer que te plantees cuál es el camino que quieres tomar para seguir adelante”.

» La implicación del cuerpo en la performance: “en la performance se pueden utilizar elementos de otros modos, o no utilizar nada más que el cuerpo de uno mismo”.

» La capacidad de transferir el conocimiento adquirido a la escuela con carácter pedagógico. “El proyecto *Gallinassa* me hizo reflexionar y aprender qué era una performance, además de observar la importancia de todo lo que tenemos a nuestro alrededor y la necesidad de vincularlo con la escuela”.

DISCUSIONES Y CONCLUSIONES

La performance educativa requiere de una planificación y diseño previas a su desarrollo, así como acompañamiento, de cara a vincularla a objetivos pedagógicos concretos, y para asegurar el aprendizaje de este medio artístico.

Hemos detectado un desconocimiento absoluto sobre la performance artística entre el alumnado y sobre las posibilidades de trasladarla al ámbito escolar; que hemos tratado de subsanar a partir de un programa repleto de estrategias pedagógicas, cuyos resultados aquí han sido analizados a partir de las narrativas del alumnado y que testimonian el éxito del mismo.

Coincidimos con Folch, et al. (2020) que uno de los mayores retos que enfrentar a lo largo del proceso creativo del diseño de performance en equipos, “está relacionado con la dificultad de integrar contenidos y lenguajes propios de distintas disciplinas para crear una metáfora” (p. 617). Estos autores consideran que “los referentes artísticos aportados por el equipo docente son imprescindibles” (p. 617). En nuestro caso la contemplación de referentes también ha dado excelentes resultados para aproximarse a la comprensión de la performance. Sin embargo, han hecho falta otras estrategias para ayudarles a crear sus propias propuestas artísticas:

➤ La exploración estética del territorio y de objetos de carácter etnográfico que han tenido un fuerte potencial como detonadores del pensamiento Vidiella (2022).

➤ La documentación histórico-política y la conexión con narrativas familiares (a través de entrevistas, rescate de fotografías...). Que han fomentado actitudes de compromiso y vínculo con sus propias vidas, así como deseo de transferencia en la escuela.

➤ La guía y tutorización a través de preguntas concretas que les ayudasen a definir sus propuestas a partir de ideas preliminares de partituras.

La codocencia ofreció sugerencias diferentes o complementarias por parte de dos docentes. “Esta diversidad de opiniones en el equipo docente puede desconcertar a los estudiantes al principio, pero consideramos que el diálogo respetuoso entre profesionales de distintas disciplinas enriquece el proyecto, obliga a los estudiantes a tomar y justificar sus propias decisiones” (Folch, et al., 2020, p. 617).

Entre las limitaciones de este estudio debemos destacar que aunque se trata de la descripción y análisis de doce casos, todos pertenecen a una misma experiencia vinculada a la defensa de la cultura local y su patrimonio. Por tanto, las conclusiones no se pueden generalizar a otros contextos o situaciones de aprendizaje con finalidades diferentes.

Como futuras líneas de investigación nos planteamos explorar el alcance activista de la performance educativa con relación a otras problemáticas de carácter social e identitario.

Referencias

- Atkinson, D. (2012). Contemporary art and art in education: The new, emancipation and truth. *International Journal of Art & Design Education*, 31(1), 5-18.
- Bauman, Z. (2017). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica de España.
- Bertling, J. G. (2020). Expanding and sustaining arts-based educational research as practitioner inquiry. *Educational Action Research*, 28(4), 626-645. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/09650792.2019.1643752>
- Bonet, V. E., Ortiz, Á., y Piqueras, M. J. (1998). El levante feliz o el levante falaz. Reflexiones sobre el costumbrismo valenciano. *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI congreso del CEHA* (pp. 408-412). Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- Genet Verney, R. (2016). *Ciudad y educación artística en la formación inicial del profesorado: Una investigación educativa basada en las artes visuales* (Tesis doctoral). Universidad de Granada. Recuperada de <http://hdl.handle.net/10481/44551>
- Folch, C., Córdoba, T., y Ribalta, D. (2020). La performance: Una propuesta interdisciplinar de las áreas de educación física, educación musical y educación visual y plástica en la formación inicial de los futuros maestros. *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación*, (37), 613-619.
- Huerta, R. (2018). Investigar sobre tipografía urbana desde la Educación Artística. La ciudad de Cuenca (Ecuador) revisitada por sus docentes. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (5), 5-22.
- Huerta, R. (2020). Tres performances para un país que lucha con arte (Ensayo visual). *Revista Gearte*, 7(3), 639-646.
- Irwin, R. L., Beer, R., Springgay, S., Grauer, K., Xiong, G., y Bickel, B. (2006). The Rhizomatic Relations of A/r/tography. *Studies in Art Education*, 48 (1), 70-88.
- Irwin, R. L., y de Cosson, A. (Eds.). (2004). *A/R/Tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry*. Vancouver: Pacific Educational Press.
- Irwin, R. L., LeBlanc, N., Yeon Ryu, J., y Belliveau, G. (2018). A/r/tography as Living Inquiry. En P. Leavy (Ed.), *Handbook of Arts-Based Research* (pp. 37-53). Nueva York: Guilford Press.
- Laszcik, A. y Irwin, R. L. (2017) Walkings-through paint: A c/a/r/tography of slow scholarship. *Journal of Curriculum and Pedagogy*, 14(2), 116-124. DOI:10.1080/15505170.2017.1310680
- López, W. O. (2013). El estudio de casos: una vertiente para la investigación educativa. *Educere*, 17(56), 139-144.
- Mesías, J. M. (2018). Artivismo y compromiso social: Transformar la formación del profesorado desde la sensibilidad. *Comunicar*, (57), 19-28.
- Mesías, J. M. (2019). Educación Artística Sensible. Cartografía contemporánea para arteducadores. Barcelona: Graó.
- Molina, M. (1999). Arte público comprometido y movimientos vecinales en Valencia. *Fuente de banda*, s/n. Recuperado de http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miquel_molina_arte_publico_comprometido.PDF
- Ramon, R. y Alonso-Sanz, A. (2019). La deriva paralela pedagógica. Un hilo educativo invisible entre Porto y Paris a través de narrativas personales. *Revista Portuguesa de Educação*, 32(2), 74-90. <https://doi.org/10.21814/rpe.17200> Recuperado de <https://revistas.rcaap.pt/rpe/article/view/17200>
- Ramon, R. y Villar, L. (2002). Museos e Identidad. El Museu Comarcal de l'Horta Sud y el Museu de l'Horta d'Almàserra. *Revista Parlem*, (14), 7-9.
- Soto, P. M. (2018). Aprendizaje experiencial del Patrimonio Cultural a través de la performance art en el Grado en Educación Infantil. En E. Domínguez Romero, J. Bobkina y M. L. Pertegal (Coords.) *Alfabetización digital e informacional*. Colección 'Herramientas universitarias' (pp. 483-498). Barcelona: Editorial Gedisa. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10481/57603>
- Springgay, S., Irwin, R. L., Leggo, C., y Gouzouasis, P. (Eds.). (2008). *Being with A/r/tography*. Rotterdam: Sense Publishers.
- E. (2019). La recuperación de acciones de la vanguardia histórica española y su aplicación en la docencia. En Laboratorio de Creaciones Intermedia (Ed.) *Protoperformance en España* (1834-1964). Lucena: Weekend Proms.



Torrecilla, E. (2020). Cómo hacer una performance. La aventura de aprender. Ministerio de educación y formación profesional. Recuperado de <http://laaventuradeaprender.intef.es/guias/proyectos-colaborativos/como-hacer-una-performance>

Vidiella, J. (2022). A hauntological enlivening of the Coma Cros archive through pedagogical inquiry and live performance. En L. Trafí-Prats y A. Castro-Varela (Eds.), *Visual Participatory Arts Based Research in the City* (pp. 89-104). Londres: Routledge.

MISIONES PEDAGÓGICAS O POR LA INOCENCIA SUPREMA

CARMEN MARÍA BELMONTE¹. Catedrática de Instituto. Profesora de plástica en el IES Luís Vives de València.

LUCÍA PEIRÓ LLORET. Artista interdisciplinar que realiza la práctica del arte de acción y gestiona ciclos de arte de acción.

/ RESUMEN /

Misiones pedagógicas o por la inocencia suprema es una propuesta que, dirigida a los docentes de ESO y Bachillerato de las asignaturas de educación plástica y visual, implicó al alumnado utilizando como nexos la participación activa de artistas del campo interdisciplinar del arte.

Este proyecto fue premiado dentro del programa ResistènciesArtístiques 2020, Procesos artísticos en entornos educativos del CCCC de Valencia, y realizado en el IES Torrellano de Elx.

Esta propuesta, intentó llevar la cotidianeidad y sus protocolos establecidos a una parcela espacio temporal desconocida, que nada tenía que ver con lo instituido como pauta de aprendizaje. Creó un aprendizaje activo y participativo del alumnado, proporcionándole herramientas suficientes para que, a través de indicaciones concretas, pudiese realizar proyectos que unidos a las necesidades de adquisición de conocimientos establecidos por el proyecto curricular docente, trabajasen colaborativamente y se adentrasen en el campo de la práctica del arte de acción.

/ Palabras clave /

Currículo;
vanguardias;
performance;
cuerpo;
colaborativo;
juego;
alumnos;
enseñanzas obligatorias.

¹ Carmen María Belmonte es profesora de educación artística en el IES Luís Vives de Valencia.

1. L'HORTA VALENCIANA. CULTURA Y TERRITORIO COMO CONSTRUCTORES DE LA IDENTIDAD DESDE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

La idea de esta propuesta surgió durante el periodo de confinamiento Covid-19, en el que se observó que una gran parte de los planteamientos curriculares docentes de las asignaturas artísticas, tales como la Educación Plástica, visual y audiovisual en la Educación Secundaria, o las específicas del bachillerato artístico, alejan al alumnado de los conocimientos de las manifestaciones artísticas que desde el siglo XX se vienen sucediendo, y que estas les podrían resultar de gran interés. Sería pues una posibilidad incluir, en los programas docentes reglados, el aprendizaje pautado en los currículos por medio de la práctica de un nuevo modo de hacer, al que tanto el alumnado como el profesorado no está acostumbrado.

Una práctica artística, la performance, el arte de acción y las intervenciones artísticas, que se acercan y se apropian del arte y sus manifestaciones y que podría vincular al alumnado y al profesorado mediante un aprendizaje horizontal; y podría permitir así un flujo constante de intercambio de conocimientos que, induciendo a la puesta en valor de estos, permitiesen el desarrollo de aquello que llamamos curiosidad, y que además favoreciese el aprendizaje por competencias, dado que desarrolla las competencias clave en el área artística.

Desde la praxis docente es importante trabajar a través de diferentes manifestaciones artísticas, para fomentar el espíritu crítico del alumnado, puesto que promueven actitudes abiertas y respetuosas hacia el arte contemporáneo. Para el profesorado es una gran ayuda contar con la experiencia que aporta la figura de un/una artista especializado en nuevos lenguajes artísticos, dado que le dota de nuevas herramientas y perspectivas didácticas que fomentan las capacidades estéticas y el disfrute de la cultura del alumnado.

Este es un proyecto que va dirigido a los docentes de las asignaturas de educación artística, educación plástica visual y audiovisual, música, diseño, cine, historia del arte y literatura para ayudarles a confeccionar propuestas de ejercicios evaluables dirigidas a los alumnos y alumnas, de manera que mediante el arte de acción adquieran los conceptos básicos planteados por la asignatura y amplíen los conocimientos sobre las prácticas artísticas que van desde el inicio de las Vanguardias a la actualidad. Y además realizando prácticas intermedias en tiempo presente.

Al plantear Misiones pedagógicas o por la inocencia suprema, lo hicimos basándonos en objetivos clave:

1.1. Ayudar al profesorado a encontrar nuevas herramientas artísticas que le permitan, de manera novedosa, configurar un proyecto docente de su asignatura donde esté patente el concepto ampliado del arte³ (en referencia

al planteamiento realizado por Joseph Beuys), y con las que también se estimule al alumnado en la búsqueda constante al encuentro de soluciones, en referencia a los estudios planteados por Luí Camnitzer (Grupo de educación de Matadero Madrid, 2017), y definir propuestas de trabajo a las y los alumnos ajustándolas al proyecto curricular docente marcado por el Ministerio de Educación y Cultura que plantea el aprendizaje por proyectos “La educación correcta, en cambio, estimula el autodidactismo. Este consiste en identificar los misterios de lo desconocido, desmitificarlos y superarlos para entonces enfrentar los nuevos misterios. Lo mismo que en el arte, se trata de conocer, desconocer y reconocer”.

1.2. Fomentar el espíritu crítico del alumnado.

1.3. Definir propuestas de trabajo a las y los alumnos ajustándolas al proyecto curricular docente marcado por el Ministerio de Educación.

1.4. Difundir, acercar y dar visibilidad a las mujeres artistas, cuyas prácticas artísticas desde el periodo de las Vanguardias a la actualidad no se conocen. Centrar las prácticas en las artistas españolas.

1.5. Acercar la experimentación artística al aula mediante la participación activa de artistas

contemporáneos vivos, estableciendo así un contacto directo entre artistas, profesorado y alumnado.

1.6. Mostrar como el arte de acción puede ser un nexo entre profesorado y alumnado para poder crear proyectos colectivos en los que se interrelacionen las artes plásticas, la música, las artes escénicas, la palabra, así como las TIC, que pueden contribuir a unificar lenguajes visuales a través del vídeo, la fotografía y las aplicaciones informática.

Durante el periodo de Resistències se recopilaron las propuestas consensuadas con la docente responsable del proyecto en el IES Torrellano de Elx de la asignatura de Educación Plástica, Visual y Audiovisual, se realizaron prácticas con el alumnado tanto de manera presencial como en línea, y se le dio fisicidad en forma de fichas de ejercicios artísticos adaptados y vinculados al proyecto curricular docente de dicha asignatura, en forma de videos educativos y de ejercicios prácticos relacionados con el concepto de diseño. De esta manera los profesores y profesoras podrán utilizar todo este material didáctico posteriormente a modo de guía de trabajo durante el periodo escolar, pudiendo ser utilizado también en casos de excepción como el confinamiento habido recientemente.



³ ...sostiene Beuys- hay que fomentar una educación artística para el ser humano, pero no como una materia relegada al mero ámbito de las manualidades, sino emplazada estratégicamente en el centro del currículum académico, como el medio más eficaz en la reproducción de la inteligencia técnica y el desarrollo de nuevas miradas sobre las cosas, un campo para el ejercicio crítico de la configuración espacial. De acuerdo a estas convicciones sólo se puede preparar adecuadamente a los futuros ciudadanos mediante este tipo de entrenamiento -inspirado por un concepto de estética ampliado- en competencias necesarias para la solución de las tareas políticas del futuro -urbanísticas, energéticas y sociales-, imbricando en su quehacer todos los medios de expresión humanos. (Vázquez, 2013)



2. DESARROLLO DEL PROYECTO

Trabajar en un centro educativo como experto docente externo requiere de una gran organización y estructuración, pues aunque el proyecto implicase a un grupo de alumnos de una asignatura concreta del centro, cualquier cambio en el horario de la asignatura afecta a la estructura horaria del centro educativo en general. Debido a la situación sanitaria, y teniendo en cuenta el propio carácter de nuestra propuesta, que se planteó para ser aplicado durante periodos de confinamiento, el proyecto se desarrolló con dos modalidades de actuación: una de trabajos en línea y otra de participación presencial. El trabajo organizativo previo a las primeras sesiones con el alumnado se realizó en línea, estableciendo un calendario en el que tanto el trabajo pedagógico planteado y acordado con la docente, como las sesiones presenciales con el alumnado estuviesen cerradas.

Una vez iniciado el proyecto, la docente responsable del centro nos planteó enlazar nuestro proyecto con uno ya iniciado en el IES Torrellano, pues pensaba que de esta manera el alumnado estaría más motivado y participativo en esta crítica etapa pandémica. Decidimos ajustar Misiones Pedagógicas o por la inocencia suprema al otro proyecto ya iniciado en el centro; proyecto que implicaba a diferentes áreas del centro educativo y que estaba enfocado al estudio de género. Esto derivó en un enfoque diferente en los conceptos de performance en relación al proyecto curricular, y nos obligó a incidir más en la divulgación del trabajo de mujeres artistas.

Nuestro re direccionamiento del proyecto, y con el fin de dar mayor voz a la mujer artista, hizo que nos planteásemos analizar su figura

artística a lo largo de los periodos de vanguardia, centrando nuestros ejemplos en las performance o intervenciones realizadas principalmente por mujeres. Asimismo, de los ejemplos escogidos planteamos prácticas basadas en performance de mujeres artistas españolas, cuyo trabajo es, por encima de todo, de reconocido prestigio a nivel internacional y de gran calidad artística.

En nuestro planteamiento con la docente se consideró que el alumnado tuviese, al inicio de las prácticas, una base de conocimientos mínimos sobre la performance y el arte de acción, de tal manera que pudiesen entender lo que íbamos a hacer. Y esta enseñanza se impartió telemáticamente tal y como se planteó en el proyecto inicial.

Una de las bases fundamentales de nuestra propuesta contemplaba constatar la validez y eficacia del trabajo en línea. Por ese motivo tanto en la presentación del proyecto, en el análisis y en el planteamiento, así como en parte de la ejecución de prácticas, lo realizamos de manera telemática, así como también se le permitió al alumnado la utilización de sus teléfonos móviles, y también del uso de la plataforma digital del centro escolar con la que el alumnado ya estaba familiarizado; de esta manera nuestro proyecto se vinculaba al proyecto docente y quedaba incluido, dentro del protocolo establecido durante el periodo de pandemia por la Consellería de Educación de Valencia, para el seguimiento y entrega de ejercicios evaluables de las asignaturas regladas. Proceso de trabajo al que accedíamos siendo la profesora nuestro enlace de acceso a esta plataforma. Un método de participación y de comunicación de fácil acceso para todos y todas las personas implicadas, y que permitió el correcto seguimiento de las prácticas artísti-

cas individuales de la misma manera que cualquier otro ejercicio evaluable planteado desde la asignatura de Educación Artística y Visual.

El planteamiento de las propuestas de intervención para los alumnos tenía dos modalidades posibles:

➤ acciones individuales realizadas en confinamiento, utilizando la tecnología como soporte físico.

➤ acciones presenciales múltiples, colectivas y colaborativas, que tuvimos que realizar guardando el protocolo de actuación de seguridad y distancia del Covid-19.

Y por otro lado la participación presencial en el centro educativo y en tiempo real con todas y todos los alumnos, otorgándole un carácter más lúdico y fuera del aula.

2.1. Activamos la vinculación con el alumnado en tiempo presente.

Para que a lo largo del desarrollo del proyecto, y debido al modo de trabajo en tiempo no correlativo, durante un periodo de confinamiento y trabajo en línea, el alumnado pudiese seguir el proyecto, se optó por la utilización de un sistema de comunicación adaptado a sus hábitos de comunicación cotidiana. La utilización de los mensajes de video a sus teléfonos móviles con indicaciones de las propuestas individuales, fue una de las claves de éxito. Por un lado se establecía un sistema de comunicación fluido y cotidiano, por otro convertía la propuesta en un desafío lúdico artístico.

En este enlace <https://youtu.be/meTW-zehTvE> se puede ver la propuesta lanzada al alumnado para darle ejemplos sobre como interactuar

con el propio cuerpo y elementos de alimentos frecuentes en el ámbito doméstico, tomando como referente a Alison Knowles, una de las artistas iniciadoras del movimiento Fluxus. En sus acciones introduce el concepto de cotidianidad, de su apropiación para convertirla en hecho artístico. También podemos ver de cómo a partir de una propuesta individual, esta acaba siendo una acción colectiva y colaborativa, de manera que Alison implica al observador y lo hace partícipe de su propuesta. De esta manera consigue que el espectador pasivo pase a ser elemento activo de la acción, y este concepto es el que pretendemos hacer llegar al alumnado.

Evidentemente este proceso de comunicación con el alumnado, y debido a ley de protección de datos, este medio de comunicación fue realizado por la docente responsable, única persona autorizada por la Consellería de Educación para poder hacerlo.

Asimismo, todas las propuestas y documentación sobre el tema de estudio en documentos PDF, fue compartido por la docente a través de la plataforma informática Aules, utilizada en todos los centros educativos de la Comunidad Valenciana.

Nuestra primera sesión con los alumnos fue por videoconferencia a través de la plataforma Webex. Presentamos Misiones Pedagógicas y explicamos al alumnado lo que íbamos a hacer todas y todos juntos.

En esta primera sesión y con la finalidad de introducir al alumnado en el campo del arte de acción, la performance, las intervenciones sonoras, el video acción, la poesía acción, y mujeres artistas, realizamos ex profeso material en formato presentación preparado para su pro-

yección, que se puede visionar en el siguiente enlace: <https://youtu.be/Wmi9g8M5-tM>

Con este video didáctico los alumnos y las alumnas pudieron empezar a relacionarse con nuevos nombres y tipologías de lenguajes, incluyendo en esta divulgación a mujeres artistas desde el periodo dadaísta, e incidiendo en artistas españolas, desde Maruja Mallo y Ángeles Santos, a artistas actuales. Intentando así que la perspectiva de género acercase al alumnado a la obra artística de mujeres españolas desde inicios del siglo XX, y realizando un recorrido historiográfico para poner en valor del arte contemporáneo y de vanguardia desde la perspectiva de la mujer artista, la gran desconocida y olvidada en los currículos educativos, y en los libros de texto, manuales de arte, y en la actividad museográfica.

Este pequeño video realiza un recorrido temporal en el que la muestra de los trabajos de artistas de las Vanguardias Artísticas hasta la época actual -HannaHöch, Suzanne Duchamp, SophieTeuber, Beatriz Wood, Emmy Hennings, Elsa von Freytag-Loringeven (Baronesa Dadá), Clara Tice, Maruja Mallo, Leonora Carrington, Mina Loy, Dorothea Tanning, LouiseBourgeois, María Blanchard, Victoria Durá, Remedios Varo, Paz Muro, Esther Ferrer, Concha Jerez...

Al introducir estas autoras, introducimos también el análisis de los conceptos de:

#Dadá # Futurismo #Fluxus # ZAJ #Performance #Poesía Acción #Acción #Intervención Sonora Arte efímero y arte tangible #Cuerpo y acción #Arte Sonoro #intervención sonora #Musicircus #Land Art #Objetos Artísticos #Poesía Visual #Instalación artística #Mail Art #Objetos ensamblados # otra escritura # objeto #cuerpo #creación #espacio # tiempo

#registro #presencia #ausencia #registro videográfico. #podcasts #acción múltiple #acción escénica.

Una manera de ampliar su vocabulario artístico específico y que les incitaba a realizar búsquedas a través de redes virtuales.

Aportamos también a la docente documentos que debía compartir con sus alumnos, en los que explicábamos los conceptos a estudiar, y en los que incluimos enlaces de acceso a documentales sobre artistas españolas de las Vanguardias artísticas, de la performance y el arte de acción.

De esta forma vinculábamos nuestro proyecto a otro ya iniciado en el IES Torrellano, dirigido por Ana López Navajas, llamado Women's legacy, que estaban desarrollando junto con otros centros de la comarca del Baix Vinalopó en el contexto de un proyecto Erasmus+, y que es un proyecto europeo liderado por la Conselleria d'Educació y Cultura de la Generalitat Valenciana que busca la incorporación de los referentes mujeres en los libros de texto, de modo que a todas nos parece interesante readaptar el proyecto a sus necesidades.

2.2. Planteamiento cronológico del desarrollo del proyecto.

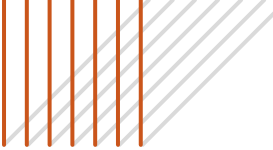
A lo largo de todo el desarrollo del proyecto de Resistències estuvimos corrigiendo y actualizando nuestro calendario de trabajo, adaptándolo a las necesidades del centro. Tanto las restricciones de desplazamiento por el territorio, como las pequeñas actuaciones de levantamiento de restricciones, nos obligaba a reestructurar el calendario, ya que nuestra participación presencial en el centro estaba supeditada a las actividades que el propio IES

Torrellano instauraba con el alumnado. A modo de ejemplo mostramos aquí el croquis elaborado para el trabajo colaborativo con el centro educativo.

MES	DÍA	ACCIÓN
Octubre 2020	24 1ª sesión	Toma de contacto e intercambio de visiones sobre el proyecto. Sesión en línea
Noviembre	2ª sesión 1ª parte	Planteamiento el proyecto a la docente. Sesión línea trabajo Carme y Lucía
Diciembre	2ª sesión 2ª parte	Planteamiento dossier de trabajo temporalizado y envío a la docente. Debate en línea
Enero 2021	26 2ª sesión	Concreción del proyecto. Propuesta calendario actuación en línea y presencial. Debate en línea con la docente
Febrero	21 3ª sesión	Se establece calendario de fechas e intercambio de materiales. Debate en línea. Envío de documentos a la profesora para su distribución al alumnado
Marzo	9 5ª sesión	Cierre de calendario programado. Ajuste de fechas presenciales con el Centro educativo IES Torrellano. Sesión introductoria sobre arte interdisciplinar vía webex para los alumnos que están en casa esa semana. Se recomienda a la docente solicitar permiso a vicedirección para hacer la actividad siguiente presencial de más de una hora
Abril	Lunes 19 5ª sesión	1ª acción presencial en IES Torrellano Presentación en dirección, presentación de la convocatoria. Presentación al grupo de alumnos con los que vamos a trabajar. Acción presencial. Práctica performáticas con el alumnado. Zona ajardinada. Puesta en común. Debate con alumnos. Acciones múltiples. Reunión con la directiva del centro. Solicitamos permiso para la práctica del día 3 de mayo y 6 de mayo. Se nos da permiso para ocupar toda la mañana e invitar a la participación del resto de alumnos del mismo nivel, quienes tras previa autorización podrán participar en la sesión. Revisión de la propuesta con la docente. Presentación al grupo de alumnos con los que vamos a trabajar. En drive, la docente comparte el registro documental de la sesión
Abril	Miércoles 21 7ª sesión	La docente presenta en su aula del centro el pdf que creamos y expresamente titulado Entender el arte moderno en el aula
Abril	Jueves 22 8ª sesión	Entender el arte moderno. Presentación de la docente, en el aula de clase al segundo grupo
Abril	Lunes 26 9ª sesión	Organizamos la segunda sesión de trabajo vía webex con el alumnado y enviamos el enlace a la docente. Misiones Pedagógicas o por la suprema libertad. Carme imparte la clase en línea con el alumnado del IES Torrellano desde su aula en el IES Luís Vives. Alumnados de los dos centros comparten conocimientos. Lucía prepara el video explicativo que se va a enviar a los alumnos donde les explica qué han de hacer en la práctica Individual en casa. Práctica performática individual y en confinamiento. (Ficha 2, práctica sobre comida). Se envía la ficha a la docente por correo para compartir con el alumnado. Se le envía a la docente el video por wstp



Abril	Miércoles 28 10ª sesión	La docente envía a los y las alumnas la ficha de la práctica performática individual y el video explicativo en el que los alumnos tiene la base teórica para realizar la práctica en sus casas. Los alumnos enviarán el resultado (foto o video) de su acción a misionespedaogicas@gmail.com los y las alumnas enviarán el archivo denominándolo de la siguiente manera COMIDA_nombre del alumno.video (en el caso de ser video) COMIDA_nombre del alumno.foto (en el caso de ser foto) COMIDA_nombre del alumno.sonoro (en el caso de ser sólo registro sonoro)
Abril	Jueves 29 11ª sesión	Grupo 2 La docente envía a los y las alumnas la ficha de la práctica performática individual y el video explicativo en el que los alumnos tienen la base teórica para realizar la práctica en sus casas. Los alumnos enviarán el resultado (foto o video) de su acción a misionespedaogicas@gmail.com los y las alumnas enviarán el archivo denominándolo de la siguiente manera COMIDA_nombre del alumno.video (en el caso de ser video) COMIDA_nombre del alumno.foto (en el caso de ser foto) COMIDA_nombre del alumno.sonoro (en el caso de ser sólo registro sonoro)
Mayo	Lunes 3 12ª sesión	Acción presencial. Práctica performática en IES Torrellano con Lucía Peiró. De 08:55 a 14:10. Participan más alumnos de los inscritos en la asignatura. El proyecto suscita interés. Acuden 120 alumnos de 4ª de ESO. Práctica basada en la ficha 1 (Esther Ferrer) En drive Rosa comparte el registro documental de la sesión y nos pasa el listado de alumnos. *Se recomienda a la docente solicitar permiso a vicedirección para hacer la actividad de más de una hora el próximo día 6
Mayo	Lunes 3	Enviamos a la docente la ficha de la práctica para que los y las alumnas realicen en casa una nueva acción Los alumnos enviarán el resultado (foto o video) de su acción a misionespedaogicas@gmail.com los y las alumnas enviarán el archivo denominándolo de la siguiente manera RECORRIDO_nombre del alumno.video (en el caso de ser video) RECORRIDO_nombre del alumno.foto (en el caso de ser foto) RECORRIDO_nombre del alumno.sonoro (en el caso de ser sólo registro sonoro)
Mayo	Jueves 6 13ª sesión	Acción presencial. Práctica performática en IES Torrellano con Lucía. De 08:55 a 14:10. Participarán más alumnos que los que hay en la asignatura. Práctica basada en la ficha 1. La docente comparte en drive el registro documental de la sesión.
Mayo	Lunes 10 14ª sesión	Edición foto acción/videoacción. Se elaborará con el material que los y las participantes han enviado al correo creado expresamente para esto. Inicio de la nueva práctica asociada al tema de diseño dentro de la asignatura. Planteamos realizar en el aula una caja fluxus. Preparamos y enviamos a la docente material didáctico sobre fluxus. Introducimos al alumnado en el mail art. El alumnado diseñará sellos como práctica de su asignatura dentro del aula. Los dos diseños elegidos los materializaremos en sello real.



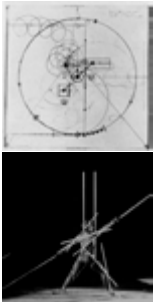
		Utilizamos vía digital para el envío de documentos. Diseñada y realizada la caja en València se envía por correo postal al instituto para que el alumnado pueda completarla. Los y las alumnas enviarán por correo el archivo denominándolo de la siguiente manera BOXFLUX_nombre del alumno
Mayo	Jueves 13 15ª sesión	Utilizamos vía digital para el envío de documentos. Diseñada y realizada la caja en València se envía por correo postal al instituto para que el alumnado pueda completarla. Los y las alumnas enviarán por correo el archivo denominándolo de la siguiente manera BOXFLUX_nombre del alumno

3. DESARROLLO E IMPLANTACIÓN DE NUEVOS MATERIALES DIDÁCTICOS PARA EL AULA

A lo largo de todo el proyecto y debido a la falta y actualización de material didáctico curricular existente en los programas educativos de las asignaturas artísticas de las enseñanzas de ESO y Bachillerato artístico, relacionadas con las manifestaciones artísticas actuales,

se elaboró específicamente y ajustado a este proyecto y a las necesidades del alumnado participante en el proyecto Misiones, todo el material didáctico necesario para el profesorado y el alumnado, en forma de fichas, videos, presentaciones y dossiers explicativos de los conceptos a estudiar. De entre todos ellos mostramos aquí dos de las fichas de trabajo con las que la docente y el alumnado pudieron trabajar.

Ficha alumnado

FICHAS DE PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS - FICHA N° 1	
Proyecto Curricular docente reglado	Dibujo. Geometría. Construcción de formas geométricas. Radios, diagonales, circunferencias, tangentes
Periodo artístico analizado	Bauhaus
Tipo de práctica	Individual y en confinamiento
Lenguaje artístico	Foto Acción
	Dibujando con el cuerpo en movimiento sobre un plano determinado, y en él podemos realizar radios, diagonales, circunferencias, tangentes etc. Nuestro propio cuerpo funcionaría como el radio, el diámetro, la tangente o la circunferencia. El registro de todos estos movimientos, fotografiados en secuencia, formarían parte esa foto acción Oskar Schellmer: Diagrama para la Danza de Gestos. Schellmer 1921. Danza de Tablillas, Schellmer 1927
ITEMS	#espacio#tiempo#mujer#plano#figura
CONCEPTO	Espacio y tiempo en relación a la mujer
DIRIGIDA A	Todas y todos los alumnos
MATERIALES	Todos EXCEPTUANDO material de dibujo y pintura
SOPORTE	Nuestro propio cuerpo

Ficha profesorado

ANÁLISIS DIDÁCTICOS FICHA Nº 1
Dibujo. Geometría. Construcción de formas geométricas.
Radios, diagonales, circunferencias, tangentes.

Oskar Schelmmmer

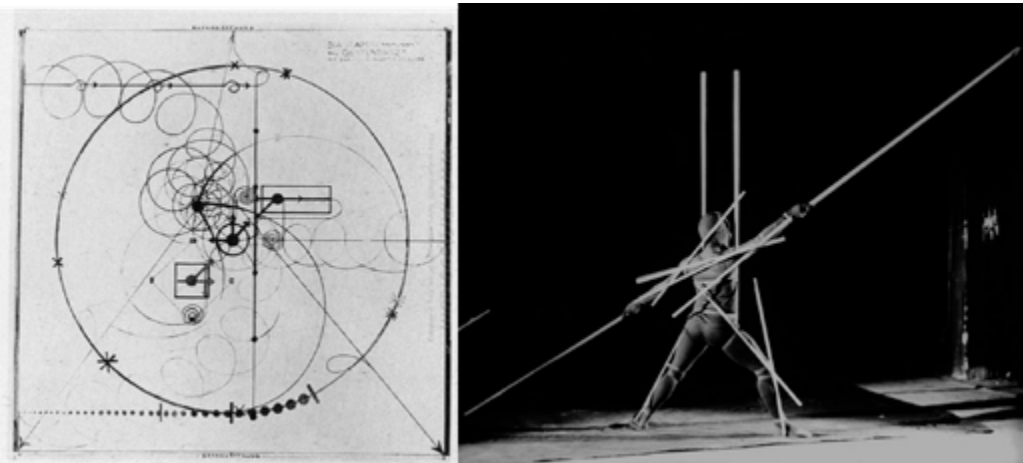


Diagrama para la Danza de Gestos. Schelmmmer 1921. Danza de Tablillas, Schelmmmer 1927. Danza de los Gestos de 1921 Y Danza de Tablillas de 1927

PRÁCTICA

Los y las alumnas deben elaborar una pequeña acción en el salón de sus casas, dibujando con su cuerpo en movimiento sobre un plano determinado, y en este plano deben realizar radios, diagonales, circunferencias, tangentes etc. Su propio cuerpo sería el radio, el diámetro, la tangente o la circunferencia.

Todos estos movimientos generados por los alumnos y fotografiados en secuencia, formarían parte esa foto acción.

ANÁLISIS

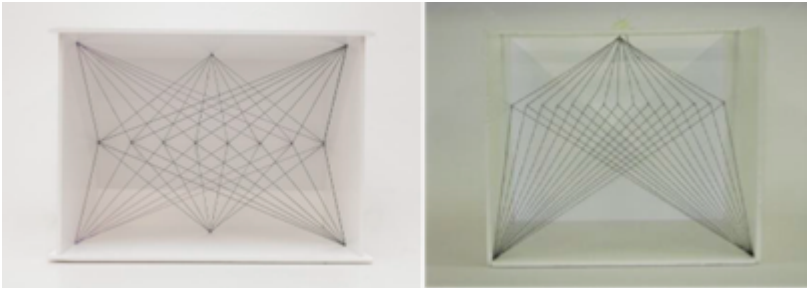
Con esta propuesta de acción, los y las alumnas pueden trabajar la relación del cuerpo con el espacio. Al utilizar este concepto de estereometría, el desplazamiento corporal sobre una planimetría acotada permite incidir en la importancia de presencia del cuerpo en la performance, y lo integra en un espacio determinado, siendo el performer quien se apropia de este espacio tridimensionalmente y sin él, el espacio queda carente de acción.

Además existe la relación entre el cuerpo o performer y el espacio real, al que trasgrede al integrarse en él, siendo espacio y cuerpo un todo en la acción.

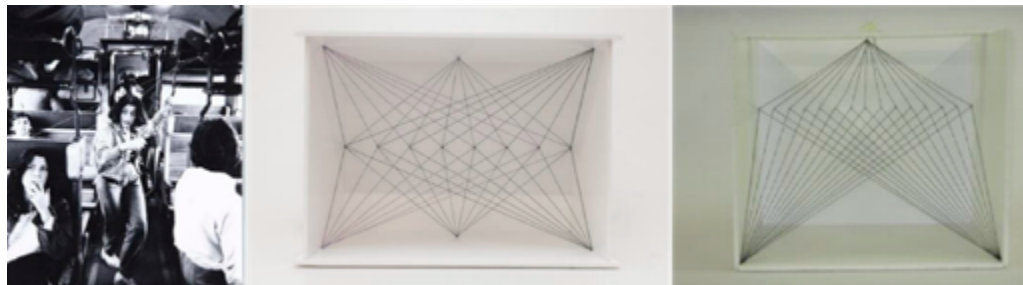
Los y las alumnas no sólo exploran un campo que posibilita la utilización del cuerpo como herramienta de trabajo, sino que además analizan el periodo de vanguardias y un movimiento, el de la Bauhaus.

FICHAS DE PRÁCTICAS PERFORMÁTICAS - FICHA Nº 2

Proyecto Curricular docente reglado	Dibujo. Geometría. Construcción de formas geométricas. Radios, diagonales, circunferencias, tangentes
Periodo artístico analizado. Fluxus tiene: Ingenio, Sentido lúdico, Humanidad, Nada de dinero, Sinceridad, Una idea del arte diferente	Fluxus
Tipo de práctica	Colectiva
Lenguaje artístico	Acción múltiple
	Trabajamos al mismo tiempo todas y todos, Ocupamos el mismo espacio. Dibujando con el cuerpo en movimiento sobre un plano determinado, y en él podemos realizar radios, diagonales, circunferencias, tangentes etc. Nuestro propio cuerpo funcionaría como el radio, el diámetro, la tangente o la circunferencia. El registro de todos estos movimientos, fotografiados en secuencia, formarían parte esa foto acción. Esther Ferrer. El hilo del tiempo, acción en el happening colectivo El tren de John Cage.Bolonia 26-28 de junio de 1978
ITEMS	#espacio#tiempo#mujer#plano#figura
CONCEPTO	espacio y tiempo, desplazamiento, recorrido
DIRIGIDA A	Todas y todos los alumnos
MATERIALES	Cintas e hilos. https://vimeo.com/423644626 https://www.eitb.eus/es/cultura/videos/detalle/7638509/video-el-documental-esther-ferrer-hilos-tiempo-se-presenta-museo-bellas-artes https://vimeo.com/30893314
SOPORTE	Nuestro propio cuerpo



Bocetos tridimensionales realizados por Esther Ferrer en proyectos espaciales 1970-1990

Ficha profesorado**ANÁLISIS DIDÁCTICOS FICHA Nº 2****Dibujo. Geometría. Construcción de formas geométricas. Radios, diagonales, circunferencias, tangentes.****Esther Ferrer**

El hilo del tiempo, acción en el happening colectivo El tren de John Cage. Bolonia 26-28 de junio de 1978.

PRÁCTICA

Los y las alumnas trabajan colaborativamente en una acción múltiple, fuera del aula, en el jardín del centro educativo. Con su cuerpo realizan recorrido, pautan ritmos y establecen dibujos espaciales utilizando hilos y cintas. Dibujando con su cuerpo en movimiento sobre un plano determinado de manera aleatoria y no programada. Analizamos el transcurso de los recorridos sobre el plano y el alumnado por deducción encuentra radios, diagonales, circunferencias, tangentes etc. Su propio cuerpo sería el radio, el diámetro, la tangente o la circunferencia.

Todos estos movimientos generados por los alumnos y fotografiados en secuencia, formarían parte esa foto acción.

ANÁLISIS

Desde 1967 Esther Ferrer ha venido realizando performances, que entiende «como un arte crudo, anclado en lo real y que no permite muchas elucubraciones estilísticas». La imagen, tomada por el fotógrafo Roberto Masotti, documenta una acción realizada por Ferrer junto a sus compañeros del grupo Zaj, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, en el contexto del happening colectivo titulado El tren de John Cage. A la búsqueda del silencio perdido. Dicho evento fue organizado por el compositor John Cage y se desarrolló durante tres días (26, 27 y 28 de junio de 1978) en Bolonia, Italia. Dentro de un tren, cada día con un destino distinto, los pasajeros participaban en una serie de acciones y performances sonoras, relacionadas con el concepto de «musicircus» de Cage. Esther Ferrer intervino en uno de los vagones ocupando el espacio con hilos. Como rastro de la performance se generaba una instalación espacial que implicaba al público participante. En ella, el recorrido trazado por los hilos se relacionaba con el tiempo y su representación y añadía un componente visual. a la propuesta especulativa sobre el sonido y el silencio de Cage, alimentada por los sonidos registrados en cada uno de los tres viajes.

4. CONCLUSIONES

► Desde nuestra evaluación, durante el periodo de confinamiento, de la apropiación de la práctica de la performance como ejercicio evaluable al alumnado, nos llevó a la conclusión de que las experiencias adquiridas durante los procesos creativos artísticos intermedia, permite la posibilidad de incluir en los programas educativos la práctica de un nuevo modo de hacer al que tanto el alumnado como el profesorado no está acostumbrado.

► Tanto el alumnado como el profesorado se acerca y se apropia del arte y sus manifestaciones de una manera horizontal

► Se establece un flujo constante de intercambio de conocimientos que alienta la curiosidad en el alumnado.

► El factor virtual adquiere su máxima relevancia, no siendo la mayor de las veces el lugar idóneo para desarrollar el aprendizaje de la misma manera respecto a lo que se pretende alcanzar en la adquisición de contenidos y conceptos académicos.

► Plantear un nuevo sistema de aprendizaje artístico, hacerlo servir y hacerlo posible en un entorno diferente al habitual y común es necesario y posible ya que el alumnado se apropia de su interés alcanzar unos conocimientos específicos reglados a través de lo cotidiano y común.

► Alejarse pues de la lógica establecida, que obliga a la necesidad absoluta de utilizar materiales específicos y concretos para desarrollar ejercicios plásticos, será parte importante para adentrarse en la desarticulación de lo previamente pautado u establecido como norma.

► El alumnado predispone interés en el aprendizaje cuando se establece la participación del otro y la consideración del contexto junto con el hecho coercitivo del juego.

El alumnado se interesa por cuestiones relativas a vida en tiempo presente cuando realiza prácticas performáticas, establece diálogos interesantes en los que interrelaciona conceptos de diferentes asignaturas.

El alumnado aprende con otras pautas de aprendizaje diferentes a las habituales, través de la cotidianidad aprende a través de herramientas propias siguiendo indicaciones concretas.

► El flujo constante de intercambio de conocimientos favorece la curiosidad y favorece el aprendizaje competencial, especialmente en el área artística.

► Se favorece el desarrollo de un pensamiento crítico a través del impulso de actitudes abiertas y respetuosas hacia los demás y hacia el arte contemporáneo.



Referencias

- Acaso, M. (2018). *Pedagogías invisibles*. Madrid: La Catarata.
- Acaso, M.; Belver, M. H.; Nuere, S.; Moreno, M. C.; Antúnez, N. y Ávila, N. (2011). *Didáctica de las artes y la cultura visual*. Madrid: Akal Bellas Artes.
- Anderson, S. Armstrong, E.; Huyssen, A.; Jenkins, B.; Kahn, K.; F. Smith, O. y Stiles, K. (1994). En *l'esperit de Fluxus*. Barcelona: Fundació Tàpies.
- Ferrando, B. (2009) *El arte de la performance elementos de creación*. Valencia: Mahali Ediciones.
- Ferrando, B. (2012). *Arte y cotidianidad hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Ardora Exprés.
- Ferrer, E. (2017). *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Grupo de Educación de Matadero Madrid. (2017). *Ni arte ni educación. Una experiencia donde lo pedagógico vertebra lo artístico*. Madrid: Matadero. Recuperado de <https://www.mataderomadrid.org/sites/default/files/v2/prensa/d/1/ni-arte-ni-educacion.pdf>
- Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Ardora exprés.
- Ley Orgánica (LOE) 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE-A-2006-7899. (España).
- Ley Orgánica (LOMCE) 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa. BOE-A-2013-12886 (España).
- Ley Orgánica (LOMLOE) 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. BOE-A-2020-17264 (España).
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiestos*. Barcelona: Editorial Acantilado de bolsillo.
- Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato. BOE-A-2015-37 (España).
- Vásquez, A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 37(1). Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18127803014>

LA PERFORMANCE PLEGADA: DESDOBLANDO LA ACCIÓN EN EL DIGITAL

CARLOS FERNÁNDEZ LÓPEZ. Universidade de Vigo

/ RESUMEN /

Comprendiendo un espacio virtual de performance colaborativa, pretendemos analizar y explorar el florecimiento de una *performance plegada* donde el espectador participa y crea. El arte en acción utiliza el *metaverso* y las redes sociales para expandirse de maneras diversas y abrirse en forma de invitación a la participación.

Por ello se estructura un camino de intercambio entre receptor y emisor en ambas direcciones, donde el artista comparte y el espectador responde, desdoblando la acción. Todo genera un acto performativo. Los nuevos paradigmas digitales dan lugar a respuestas inmediatas y con participaciones numerosas y activas, llegando a un público global.

Estos procedimientos aprovechan contextos activistas y reivindicativos, adjetivos siempre sujetos a la definición de la propia performance. Ejemplificaremos lo anterior estudiando el movimiento #RunForOurRights del artista Ai Weiwei.

/ Palabras clave /

Performance;
digital;
acción virtual;
Ai Weiwei;
performance.

/ Keywords /

Performance;
digital;
virtual action;
Ai Weiwei;
folded performance.



1. INTRODUCCIÓN: SILBAR, RASCARSE Y PERFORMAR

En la definición de performance que ofrece el diccionario de la real academia (“actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador”), apreciamos la cualidad participativa de la performance, ya que “ésta ofrecería a los espectadores la posibilidad de interactuar entre sí y con uno o varios artistas”. (Albarrán, 2019, p.37).

Por supuesto, no es lo mismo estar de cuerpo presente en una performance, que conocerla a través de documentaciones. Sabemos que historiadoras como Amelia Jones ponían en valor las experiencias obtenidas “a través de la documentación” (Ibid., 38) de estas acciones. Y además, conocemos que muchas de las performances desarrolladas a lo largo de la historia fueron planificadas para ser fotografiadas, como la pieza *Genital Panic* de Valie Export en 1969. A menudo la documentación fotográfica refuerza la experiencia inmediata de la performance, potenciando su carácter efímero, de algo irrecuperable, pero, ¿qué pasa cuándo la acción se realiza de manera virtual con los lenguajes propios de la documentación fotográfica o videográfica?

¿Cómo leemos y practicamos la performance en un contexto virtual, situándonos en un *metaverso* infinito entablado por las redes sociales? ¿Qué es la performance dentro de estos parámetros virtuales, en donde la existencia de las cosas se resume en su propia documentación, en su propio simulacro? “Todo el sistema está flotando convertido en un gigantesco simulacro” (Baudillard, 1978, p.17).

Para acercarnos a una respuesta nos interesa citar al pintor Verne Dawson, quien argumen-

taba que la pintura se sitúa “en algún punto entre silbar y rascarse” (Godfrey, 2010, p.6). Esta afirmación tan concreta, pero a la vez tan abierta y mágica, da lugar a muchas lecturas e interpretaciones. Podemos ubicar la performance fácilmente en el punto en el que Dawson coloca a la pintura. Entre esos dos puntos, bailando entre estos conceptos, acercándolos o incluso interviniendo en ellos. La performance entonces estaría en algún punto entre comunicar y satisfacer.

Con esta teoría en la mano, hagamos sujetos al verbo. El silbador y el rascador. Pondremos al artista entre estos dos. También planteamos otra duda. ¿El rascador, se dedica a rascar, o a rascar-se? El silbador puede también silbarse a sí mismo, o silbar a los demás. Destacamos lo inútil y vulgar de estas dos acciones, a las que Duchamp quizá definiría como *infralevés*, pero la importancia antropológica y artística que las rodea las hace imprescindibles.

Si me pica (estímulo), me rasco (respuesta). Si silbo, es porque sí. Confrontamos así el papel del que rasca frente al que silba. Son contrarios, pero complementarios en sus labores artísticas. El silbido es algo que surge, mientras que la rascazón es respuesta, es reacción. Sin embargo, creo que en la práctica artística, al moverse entre las dos acciones, se efectúan ambas.

Hoy en día, ante la vorágine de estímulos y picores incandescentes que nos rodean en un mundo urbano incontrolable y un submundo digital apabullante, parece complicado entender la performance desde ese contacto directo con el espectador con el que la RAE la definía. Pero los caminos de la acción artística siempre nos sorprenden. Intentamos acercarnos aquí un nuevo tipo de performance que traspasa la

pantalla de lo virtual, y hace interactuar e intercambiar a artistas y público.

Respondiendo al estímulo exógeno del picor, nuestro cuerpo responde con una necesidad vital, la de rascarse. La artista performa para manifestarse y aliviar ese picor. Ante el rascado del artista, el espectador sufre otro pinchazo. Escozor que rasca con otra acción, porque necesita aliviar ese estímulo creado por el artista. Así, se produce un intercambio de respuestas y estímulos entre los que los diferentes agentes comunicativos de la performance van cambiando de papel continuamente.

La relación que se establece entre emisor y receptor en una acción digital puede ser muy diversa. Ya no es solamente que el público intervenga en la performance, sino que el espectador puede desplegarla, originando la suya propia. De esta manera, ante una acción que anima a participar al público, se compone una *performance plegada*.

2. LA PERFORMANCE PLEGADA Y EL CHALLENGE

Con el término *performance plegada* nos referimos a una primera performance que se desdobra en decenas, o incluso cientos de ellas, formando a su vez parte de esta primera. Posee el potencial de multiplicarse debido a su naturaleza. Una acción que se piensa desde su posible multiplicidad, tendiendo la mano a posibles interpretaciones y re-interpretaciones.

Gracias a los rizomas de las redes sociales, la primera performance se enraíza a través de sus despliegues y comienza a ramificarse en todos sus actos derivados. Siendo así un acto que

mueve masas, difundiéndose un movimiento a través de un *challenge* inicial.

El *challenge* es un término anglosajón utilizado en redes sociales para definir una tendencia viral en la que se invita a los usuarios a hacer algo. Al entender una acción desde esta perspectiva, el artista ya está invitando al espectador a entrar en ella y *performarla* también.

Esta cultura del *challenge*, invitando a cualquier usuario que haga su interpretación de la acción que se propone, se ha venido popularizando en redes como *TikTok* o *Facebook* desde hace años. La performance ha conseguido hacerse hueco entre estos *hashtags*.

Debido a la naturaleza del *hashtag* se hace automáticamente una labor de documentación y recopilación muy completa. Solamente pinchando en el título del movimiento, ya podemos ver todas las performances resultantes y pertenecientes a ese movimiento.

Dentro de estos denominados *challenge*, podemos observar cómo la acción inicial deriva en múltiples suertes y caminos insospechados. A partir del símbolo inicial se llega a la completa abstracción del modelo primero. Casi como las fases del simulacro de Baudillard (1978), desde el reflejo de la realidad profunda, hasta no tener “nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro” (p.18).

3. #RUNFOROURRIGHTS

En esta propuesta, nos gustaría señalar como ejemplo de *performance plegada* la reciente acción activista de Ai Weiwei titulada *#RunForOurRights*, iniciada el 13 de diciembre de 2021 en el perfil de *Instagram* del artista con el sub-



título: *In defense of freedom of press and human rights for all*. El movimiento surge a partir de la sentencia a Julian Assange, el periodista encarcelado por el caso *WikiLeaks*.

Ai Weiwei y Assange se reunieron, según el artista, en tres ocasiones. El primer encuentro tuvo lugar en septiembre de 2015 en la embajada de Ecuador en Londres. En palabras de Ai: “A partir de ese encuentro, supe que tenía esperanza en el arte, y tuve la esperanza de que los profesionales del arte pudieran hacer algo por su situación” (Chow, 2021).

Un año después, Weiwei recibió un correo electrónico de Assange en el que le decía que quería regalarle la cinta de correr que utilizó en la embajada de Ecuador. Posteriormente, fue entregada en el estudio del artista en Berlín.

El periodista es encarcelado y sufre un derrame cerebral en 2021. Tras estos hechos, Ai Weiwei realiza una publicación en *Instagram*. El artista sube un vídeo en el que está subido sobre esa cinta que le regaló Julian. Como acto de protesta, Ai Weiwei corre “por los derechos” de Assange, buscando su excarcelación.

El artista acompaña al video con el siguiente texto:

El tribunal supremo del Reino Unido anuló una sentencia a principios de este año y falló a favor de Estados Unidos en el recurso para extraditar a Julian Assange. Desde 2012 ha vivido asilado y encarcelado, y su salud se ha deteriorado. Sufrió un derrame cerebral en la cárcel y no podrá sobrevivir a las condiciones en las que estaría recluido si es condenado a 175 años de prisión en Estados Unidos.

Hoy en día, la libertad de prensa está siendo atacada y la seguridad de los periodistas está en juego, ya que los dueños del poder rodean y reprimen a aquellos que proporcionan información real en defensa de la justicia social. Assange representa la imparcialidad de la prensa, que es el fundamento más importante para garantizar el desarrollo de una sociedad sana. Solo con esta base podemos medir los derechos humanos en una sociedad. Sin libertad de prensa, los derechos humanos de toda la sociedad se verán perjudicados.

En octubre de 2016 Julian Assange me regaló una cinta de correr cuando estaba en la Embajada de Ecuador en Londres. Hoy he decidido hacer un vídeo de mí mismo corriendo en la cinta de correr y me gustaría hacer un llamamiento a la participación de todos a través de la subida de vídeos cortos corriendo en una cinta de correr en Internet. Con esta actuación, podemos mostrar nuestra preocupación por los derechos humanos y la libertad de prensa, así como nuestra búsqueda de la justicia social. Por favor, sube tus vídeos con *#RunForOurRights*. (Ai Weiwei, 2021).

Weiwei inicia un movimiento performativo que se multiplica ante la gran red social que es Instagram, animando a sus seguidores a ejecutar variantes de su acción y publicarlas. El acto del artista entra por las pantallas de los móviles al hábitat de cada una de las personas que observan la performance o deciden participar en ella, generando acciones que forman parte de la primera. “Cada pequeña unidad de una composición más grande refleja como un microcosmos las características del todo” (Goldberg, 2011, p.124).

La respuesta a una causa en forma de efecto.

Ante un acto de injusticia, el artista siente un picor. Se rasca originando una performance que al espectador también le pica. La pantalla pulida desde la que vemos la acción rompe la pasividad a la que estamos acostumbrados. Participar en una performance de estas características, desde el soporte digital, permite englobar un acto mundial en el que el arte en acción se desdobra en una nueva variante: *La performance plegada*.

“Como artista, quiero utilizar mi propia manera de concienciar” (Chow, 2021), argumenta Ai. Él eligió la cinta de correr porque representaba la incapacidad de avanzar, incluso corriendo. Y eso es algo que todas las performances desplegadas de este movimiento comparten, ninguna persona se mueve de su sitio al correr.

El acto no se queda en pasear sobre la *treadmill*, sino titularla con un *hashtag*, llamar a participar y *republicar* las diferentes versiones que comparte el público. Así, Ai Weiwei plantea una performance global, participativa y activista, en la que los usuarios encadenan una acción potencialmente infinita. La performance tiene sentido por todas las *sub-performances* que origina. Por todos los pliegues que genera. La parte no tendría sentido sin el todo, y el todo no existiría sin las partes.

Se compone de esta manera una performance acumulativa. Weiwei comparte las acciones publicadas por los usuarios. Se aglomeran en su perfil decenas de videos que recogen los actos resultantes del movimiento, llegando a un nivel de complejidad nunca imaginado previamente. Vemos gran cantidad de diferencias en las interpretaciones de un mismo contenido,

de un mismo propósito. “Es el acto del pliegue” (Deleuze, 1989, p.29).

En todas estas performances que se despliegan de la primera encontramos diversas maneras de abordar la temática, tanto en forma como en contenido, pero cada una contiene la idea de ese primer acto de Weiwei. Cada una es diferente, tiene una segunda lectura porque se relaciona con la primera performance de la que fue plegada. Todas tienen la misma perspectiva, porque poseen las mismas líneas de fuga. Fugan hacia el mismo punto, hacia la primera performance.

4. EL PLIEGUE Y LA ACCIÓN

Es imposible huir de la idea de pliegue en estas acciones performáticas. Las teorías de Deleuze y los pensamientos de Leibniz se esconden tras las estrategias de Ai Weiwei.

La performance se pliega, Deleuze y Leibniz sostenían una concepción del mundo como plegamiento; es decir, todo se encuentra plegado en todas las cosas que conforman el universo. Lo que distingue cada uno de estos elementos presentes en el mundo es el modo en el que se encuentra plegado.

La arruga, la huella dactilar, las líneas de la mano nos distinguen. El pliegue es aquello que particulariza. Nuestra piel, articulaciones, la materia que nos rodea, nuestro aparato digestivo, nuestro cerebro, los ribosomas y retículos endoplasmáticos de nuestras células, las raíces de las plantas y sus ramas. Todo está plegado. Somos pliegue, y el arte en acción también es doblado y replegado.

La invitación a participar mediante el *challenge*



aparece en contraposición al plano. Es el pliegue en contra de lo pulido de las pantallas, de la bidimensionalidad lineal y unidireccional entre artista y espectador. Se rompe la pasividad tan cómoda a la que estamos acostumbrados con la intervención en el acto, el pliegue.

Con este proceso performático y sus resultados, se manifiesta una clara rebeldía ante lo clásico del receptor y el emisor, creando en cada pieza una interpretación inédita. Se reorganiza la estructura del acto artístico, configurando una nueva arquitectura llena de pliegues.

Así, leemos el pliegue en la acción como un elemento más de la sintaxis de sus componentes. Un elemento configurador, estructural y conceptual que se hace presente en estas acciones virtuales participativas.

Apreciamos estos pliegues en la acción virtual como una evolución necesaria. Ante el plano y la pulidez de la pantalla, se necesita de esta "fisura" para poder entrar en la performance. Gadamer ya veía necesaria la "herida", diciendo que es esencial para el arte porque conmueve: "Es una sacudida, un verse derribado que sucede merced a esa dimensión especial con la que toda experiencia artística nos encara" (Gadamer, 1998, p.125).

Todo lo que nos dice un nuevo pliegue en la acción junto a todos los potenciales redoblamientos que esconde. La mirada se nos mantiene despierta por la alternancia rítmica de lo que nos deja ver cada pliegue generado y lo que aún está por ver. Es una puesta en escena de una aparición-desaparición. "Lo bello es un escondrijo" (Han, 2016, p.45).

En el Pliegue de Deleuze encontramos unas

palabras que nos es difícil no encadenar con esta *performance plegada*:

Se trata de[...] la libertad de añadir siempre un rodeo, convirtiendo todo intervalo en el lugar de un nuevo plegamiento. Aquí se va de pliegue en pliegue y no de punto en punto, y todo contorno se difumina en beneficio de las potencias formales". (Deleuze, 1989, p.28).

El público comienza a sentir un picor. Si me pica (estímulo), me rasco (respuesta). Obras como esta suponen un cambio de paradigma entre la espectadora y la artista, creando un nuevo vínculo de creación virtual: Interacción con la acción. Reivindicación en la acción virtual. Plegando y replegando posibilidades dentro de un mismo significado e intención.

De esta manera, el espacio que genera cada pliegue que creado en la performance nos da cabida a cientos de interpretaciones más. Cada pliegue se nutre de pliegues: "La turbulencia nunca se produce sola [...] se nutre de turbulencias, y en la desaparición del contorno, solo se termina en espuma o crines [...] La propia potencia es acto, es el acto del pliegue" (*ibid.* p.29).

5. EL RIZOMA EN LA RED: MITOCONDRIAS Y PERFORMANCE

Ai Weiwei está generando una performance colectiva. Realiza la interacción en la acción de la que hablábamos antes. Está *rizomáticamente* provocando un discurso artístico colectivo en torno a una cuestión que no solo tiene que ver con la emoción, sino con lo social, con la vida. Es el discurso de un autor que tiene clara esta propuesta.

El artista empieza a desarrollar su performance corriendo en la cinta, invitando a todo el mundo a hacerlo también. De esta manera, esa acción se está metamorfoseando en nuevas formas, nuevas interpretaciones. Cada uno de estos inéditos rizomas abarcan una gran variedad de complejidades y versiones. Hay quien reacciona a la acción corriendo en la cinta, corriendo sin cinta, tumbado sobre sus hombros moviendo las piernas, simulando el acto de correr con los dedos de una mano... Es decir, hay una *multi-forma*, una vegetación. Se genera una eclosión simultánea y pautada que crea todo un recorrido inmenso de un discurso artístico performático.

Esta propuesta es tan potente porque existe esa invitación que hacía Marina Abramović en el momento que se sentaba en *The artist is present* (2010). Pero a diferencia de la icónica performance, aquí lo que se está originando es una especie de *modus vivendi* en cada persona. El artista está introduciendo la performance en la cotidianidad del "público" pero en su casa, ya no es el museo o la vía pública, lo introduce en su hogar a través de la pantalla.

Cada una de las acciones replegadas está haciendo una escenografía global. Están capturando y suscitando otros rizomas para provocar que se generen y se desarrollen otros, descifrándose la performance de otra manera, originando miradas diferentes con su aportación. Cada nuevo espectador lee y comprende ese nuevo repliegue de una manera insólita.

Yo lo consumo, yo lo leo y cada acto desdoblado forma parte de ese discurso inicial como capítulos de una novela. Pero no de una novela-libro, no de una historia lineal, sino una novela plegada o rizomática en la que, al consumirla, también estoy realizando mi propia

digestión particular. El acto de re-accionar, es muchísimo más biológico, es muchísimo más natural que la simple expectación pasiva. Convirtiéndose así precisamente en un entramado real innumerable.

Generar una creación colectiva en torno a un discurso socialmente potente y emocional forma parte de lo vivo de la performance. Pero no hay que olvidar que está dirigida a una sociedad que está globalizada, ya no es la misma que cuando surgió la performance el siglo pasado. Ya no es la misma intimidad, ahora es una intimidad colectiva, rizomática, ya hay tribus en la cotidianidad. Tú ya no vives con tu madre, tú vives con una familia completada por una idea holística dentro de un todo, un universo virtual plegado y replegado. La realidad y virtualidad está mutando en sus pliegues, y así pasa con la performance. La performance está cambiando y es el silbido y el rascado.

Esta obra de Ai Weiwei es el *sumum* de la de la acción artística hoy en día, porque ya no es el artista trabajando en el taller, ni el público observando la acción en una galería. Eres tú observando el mundo, cómo se relaciona entre sí y provocando un discurso colectivo en torno a eso que está sucediendo ya, inmediatamente. Esta performance tiene vida por sí misma, funciona. Ya no solo es comunicación, sino que es una comunicación digerida, o potencialmente digestiva, discutida, valorada, decidida. Yo decido. Yo decido no hacerla. Personalmente no realicé la performance, soy un sujeto (raramente) pasivo en esta acción.

Weiwei rompió el jarrón en *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), hizo las pipas de Sunflower Seeds (2010), es un líder social incandescente. Yo soy un observador. Cada uno decide su participación en la performance. Me interesa



observarla en un primer momento, pero se me permitirá, desde el metalenguaje, hablar de cómo estoy escribiendo sobre ella.

De alguna manera, al redactar esto, también formo parte de esta acción performática. Estamos hablando de ella en una publicación, en una comunicación en un centro artístico, en una casa, en un discurso a través de los libros, de las conferencias. Es un intercambio comunicativo también. Quizá forme parte de esta performance hablando de ella y no actuando sobre ella. Estamos generando un despliegue más de ésta.

Esta serie de acciones colectivas se vuelven quizá un poco más “democráticas” que la performance tradicional, aunque siguen existiendo los “directores de orquesta”. Porque el artista aquí decide después republicar aquellas performances que le interesan en su propia cuenta de *Instagram*. Hace una especie de fagocitación, decide los rizomas a compartir, poda el vergel. Aunque bajo esta selección subyace una red mucho más amplia de las performances que él no llega a ver o a compartir. Cosas que se le escapan al director, pero que forman parte de la obra musical de una orquesta que ya es demasiado grande como para ser dirigida.

Miles de ramificaciones complejas y difíciles ya de distinguir unas de otras. Son rizoma, pero también son mitocondrias y ribosomas. Formas llenas de pliegues, llenas de espacios entre cada una de las performances derivadas. El retículo endoplasmático (formado por pliegues) hace que funcione la célula, y por lo tanto, todo el organismo. En su aparato digestivo la célula metaboliza, se alimenta, hay una escucha entre los pliegues, una digestión, se nutre y crece.

El aparato digestivo, el cerebro, el retículo endoplasmático, las mitocondrias, todo es pliegue. Son estructuras que transportan, digieren y procesan. Al haber pliegue en una performance, también se digiere. Se reacciona a la acción. Suscitando un desdoblamiento se produce un acto de reflexión, creación y respuesta. La performance plegada también es un organismo que digiere y se alimenta.

Si estás viendo cómo juegan al fútbol, o si estás viendo una serie que está diseñada para que la consumas, pero no la digieras, eres una pantalla de choque, están jugando al *paddle* contigo. Si participas, si hay espacio para ello, si hay pliegue, hay digestión. Hay multi-proliferación. Ya no hay uno, ya no hay un cerebro, somos una red, un rizoma.

Aunque quizá sea de modo anecdótico, en la *worldwideweb*, como en Ai Weiwei, existen múltiples uve dobles. Éstas tienen también una estructura de pliegue, de conexión, de red, como un libro abierto varias veces. Nosotros tenemos un sistema alfabético que no es simbólico, pero el petroglifo prehistórico era una línea plegada generadora de espacios. Esos recorridos, esos caminos, la estructura de nuestro cerebro... Todo tiene unas grutas y unos laberintos que tienen que ver con esas intersecciones que permiten decidir por dónde ir. Al haber pliegue también hay decisión, hay participación.

La acción no se compone de una arquitectura cerrada, redonda. No es una estructura performática de la raíz a las ramas. Es algo muchísimo más reticular, germinativo, fractal.

Cada pliegue es una herida por la que introducirse a la acción, una performance-puerta plegada por sus bisagras, en vez de una performance-pantalla-plana.

6. REFLEXIONES FINALES

Reflexionemos sobre el futuro y presente de la performance en estos medios digitales-sociales. Pensemos en todo su potencial y sus variantes en actos plegados en miles de desdobles participativos. Cómo esto cambia el mundo, cambia la participación en el acto artístico, en la acción performativa. Lo que ello conlleva en cuanto a las transformaciones de los agentes artísticos, modifica tanto el mundo del arte en el que nos movemos, como el mundo sobre el que caminamos.

La acción de la gente, del público, motivado por el artista, puede generar una manifestación real, una declaración potente para visibilizar y replantearse un problema. Tenemos una plataforma con un potencial infinito, no podemos renunciar a él. Permitámonos prestar atención a estos nuevos métodos para realizar un análisis más conveniente del porvenir performativo en todas sus caras.

Junto a la evolución del mundo es necesaria una reinterpretación del pensamiento performático en un contexto de intercambio. Según mi opinión y sospecho que le de Ai Weiwei también, esta es una performance que puede cambiar el mundo.

Para cambiar el mundo tendría que emerger la parte creativa del espejo y no la pasiva. Activar al público globalizado. Tendría que haber pliegue, tendría que haber rizoma, tendríamos interesarnos por mitocondrias y ribosomas. Silbar cuando nos salga, rascarnos cuando nos pique. Plegar y plegar.

Referencias

- Albarrán, J. (2019). *Performance y Arte Contemporáneo. Discursos, prácticas, Problemas*. Leibniz y el Barroco. Madrid: Cátedra.
- Baudillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. G. (1998). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Godfrey, T. (2010). *La Pintura Hoy*. Londres: Phaidon Press Limite.
- Goldberg, R. (2011). *Performance Art: From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson.
- Han, B. (2016). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.

Referencias Web

- Ai Weiwei. [@aiww]. (2021, 13 diciembre). *#RunForOurRights #Treadmill - in defense of freedom of press and human rights for all...* [Vídeo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CXbZ7QejJco/>
- Chow, V. (2021, 14 diciembre). In 2016, Julian Assange Gave Ai Weiwei a Treadmill. Now the Artist Is Using it in a Campaign to Save the WikiLeaks Founder. *Artnet News*. <https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-julian-assange-treadmill-2048228>

LA DESOBEDIENCIA ARTÍSTICA TRAVESTI/ TRANS COMO REPARACIÓN HISTÓRICA EN LA ESCENA ARGENTINA¹¹

ELIANA FRANCÉS CA ARÉVALO DELGADO. Universidad de Oviedo

/ RESUMEN /

Effy Beth, performer trans y Camila Sosa Villada, actriz y escritora travesti, se proponen en este texto como dos artistas de la disidencia sexo-genérica argentina contemporánea que han utilizado el arte de acción y el teatro testimonial para enunciar sus identidades y para denunciar la discriminación y todo tipo de acoso sufrido por ellas a lo largo de su vida. Del análisis de sus obras surge la pregunta de si éstas pueden ser consideradas como acciones artísticas de reparación histórica. En su corta pero prolífica obra, Beth visibiliza su proceso de transición identitaria, denuncia y convoca a los actores políticos y de la cultura a tomar acciones ante la discriminación de las mujeres trans. Sosa Villada utiliza el teatro testimonial para visibilizar el rechazo familiar y social, así como el acoso policial y el asesinato de compañeras travestis. Ambas forman parte de la construcción de una escena artística de la disidencia identitaria que cuenta su propia historia y que crea la epistemología travesti/trava/trans argentina y latinoamericana.

/ Palabras clave /

Performance disidente;
teatro travesti;
escena desobediente;
reparación histórica travesti;
arte de acción disidente.

/ Keywords /

Dissident performance art;
travesti theater;
disobedient scene;
travesti historical repair;
dissident performance art.

¹¹ Este trabajo se enmarca en la investigación para la tesis doctoral "La extrañeza de la identidad queer/travesti/trans en el performance art y el teatro contemporáneo: Un estudio comparativo entre Argentina y España" dentro del Doctorado de Género y Diversidad que la investigadora realiza en la Universidad de Oviedo.

INTRODUCCIÓN

Partiendo de la afirmación de Diana Taylor de que la memoria es un fenómeno del presente, una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado (2000, p.34) y que es a través de la performance que se transmite la memoria colectiva, intentaré a través del análisis de la obra de arte de acción de Effy Beth *Siempre soy Mujer* y la de teatro testimonial de Camila Sosa Villada en *Carnes Tolendas. Retrato de un travesti*, elaborar una reflexión y entender si éstas pueden tomarse como una referencia para llevar a la escena pública el trauma individual silenciado (Taylor, 2000) que ha sufrido cada una en su vida cotidiana debido a su identidad trans y travesti, por un lado y por otro si el testimonio que realizan, si bien no hace referencia a la época específica de la dictadura militar argentina vivida hasta 1983, se puede enmarcar dentro del concepto de reparación histórica ejercida de manera simbólica a través de estas manifestaciones artísticas.

Cemillán (2017) señala que a partir de la segunda mitad del siglo XX se empieza a emplear en el campo académico el concepto de memoria histórica tomando experiencias como el genocidio nazi, las dictaduras en Latinoamérica o el Apartheid sudafricano y que diversos estudios de la memoria frente a la historia como el realizado por Hermosilla (2012, citado en Cemillán, 2017, p.89), reconocen el valor histórico de los testimonios de sobrevivientes de distintos tipos de violencia ejercidos por los estados, y los toman como elementos para

reconstruir e interpretar hechos de violencia. Estos testimonios y a su vez la elaboración de archivos a través de la recopilación de pruebas en forma de fotografías, diarios personales y cartas de las víctimas, se convierte en material que en la actualidad es utilizado como pruebas en juicios de reparación histórica, así como en formas de visibilización y ejercicio de la memoria del trauma ocasionado en situaciones de violencia estatal.

Como ejemplo de lo propuesto por Hermosilla (2012), se encuentra la lucha política y cultural que distintas figuras representativas de los movimientos travestis y trans iniciaron en Argentina durante la recuperación de la democracia en 1983, periodo en el que también se produjo la entrada en escena artística argentina, más específicamente de la Ciudad de Buenos Aires, de identidades desobedientes sexo genéricas, empezando a suceder de forma simultánea lo que Cemillán describe como;

...la progresiva desobjetualización de la obra de arte y la desterritorialización de la práctica artística respecto del museo. *Body art, happening y performance* son algunas de las prácticas que comienzan su recorrido en la escena e historiografía artística internacional. (2017, p.91).

En ese contexto inicia la presencia activista travesti argentina que surge como respuesta a la violencia que se continuó ejerciendo hacia el colectivo luego de finalizado el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976 - 1983). El retorno a la democracia en un país

que vivió el plan sistemático de desaparición forzada de personas a través del terrorismo de estado² («pág.»), todavía contaba con cuerpos policiales y militares dispuestos a realizar una “limpieza social que se hizo en democracia” (Correa, 2022) y que estuvo especialmente dirigida hacia las identidades de la disidencia sexo genérica a través de persecuciones masivas y de detenciones a travestis y trans. Inspiradas por una fuerte presencia de colectivos pro derechos humanos dispuestos a denunciar la violencia vivida y a la búsqueda de familiares de estas víctimas, que exigían al Estado la aparición de estas, de sus cuerpos y una reparación histórica simbólica, social y económica que implicase un reconocimiento de la existencia de este plan sistemático de exterminio, las activistas iniciaron un intenso recorrido hacia la recuperación de sus propios derechos vulnerados y hacia el reconocimiento de una identidad sexo genérica desobediente, que se fue dando de forma orgánica en los campos del activismo político y artístico de forma paralela.

Víctimas constantes de la persecución policial y el crimen hacia quienes se encontraban en situación de ejercicio de la prostitución callejera, justificándose en edictos que prohibían “el uso de prendas del sexo contrario” o la “práctica sexual callejera”, permanecían más tiempo presas que en libertad. En este contexto, algunas integrantes de la comunidad empezaron a participar en agrupaciones LG y a tejer alianzas con el movimiento feminista y con Madres de Plaza de Mayo que fue uno de los primeros en acogerlas por reconocer que ellas también eran víctimas. La entonces presidenta de Madres de Plaza de Mayo reconoció; “nos dimos cuenta de que ustedes eran perseguidas como nosotras pero en democracia” (Hebe de Bonafini, 2012). Es de relevancia la presencia de abogadas feministas como Angela Vani

(Ferreira, 2020) quien acompañó a travestis detenidas en la resolución de sus trámites de excarcelación, realizando a su vez una tarea pedagógica sobre sus derechos vulnerados por razón de sus identidades. Concienciadas sobre el tema que les costaba la vida, además de sumarse a asociaciones ya formadas, formaron distintas agrupaciones como ALIT (Asociación por la lucha de la identidad Travesti) y ATTA (Asociación de Travestis y Trans Argentinas). Estas creaciones responden a deseos colectivos e individuales, ya que, si bien el colectivo era pequeño, sus integrantes no conformaron un cuerpo monolítico. En la Ciudad de Buenos Aires, activistas entre las que se encuentran las fallecidas por crímenes tipificados como travesticidios, Lohana Berkins y Diana Sacayán, y María Belén Correa (una de las fundadoras del Archivo Trans de Argentina) junto a Pía Claudia Baudracco entre otras, trabajaron para denunciar la vulneración permanente a la que eran sometidas por estos edictos policiales, que estuvieron vigentes hasta el año 2003.

Fue un periodo de fusión de activismo, política y arte, de la invasión del entorno urbano (Cemillán, 2017) en el que de forma paralela al activismo político, artistas de los colectivos LG, travestis y trans, empezaron a intervenir el espacio público especialmente en fiestas tradicionales como los carnavales (Bevacqua, 2020) y en la escena alternativa denominada *underground* porteño. Uno de estos espacios fue el Centro Cultural Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires, que se convirtió en un centro emblemático de creación de obras de artistas de la disidencia sexo genérica y que a fines de 1985 constituyó un espacio de nueva creación (Bevacqua, 2020) donde artistas como Batato Barea, Naty Menstrual, Susy Shock y la propia Camila Sosa Villada, empezaron a enunciar en el escenario como

² Con el triunfo del golpe de Estado militar de 1976, se abrió, hasta 1983, un periodo caracterizado por los actos terroristas llevados a cabo por el Estado. Algunas de las prácticas y métodos utilizados fueron las desapariciones, las torturas y los llamados vuelos de la muerte. Las torturas clandestinas se desarrollaban en numerosos edificios, uno de los más populares fue la Escuela de Mecánica de la Armada. Los vuelos de la muerte consistieron en, previa tortura y drogados, arrojar al mar a sus objetivos. Las víctimas de estas prácticas ilícitas fueron opositores políticos. (fuente: <https://economia.com/definiciones/terrorismo-de-estado.html>)

sujetos desobedientes de la identidad binaria y heteronormativa. Su presencia propició la visibilización de estas identidades y sirvió como oportunidad para generar otras formas de conocimiento como el del periódico/revista El Teje que se autodenominó el primer periódico travesti de Latinoamérica (publicado entre 2007 y 2012) de exclusiva participación de personas travestis y trans, que fue subvencionado con fondos públicos de la Universidad de Buenos Aires y del Centro Cultural de España.

Camila Sosa Villada llega al CCR con la obra de teatro testimonial “Carnes Tolendas. Relato de un travesti” (2009). Del mismo modo pero desde otros espacios, Beth inicia su proceso de transición hacia su identidad autopercebida como mujer trans al tiempo que empieza a realizar performances artísticas en espacios privados primero, como su propia casa familiar, para luego explorar espacios públicos y su centro de estudios entre los años 2010 y 2014.

Wayar (2019) elabora una teoría travesti/trans a partir de la genealogía de las desobediencias sexo genéricas latinoamericanas partiendo de una concepción de la identidad de género en constante producción y mutación utilizando el concepto de “gerundio identitario” y reflexiona sobre la capacidad de los sujetos travestis/trans/queer/cuir de habitar al mismo tiempo el universo del género asignado al nacer y aquel que se va construyendo a diario. Como ser inacabado, en su devenir de sujeto travesti/trans interviene su cuerpo revelándose a las convenciones físicas y discursivas reflejadas en su vida cotidiana o a través de creaciones artísticas que visibilizan su subjetividad. Este concepto resulta de alta relevancia para enlazar el proceso de construcción identitaria

de las artistas, de su necesidad de reparación ante los actos constantes de discriminación y rechazo que sufren socialmente y en el ámbito familiar, con el uso de sus cuerpos y de sus voces en la articulación de narrativas artísticas desobedientes y de demandas de una reparación y restauración simbólica que les permita habitar el mundo.

REPARACIÓN HISTÓRICA

El concepto de reparación histórica refiere un reconocimiento de parte del Estado que se traduce en una bonificación económica a modo de pensión a personas que sufrieron persecución, criminalización y expulsión de los sistemas educativo y social en Argentina durante la dictadura³. La demanda de una reparación histórica tanto económica como simbólica, surge, en el caso de Argentina, inicialmente de distintas comisiones de Derechos Humanos organizadas a lo largo de los años noventa del siglo XX, como una forma de restauración de los derechos para las víctimas que sufrieron durante la dictadura militar entre 1976 y 1983. Inspiradas en estas demandas, e informadas de sus derechos, las reclamaciones que realizan las travestis y miembros de los colectivos LGT-BIQ+, es que en la Ley 26913 (de Reparación patrimonial para víctimas del terrorismo de Estado) orientada a la reparación de personas privadas de su libertad por motivos políticos, estudiantiles y sindicales, no se especifica la violencia ejercida hacia las personas por su condición de formar parte de la disidencia sexo- genérica, por lo que es necesario que se agregue la definición de discriminación por Identidad ejercida durante ese periodo (María Belén Correa, 2022).

Existe un ejemplo de reparación histórica actual otorgado a miembros de la comunidad travesti que sufrieron el secuestro y torturas en centros de detención clandestina durante la dictadura en la provincia de Santa Fe. Esta medida fue aprobada en el año 2021 y se aplica a modo de pensión de jubilación a quienes fueron torturadas por su identidad travesti. Las sobrevivientes rondan los 65 años de edad, una edad que las convierte en casos excepcionales al ser el promedio de edad estimado de este colectivo los 35 años. Esta reparación económica permite vivir una vejez “tranquilas a todas aquellas que “pasamos la mayor parte de nuestras vidas presas por el hecho de ser travestis” (María Luisa Domínguez, en Máximo, 2021). De forma complementaria, agrupaciones por la recuperación de los derechos de las travestis y trans, reclama una reparación hacia las personas que sufrieron torturas y crímenes durante la democracia en sucesos como la llamada “Matanza de la Panamericana” (Correa, 2022) en la que el cuerpo policial realizó “limpieza social matando a travestis que ejercían la prostitución en Buenos Aires durante la década de los noventa con los llamados grupos de exterminio”, grupo ejecutor de la desaparición de personas detenidas durante la dictadura. Uno de los mecanismos de reconocimiento sería la tipificación de este delito en la Ley Integral Trans que se encuentra en elaboración y, que incluye demandas de reparación por la expulsión de la comunidad del sistema educativo y laboral.

Sierra León (2014) plantea que la reparación integral y la reparación simbólica a las víctimas de violación a los derechos humanos debe ser aplicada por el Estado de cada país y no por artistas que intenten visibilizar la violencia o que hayan sido víctimas de la misma, ya que

“los artistas no son responsables del perjuicio a las víctimas” y que sería injusto que “además del propio sufrimiento causado se les pida a las víctimas autorrepararse simbólica o artísticamente” (2014, p77). Estableciendo un diálogo entre los conceptos de memoria y performance de Taylor (2000), relaciono memoria con trauma y con la experiencia de lo reiterado que tiene el arte de acción, con el concepto de reparación que comprende la restitución, indemnización, rehabilitación y la satisfacción de garantías de no repetición de lo sucedido⁴, tomo los trabajos de Beth y de Sosa Villada como referencias artísticas, que por la forma del proceso creativo, de la puesta en escena y de la intervención del espacio público, operan como demandantes de una restitución simbólica al apreciar que las obras seleccionadas hacen posible trabajar en el análisis de las dimensiones sobre estas temáticas que atraviesan personas travestis y trans en Argentina, en este caso en los territorios de Buenos Aires y Córdoba. Para ello me pregunto si es posible hablar de una reparación histórica de carácter simbólico a través de las obras de estas artistas y si se puede afirmar que sus trabajos testimoniales se convierten en una forma de recuperación de la memoria y de visibilización de la criminalización de este colectivo.

LA ACCIÓN ARTÍSTICA Y EL TEATRO COMO HERRAMIENTAS DE REPARACIÓN HISTÓRICA

La reparación histórica de las disidencias sexo genéricas enmarcadas en el arte de acción y el teatro testimonial hace del cuerpo y de la voz, las herramientas necesarias para la denuncia. Effy y Camila se caracterizan por hacer uso de

³ <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/proteccion/leyesreparatorias>

⁴ <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/reparacion/que-es-la-reparacion-las-victimas/56877>

sus historias vitales en sus obras a través del uso de ambas, como un recurso estético, narrativo y de expresión de lucha.

ELIZABETH MÍA CHORUBCZYK ¡PRESENTE!

“Una vez una persona me dijo: aunque vos te sientas mujer, te crezcan las tetas, tomes hormonas, te operes los genitales, nunca serás mujer porque no menstruás ni sabés lo que eso significa”, escribió Elizabeth Mía Chorubczyk (1988-2014), conocida como Effy Beth en su blog en 2011. Artista trans-feminista de origen argentino/israelí, generó una prolífica variedad de performances, videoperformances, foto performances, blogs, y una serie de documentos que registran de forma sistemática y ordenada su habitar trans hasta el 2014, cuando se suicida. Sus acciones se localizan en la Ciudad de Buenos Aires, en un contexto de fuerte activismo de los movimientos feministas y LGBTQ+ argentinos con los que ella se siente identificada. En abril del 2011, a un año del inicio de su tratamiento hormonal, desarrolla un proyecto en el que reúne 13 acciones que realiza a lo largo del mes y que titula *Siempre soy mujer*. Beth extrae medio litro de sangre de su cuerpo, equivalente al que una mujer con ovarios hubiera generado al menstruar todo ese año y utiliza distintos espacios públicos como la estación del metro, la calle del Congreso, y privados como la casa familiar y su centro de estudios, para realizar las acciones artísticas. He seleccionado dos acciones para trabajar el concepto de reparación histórica.

Mi Menstruación de mayo, primera performance realizada en un aula del IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes) ante su profesor y compañeros, tenía como objetivo marcar

el inicio de su proceso de transformación física. Vestida con ropa de varón, mancha sus calzoncillos blancos con la sangre de su menstruación, mete las manos en la ropa interior y le muestra al público una sangre que debería mantenerse oculta por corresponder al ámbito de lo íntimo. Tiene la barba crecida, como en el inicio de su proceso de transformación hace un año, pronuncia su nombre completo con el brazo izquierdo levantado y el puño cerrado. “Elizabeth Mía Chorubczyk, presente”, grita impregnando la acción de una fuerza política histórica y restauradora al recordar la forma de nombrar a las personas secuestradas y desaparecidas durante la dictadura. Su cuerpo hace visible a través de la memoria, una historia acumulativa del trauma (Taylor, 2000) que vivió la sociedad argentina, al tiempo que desarrolla en una institución educativa pública la condición de (im)posibilidad impuesta por las leyes y prohibiciones de la época del Proceso de dictadura (2000, p.35) y trae al presente a través de este gesto, a los miles de cuerpos desaparecidos otorgándoles también presencia a las personas travestis y trans desaparecidas en dictadura que durante casi treinta años de democracia fueron ignoradas en el proceso de restauración de la memoria de las víctimas del terrorismo de estado.

En el apartado *Extra!* de su blog que hace referencia al trabajo de las trece acciones, Mía relata su intención de realizar la extracción de forma clandestina porque “mis miedos siempre me dicen que hay cosas que aún en democracia no se pueden hacer, apoyos con los cuales no se pueden contar” (2011) lo que revela el miedo inherente post dictadura transmitida a generaciones que no la vivieron. Sin embargo en este caso ella relata su sorpresa al recibir el apoyo de sus profesores y del director del IUNA para la extracción de sangre y la realiza-

ción de la acción en el centro de estudios: “...de pronto me encontré con gente que sin pedirlo tenía fe en mí” dice y reconoce que en este acto particular recibió apoyo y reconocimiento institucional y uno de los momentos fue cuando el director del IUNA habló al finalizar la performance para recalcar sobre lo significativo de realizar esta acción situada en ese momento histórico de lucha de los colectivos travestis y trans. En el mismo apartado, también relata que tuvo muchas dudas sobre levantar el puño, ya que no quería “herir susceptibilidades” y que lo hizo consciente de lo que esta acción significaba y sobre la importancia que tiene en Argentina dar el presente porque es una acción de una enorme fuerza política y afectiva sobre la memoria.

En su *Ultima menstruación* realiza una foto performance. Toma su sangre y escribe “Siempre soy mujer” en el espejo del baño de su casa y con sus genitales masculinos también bañados en su sangre, subraya la palabra mujer. El uso de la fotografía para esta acción se puede enmarcar en el concepto de huella indicial (Salcedo, 2012) que permite analizar el pasado histórico cotidiano presentando una estructura que des - estructura el olvido y el recuerdo de las experiencias permitiendo su actualización en el presente potencial. Beth se suicidó en el año 2014 tras haber finalizado el proceso de hormonación y dejó un registro detallado del proceso creativo de cada una de sus obras e incluso parte de un libro que había planificado que se publicaría luego de su muerte. Entendida como un método epistémico que se sustenta en la subjetividad emocional - afectiva, esta última acción que queda registrada en una fotografía donde se puede ver el texto, su cara y su sangre. Se trata de una imagen que siempre nos traerá un hecho del pasado, des estructurando el olvido, permitien-

do la actualización en un presente potencial que es una de las características del ejercicio de la memoria necesaria en los procedimientos de reparación histórica y a su vez este registro forma parte de un archivo de imágenes, videos, dibujos y escritos de una vida que estuvo atravesada por la discriminación, la burla, el rechazo y el repudio de un cuerpo desobediente. Beth fue una artista comprometida con la lucha política y utilizó el arte para lograr sus propósitos de visibilización, de denuncia y de intento de reparación y restauración de sus derechos como mujer trans. En el apartado de su blog *Extra!* también reflexiona sobre esta intervención y de cómo mantuvo la frase escrita en el espejo durante tres semanas no sólo para que la vean visitantes, sino por la fuerza del encuentro cotidiano con ella misma “forzándome a convivir con mi realidad y no huir de ella”, ya que se trata del baño de su casa y del espejo en el que se reflejaba su imagen cada vez que entraba.

CAMILA SOSA VILLADA, UNA MAESTRA DEL ENGAÑO

“Una travesti es ante todo una maestra del engaño” (Córdoba, 2009) es una de las frases que Camila dice en *Carnes tolendas. Retrato escénico de un travesti* (2009) para referirse a la capacidad de supervivencia que han tenido que aprender para sobrevivir a la crueldad social. La obra fue la tesis de Licenciatura en Teatro de María Palacios, directora y creadora junto a Camila de una trama que intercaló el retrato autobiográfico de la actriz con poemas y fragmentos de obras de Federico García Lorca utilizando los diálogos de personajes femeninos; Bernarda Alba, Yerma y Doña Rosita, la soltera y de Bodas de Sangre, en un montaje temporal discontinuo y multivocal donde la



actriz interpreta a personajes que se mueven entre las fronteras de lo real y lo ficticio y que en la hora y minutos que dura la obra, exploran y describen el dolor que atraviesan las mujeres del universo lorquiano, la tiranía de un padre homofóbico, el dolor de una madre sufriente por tener un hijo marica, y la infancia, adolescencia y transformación del devenir travesti de Camila.

El título de la obra condensa la esencia de la misma. Según la RAE “Carnestolendas” está formada con raíces latinas y significa “carnaval”. Sus componentes léxicos son: caro, carnis (carne) y tollendus (quitar). Maristany (2021) anota que al separar en dos partes el signifiicante, la carne pasa a primer plano como aquello a negar, eliminar o prohibir como marca el sentido del gerundivo “tollendus”, del verbo latino “tollere”. El carnaval es el tiempo de las máscaras, del disfraz, momento en el que todo está permitido. Este tiempo carnavalesco se teje con el espacio teatral que mezcla también la ficción con la realidad, permite el uso del disfraz, de las máscaras, de la misma forma en que se produce el devenir travesti, el estar siendo una identidad disidente. La frase “Retrato de un travesti” impugna y pone en conflicto el binarismo y la identidad autopercibida de Camila al evidenciar que no se encuentra en ninguna de las categorías cerradas de varón y mujer, en un momento histórico en el que nombrarse “un travesti” evidenciaba la violencia ejercida hacia las personas que no entraban en ese binarismo de género y que las invisibilizaba (Bevacqua, 2009). De este modo la obra “hizo posible aquellas utopías de un cuerpo que, aún en la imposibilidad de decirse bajo las categorías binarias disponibles, impugna los discursos sociales naturalizados a través del lenguaje escénico” (Bevacqua, 2020, p.254).

La obra recorre el devenir de las identidades desobedientes cuando la actriz se transforma, por un lado, interpretando a distintos personajes para luego llegar a ser ella mientras se maquilla y cambia de vestuario en escena, llegando hacia el final de la obra a convertirse en el escenario, en la persona que quería ser y era en ese momento de su vida. Desde el relato dramático y escénico, hace uso del humor, de la parodia y de la ironía para interpretar a los distintos personajes adaptando sus registros vocales, a las mujeres de las obras de Lorca, a su padre, a su madre, a la gente que se burlaba del joven homosexual que era en la adolescencia. Los diálogos del padre y de la madre que se suponen reales se confunden con la ficción, difuminando las fronteras entre lo real y lo inventado. De este modo encontramos a una Camila interpretando a su propio padre que ejerce violencia física y psicológica hacia ella, que la insulta constantemente cumpliendo el rol del patriarca cuyas prácticas machistas intentan recuperar al principio la masculinidad del hijo que se pinta la cara y viste como mujer:

Así que usted quiere jugar a la mujercita, vaya pasando por la pieza y así le corto las pelotas y se convierte en una mujercita del todo y después se me va a mandar a la mierda porque yo no quiero travestis en esta casa... Difícil va a encontrar un trabajo con la carita pintada.

En palabras de Bevacqua (2019), en este juego intertextual entre la vida de Camila y fragmentos de parlamentos de Bernarda Alba, Camila desarrolló un juego de ausencia y presencia de su propia persona; de ficción y realidad donde ella está y no está al mismo tiempo. A partir de su corporalidad, la trama de la presentación/representación se hizo visible, convirtiéndose en objeto y sujeto. Tal como son objetos de violencia

cia las personas que padecen un trauma y tal como son cosificadas las identidades feminizadas travestis en Argentina. Camila es un objeto del deseo y del rechazo que se ejerce al mismo tiempo sobre un cuerpo travesti. En el transcurrir de la obra, Camila descarta las construcciones que caricaturizan a las identidades homosexuales, lesbianas y trans como feminidades o masculinidades encerradas en el cuerpo equivocado (Maristany, 2021) y rescata su identidad y devenir travesti contando esa parte de la historia que le tocó vivir junto a otras travestis con quienes ejerció la prostitución y con quienes aprendió otras formas de supervivencia que llama “saber travesti” transmitido desde la oralidad porque “las travestis no supieron leer ni escribir porque se tenían que ir de sus casas muy jóvenes” (Peucovich, 2020).

He elegido especialmente los diálogos del padre como parte del análisis debido a que encuentro la fuerza del mandato de masculinidad de la estructura patriarcal ejercida sobre él quien a su vez ejerce violencia y rechazo hacia su hijo por su identidad, entendida como algo fallido, lo genera que llegue a expulsarlo de la casa familiar tal como sucede con la gran mayoría de infancias travestis que son expulsadas de sus hogares familiares y empujadas a ejercer la prostitución como modo de supervivencia desde muy temprana edad (Berkins, 2007).

¿Sabe de lo que puede trabajar usted?
Chupándole la pija a algún tipo mi amigo.
¿Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja. Con sida, con sífilis, con gonorrea...vaya a saber con la cantidad de inmundicias.

El repaso por los textos del padre, describen su odio hacia su propia hija y se convierten en una acción reiterativa performativa de la violencia

vivida que, si bien no es ejercida directamente por un estado terrorista, si es sostenida en el tiempo con la ausencia de medidas de protección hacia las jóvenes expulsadas de sus hogares, por el despojo, el abandono y la expulsión del sistema desde muy temprana edad. “Me has hecho quedar mal delante de los clientes, delante de los vecinos porque resulta que ahora al señorito se le ocurre vestirse de mujer...” dice en un momento poniendo importancia en la mirada de la sociedad, en la mirada de los demás y anteponiéndola al sentir de Camila a quien denigra constantemente; “Usted es una mierda en polvo”, le dice el padre como una muestra más de desprecio, generando un efecto sensibilizador en la audiencia por constituir una herramienta cognitiva, didáctica, emocional y comunicativa (Sierra León,) que acerca a la audiencia a un universo que le es desconocido por no haber sufrido la discriminación. Pero la obra trasciende el maltrato paterno y la indiferencia social y estatal, y hacia el final Camila cubierta sólo con una tela de satén, canta una mix de valsés y termina la obra abriendo el manto y mostrando su desnudez travesti. Su cuerpo desobediente a un binarismo impuesto, imposible de encasillar en las cajas de varón o de mujer.

CONCLUSIONES

Beth y Sosa Villada interpretan en sus obras el devenir trans y travesti que Wayar propone como el gerundio identitario, mientras llevan sus obras más allá de una instancia descriptiva y convocan, interpelan y denuncian la precariedad de la vida travestis y trans, utilizando los eventos artísticos para reiterar y restaurar lo vivido como eventos traumáticos al ser discriminadas desde sus hogares, por la sociedad, el estado y demás entidades creando un espacio privilegiado para el entendimiento de trauma y



memoria (Taylor, 2000), entrelazando la experiencia del trauma que provoca efectos y reiteraciones involuntarias con el trabajo artístico y creativo que significa la elaboración del arte de acción y de una puesta en escena teatral.

Ambas artistas forman parte de la construcción de una escena artística de la disidencia sexo genérica que cuenta su propia historia y que crea la epistemología travesti/trava/trans latinoamericana, a través del uso de sus respectivos cuerpos que actúan a su vez como herramientas de la interpretación siendo por un lado objeto (Cemillán, 2017) para la puesta en escena y sujetos que desde su corporeidad y subjetividad han vivido las experiencias de discriminación y trauma que transmiten en sus obras que si bien se encuentran contextualizadas en periodo de democracia y en la primera década del siglo XXI, hacen referencia a violencias de una larga genealogía de crimen y tortura ejercida hacia la población travesti/trans en Argentina, tal como lo manifiesta Taylor (2000) al asegurar que según diversos estudios, las políticas de tortura y crimen atacan a varias generaciones simultáneamente y que, en el caso argentino ha afectado a cuatro generaciones en la que cada una ha respondido con su propio tipo de activismo performativo (Taylor, 2000. p 38).

En las obras elegidas, visibilizan la realidad de las travestis y mujeres trans como entes disruptivos y desobedientes con prácticas ejecutadas con el uso de sus cuerpos y de su voz, que las lleva de forma consciente o no, hacia la necesidad de una reparación histórica simbólica de la población travesti/trans argentina, entendiendo que tanto el arte de acción como el teatro se apoyan en un contexto específico para su significado, al tiempo que funciona como un sistema histórica y culturalmente

codificado en el que según Taylor (2000) las imágenes articuladas adquieren su sentido sólo en un contexto cultural y discursivo específico.

Sus testimonios convierten sus cuerpos en “el principio de la política, en la medida en que su actuar, su dirigirse a otros, implica de entrada una intensidad que se expresa políticamente” (Agamben, citado en Martínez Quintero, 2013, p. 46) y no puede haber reparación histórica sin cuerpos que se exponen, que se arriesgan y que se manifiestan desde la experiencia situada y encarnada. De esto modo se convierten en denuncias que reclaman una reparación histórica o en todo caso, acompañan el pedido de las identidades disidentes de una restauración a través de la incursión disruptiva en espacios que se les ha negado históricamente como es el académico en el caso de Effy.

Sus relatos muestran las distintas realidades socioeconómicas y culturales de las que proceden, así como de territorios. En el caso de Effy se cría y crece en la capital argentina mientras Camila crece en un pueblo del interior del país y luego migra hacia la ciudad de Córdoba. Sin embargo ambas sufren por la misma discriminación. Por su parte, cada una utiliza el espacio que le resulta más accesible para interpretar sus creaciones. En el caso de Effy las acciones artísticas; el espacio privado que es el hogar familiar, su centro de estudios y el espacio público e institucional. En el caso de Camila por ser obras de teatro, se circunscriben a las salas teatrales.

Tanto Effy como Camila representan vidas excepcionales. Si bien Effy plasma en su obra los conflictos que genera su transformación identitaria en el entorno familiar, nunca abandona la casa de sus padres. El caso de Camila transgrede el rumbo habitual que toman las identida-

des travestis que son expulsadas de sus hogares. Luego de haber vivido en la calle, Camila construye una carrera como actriz, directora y escritora reconocida a nivel mundial. No ejerce más la prostitución y logra aplicar y poner en marcha las estrategias de supervivencia de ese saber travesti de la calle que enuncia en la obra de teatro. Pero el privilegio de tener una vida más cómoda que la media de otras identidades de la disidencia sexo genérica, no las protege de la discriminación ni del riesgo que implica ser una travesti o una mujer trans y eso es lo que ellas insisten en denunciar en su trabajo y en la demanda de una restauración simbólica del estado y de la sociedad.

Referencias

- Berkins, L. (2007). *Cumbia, coqueteo y lágrimas. Informe sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ALITT, Asociación de Lucha por la Identidad Travesti-Transexual.
- Beth, E. (2011, mayo). Mi primera menstruación [Extra!]. Recuperado de: <http://nuncaserasmujer.blogspot.com/2010/05/mi-menstruacion-de-mayo.html>
- Beth, E. (2011, mayo). Mi última menstruación [Extra!]. Recuperado de: <http://nuncaserasmujer.blogspot.com/2011/04/ultima-menstruacion.html>
- Bevacqua, G. (2020). *Deformances, destellos de una cartografía teatral desobediente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Libretto.
- Bevacqua, G. (2020). Cartografía escénica-performativa de las travestis en los carnavales: Desbunde de resistencias y territorios libertarios. En G. Bevacqua, A. Robinson y C. Mercado, *20 años de teatro social en Argentina* (pp.3-50). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro.
- Bevacqua, G. (2020, 19 abril) Disidencias sexuales en el teatro argentino y en los carnavales del litoral. *El Litoral*. Recuperado de <https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2020-4-19-1-0-0-disidencias-sexuales-en-el-teatro-argentino-y-en-los-carnavales-del-litoral>
- Bonafini de, H. (2012, 11 junio). Una razón para vivir. Entrevista realizada a Lohana Berkins, radio AM 530 “La voz de las Madres”. Recuperado en <https://www.youtube.com/watch?v=wk1W2ug7otE>
- Butierrez, M. (2022, 4 junio). Una genealogía travesti sobre los estudios trans. Taller impartido por M. Butierrez para Latfem a través de Zoom.
- Cemillán, L. (2018, enero-diciembre). Memoria histórica, cuerpo y performance. Enterrando el caso español. *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 5(5), 88-101.
- Correa, M. B. (2022, 18 junio). Entrevista realizada en “Una genealogía travesti sobre los estudios trans”. Taller impartido por M. Butierrez para Latfem a través de Zoom.
- Ferreira, M. E. (2020, 10 julio). Ángela Vanni. La guardiana de las travestis. *Moléculas Malucas*. Recuperado de <https://www.moleculasmalucas.com/post/%C3%A1ngela-vanni-la-guardiana-de-las-travestis>



Maristany, J. J. (2022). La llegada a la trans/escritura: Camila Sosa Villada y la narrativa vivencial travesti. *Visitas al Patio*, 16(1), 67-85. Recuperado de doi10.32997/RVP-vol.16- num.1-2022-3790

Máximo, M. (2016). *Que el mundo tiemble. Cuerpo y performance en la obra de Effy Beth*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Máximo, M. (2021, 11 agosto). Travestis y trans mayores pidieron una reparación histórica frente a Casa Rosada. *El diario*. Recuperado de https://www.eldiarioar.com/sociedad/travestis-trans-mayores-pidieron-reparacion-historica-frente-casa-rosada_1_8213643.html

Peucovich, S. (3 de noviembre de 2020). Camila Sosa Villada: me parece brutal que una travesti dispute el lenguaje. *Marie Claire*. Recuperado de: <https://marieclaire.perfil.com/noticias/sociedad/camila-sosa-villada-las-malas-dia-orgullo-trans.phtml>

Salcedo Casallas, J R. (2012). *Huella indicial y didactobiografía: formar con sentido desde la vida cotidiana*. Bogotá: Ed. Antropos. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/fce-unisalle/20170915120446/Huellaindicialydidactografia.pdf>

Sierra León, Y. (2014). Relaciones entre el arte y los derechos humanos. *Derecho del Estado*, n.º 32, 77-100.

Sosa Villada, C. (2009). *Carnes Tolendas. Retrato de un travesti* [vídeo]. Recuperado de <https://vimeo.com/19229673>

Taylor, D. (2000). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Teatro del sur*, (15), 33-40. Recuperado de: <https://www.amherst.edu/system/files/media/1429/EI%2520Espectaculo%-2520de%2520la%2520Memoria.pdf>

Wayar, M. (2019). *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Muchas Nueces.

¿LA PERFORMANCE COMO OBJETO? UN BALANCE DE ALGUNAS DE LAS PROPUESTAS DE GRAHAM HARMAN

SERGIO MEIJIDE CASAS. Universidade de Santiago de Compostela

/ RESUMEN /

En los últimos años, el nombre de Graham Harman ha ganado una popularidad insólita en el mundo de las artes, algo especialmente significativo si reparamos en el hecho de que la Estética y la Filosofía del Arte nunca fueron su campo habitual de trabajo. Su especialidad es la Metafísica, pero eso no ha impedido que sus reflexiones hayan sido acogidas con interés en los círculos artísticos y en los eventos más importantes del mundo, como la *documenta* de Kassel. No obstante, más allá de su éxito mediático como gurú de esta nueva versión de la *Actor-Network Theory* (ANT) en la que se ha convertido la *Object-Oriented Ontology* (OOO), cabe reparar en el interés real de sus propuestas. ¿Realmente tiene algo que decir sobre las artes? Su libro *Art and Objects* (2019) intentó responder a esa pregunta.

/ Palabras clave /

Estética;
arte de acción;
object-oriented ontology;
correlacionismo;
belleza;
sublime;
humor;
posmodernidad.

1. INTRODUCCIÓN

Graham Harman es uno de los puntales de la Object-Oriented Ontology (OOO), una corriente que pertenece al conjunto de filosofías del siglo XXI que se han decantado por el realismo metafísico. En estos términos, su especialidad nunca ha sido la Estética ni la Filosofía de las Artes, sino la Metafísica. Sin embargo, tras más de quince años trabajando en el Departamento de Filosofía de la Universidad de El Cairo, en 2016 fue nombrado *distinguished professor* en el Southern California Institute of Architecture. Aunque ya había una Estética en su pensamiento antes de este nombramiento, es a partir de él que comenzará a pensar las artes y la arquitectura de forma extensiva.

El interés público por la OOO había comenzado a fraguarse en la famosa conferencia que, en 2007, reunió a cuatro de las figuras centrales del realismo filosófico del siglo XXI: Graham Harman, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant y Quentin Meillassoux. A partir de aquí, gracias a su radical crítica de los postulados atribuidos a la posmodernidad, estos “nuevos realistas” comenzaron a ser considerados como los grandes filósofos del presente. Su posición quedó plenamente solidificada en 2012, cuando un antiguo “posmoderno” como Maurizio Ferraris —discípulo de Gianni Vattimo, Jacques Derrida y Jean-François Lyotard— se despidió del pensamiento de sus maestros y publicó el *Manifiesto del nuovo realismo* (Ferraris, 2012), donde declinó la posmodernidad en favor de esta nueva corriente. Ese mismo año, Graham Harman fue invitado a la decimotercera edición de la documenta de Kassel, legitimándose su propuesta filosófica como uno de los grandes hitos de la exposición y de la contemporaneidad (Birnbbaum, 2012), algo que quedaría totalmente afianzado cuando *ArtReview* lo situó,

en 2015, en el puesto #75 en su lista anual de personalidades más influyentes en el mundo del arte. Desde esa fecha, los artistas, teóricos, críticos y comisarios han recibido con ilusión y esperanza toda herramienta que tanto Harman como sus compañeros han puesto al servicio de la teoría.

El último hito en este imparable ascenso de la OOO es la reciente publicación, en 2020, de *Art and Objects* (Harman, 2021), el primer libro que el propio Harman dedica a la reflexión monográfica sobre las artes. En este volumen, él mismo afirma no ser un especialista en el campo de la Teoría de las Artes, aunque sí se reconoce como un gran lector de teóricos tales como Clement Greenberg y Michael Fried, así como un convencido crítico de las propuestas de Rosalind Krauss, T. J. Clark y, con más matices, Jacques Rancière. En este sentido, es probable que sea la innegable coherencia de sus reflexiones filosóficas con sus gustos artísticos y teóricos lo que hace tan sólida su argumentación. La hipótesis central que presenta esta obra no es nueva, pues ya la había desarrollado con mayor profundidad en muchos libros anteriores a este: las artes también son un objeto. Sin embargo, el mero hecho de poner en diálogo sus reflexiones metafísicas con aquellas procedentes de la Historia, la Teoría y la Crítica de Arte ya resulta de una fecundidad notable.

La pregunta que aquí lanzamos, en diálogo directo con Harman, no será si la performance es o no un objeto. Nuestra preocupación será, más bien, la de saber para qué nos puede servir que ocupe este estatuto. Tras presentar algunas generalidades de la OOO y de la posible introducción de la performance dentro de tal objetualidad, bucaremos en la especificidad de la Filosofía del Arte de Harman en relación con su Ontología. Para explicar todo esto,

acompañaremos la presentación de conceptos y preguntas con la reflexión concreta sobre la obra de dos de los grandes referentes de la performance de nuestro tiempo: por una parte, el londinense Tino Sehgal, ganador del León de Oro en 2013 y uno de los artistas más reconocidos de la contemporaneidad; por la otra, el excéntrico ejemplo patrio, Los Torreznos, dúo formado por Rafael Lamata y Jaime Vallaure. Aunque sus obras son muy diferentes, ambas problematizan, de forma diferente, algunas de las consideraciones principales del discurso de Harman. La conclusión será que, siendo objetos sus performances, no está tan claro que las aportaciones de Harman sean tan relevantes. Aunque la Metafísica y la Ontología de Harman sean muy interesantes para pensar las artes, su reciente incursión en la Estética y la Filosofía del Arte no es, hasta el momento, lo suficientemente significativa.

2. OBJECT-ORIENTED ONTOLOGY (OOO)

El primer principio que guía la filosofía de Graham Harman va más allá de la OOO, pues es compartido por todos los realistas de su generación: hay una realidad que va más allá de la capacidad perceptiva de los sujetos; que no conozcamos algo o que no podamos conocerlo no implica necesariamente que no exista. El ejemplo clásico es el de Meillassoux sobre el archifósil, la realidad anterior a la vida terrestre. Por ejemplo, la luz de aquellas estrellas lejanas que ya se han extinguido nos demuestra que nuestra percepción o nuestro conocimiento de las cosas no se corresponde con su existencia. Gracias a este descentramiento de lo humano, las temporalidades dejan de ser relativas y podemos comenzar a pensar algunas dataciones absolutas, como la del origen del Universo (Meillassoux, 2015).

Este primer principio no solo implica que exista una realidad que escape a los códigos perceptivos del sujeto, sino también que nosotros, los humanos, no somos los únicos en relacionarnos con los objetos, pues las entidades no-humanas también establecen relaciones entre sí. Al fin y al cabo, la luz de las estrellas que llega a la Tierra también llega a otros planetas, aunque no haya ningún ser humano en ellos para percibirla como nosotros la percibimos. Esta primera idea pretende superar un problema heredado de la filosofía kantiana que se conoce como “correlacionismo”: la equiparación o reducción de la pregunta ontológica (la pregunta por el ser) a una mera epistemología (la pregunta por lo que podemos conocer).

El segundo principio que guía su pensamiento sí es propio de Harman, y consiste en la reivindicación del “objeto” como entidad intermedia, autónoma y existente. Frente a la perspectiva de aquellos que consideran que un objeto no es más que las partes que lo componen (piezas, órganos, átomos, moléculas) y la de los que solo creen que el objeto pueda entenderse a través de sus relaciones (percepción, reconocimiento, interacción, propiedades), Harman reivindica el objeto como unidad fundamental y autónoma para pensar la Filosofía. En sus propias palabras: “[Los objetos] deben ser autónomos en dos sentidos distintos: en cuanto emergen por encima y más allá de las partes que lo conforman, y en cuanto se sustraen de toda relación posible con otros objetos” (Harman, 2016, p. 15). Lo primero, la reducción del objeto a sus partes, es denominado por él como *undermining* o demolición; lo segundo, la consideración única del objeto a partir de sus relaciones, *overmining* o sepultamiento.

Crear en la existencia esencial de un objeto en tanto que tal (p. ej. una mesa) puede llevar-

nos al problema medieval de los universales, una perspectiva que semejaba superada en la filosofía contemporánea. Desde Guillermo de Ockham, la mesa no era algo que preexistiera a nuestra existencia en el mundo, sino un nombre asociado a unos materiales que se organizaban en torno a unas funciones (p. ej. apoyar objetos). No obstante, Harman recupera la existencia de los objetos en otros términos. Su posición es que la mesa existe como objeto universalizable, pero no preexistente: apareció como objeto en el momento exacto en el que alguien la creó, existe desde entonces. Decir que una mesa no existe porque una hormiga no la puede llamar como tal o porque un electrón no puede conocerla sería relativismo posmoderno. Al fin y al cabo, solo afirmando la existencia de la mesa se puede superar el nihilismo relativista que nos lleva a considerar que la mesa no es más que sus partes o que sus relaciones y, por lo tanto, no existe como tal (Harman, 2016, pp. 3-16).

3. LA PERFORMANCE COMO OBJETO

Bajo la perspectiva de Harman, las artes también son un objeto. ¿Podemos decir entonces que el objeto-cuadro es más que sus componentes, pero menos que su disposición y sus espectadores? No, pues el objeto-cuadro es más que sus componentes, pero no menos que su disposición y sus espectadores. Allan Kaprow (1958) ya había indicado esto al señalar que “the artist, the spectator, and the outer world are much too interchangeably involved here [in art]” (p. 24). El espectador tiene que completar la obra; en este sentido, es parte de ella. Harman no menciona a Kaprow, puede que por heredero tácito de la postura de Rosenberg, rival directo de su querido Greenberg. Sin embargo, la idea es semejante: el obje-

to-cuadro no puede entenderse sin sus espectadores, pues los incluye, como ocurre con la performance. Así lo reconoce el propio Harman al enfatizar la importancia de la “teatralidad”, un aspecto en el que invierte la opinión de Fried sobre el minimalismo.

En los años sesenta, Fried se convirtió en uno de los mayores opositores al minimalismo. Su principal argumento contra este movimiento era que las artes no debían depender de su “puesta en escena” para existir como tal, sino que debían ser autónomas. A su juicio, el minimalismo recurriría a la teatralidad para esconder su literalismo, la absoluta falta de particularidades que diferenciaban sus piezas de cualquier otro objeto no-artístico (Fried, 1967). Frente a esta propuesta, Harman propone una separación de ambas características: del literalismo mantiene la crítica realizada por Fried, pero la teatralidad es convertida por él en la condición necesaria de existencia de la obra de arte. Como veremos, mantener el literalismo como condición des-artificadora permite a Harman establecer una Filosofía del Arte que jerarquice unas obras por encima de las otras: lo más artístico es lo menos literal. Por otra parte, aceptar la teatralidad como una condición positiva de la obra de arte es el único camino para superar la perspectiva correlacionista de la relación sujeto-objeto (Harman, 2021, pp. 83-128).

Siguiendo estas ideas, el *overmining* de la obra de arte no se da en su cierre objetual bajo lo que nosotros entendemos coloquialmente por objeto, sino en su condición teatral, un sentido más sofisticado que se manifiesta de forma privilegiada en el happening o en la performance. Casi nadie defiende que el objeto de la performance sea solo la acción del performer, pues en su posible objetualidad debe incluirse

también la participación —activa o pasiva— del espectador. La performance no son solo sus partes componentes (performer, herramientas empleadas), sino también sus relaciones (espacio, espectadores). De esta forma, el *undermining* del objeto-performance, las partes que lo componen, serían también sus relaciones, mientras que su *overmining* tendría que ver con aquellas otras que serían todavía más

objeto-cuadro o el objeto-performer pasan a formar parte de un objeto más amplio: el objeto-obra de arte. La particularidad de este nuevo objeto es que no puede establecer ninguna relación con un sujeto, pues este se encuentra subsumido a la propia obra, como una parte de la misma a la que no se puede reducir la totalidad del objeto (Figura 1).

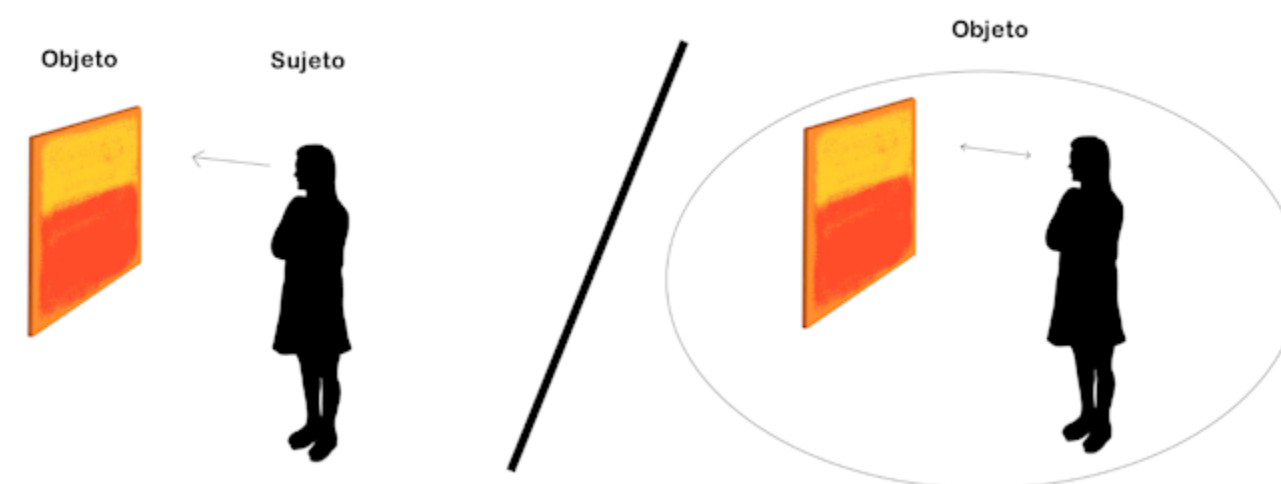


Fig. 1: Dibujo explicativo de la diferencia entre el correlacionismo sujeto-objeto y la “teatralidad” que Harman propone para la Object-Oriented Ontology. © María Gil Martínez.

externas al propio objeto-performance, como los ejercicios de poder implícitos, los discursos teóricos, las críticas y, especialmente, la relación de la propia performance con su contexto social. Esto sería así, al menos, siempre y cuando estas propiedades externas de la obra no se incluyeran dentro del propio objeto, como podría ocurrir en las obras adscritas a la crítica institucional.

Al asistir a una performance, pasamos a formar parte del objeto-performance. De la misma forma, al observar un cuadro, pasamos a formar parte del objeto-cuadro. La relación sujeto-objeto, el correlacionismo inherente a la experiencia estética, queda abolido en el momento en el que tanto el sujeto-espectador como el

Así, la teatralidad es la condición esencial para la configuración del objeto-obra de arte, un objeto que solo existe como tal cuando un espectador participa de tal experiencia:

La Ronda nocturna de Rembrandt no es pintura si nadie la experimenta como tal y, sin embargo, eso no quiere decir que no sea nada más que lo que el espectador opine de ella; eso ya es suficiente para asegurar su autonomía, a pesar de su necesidad de espectador. Una implicación del ingrediente humano en el arte es que la teatralidad no puede ser excluida de la estética sino que constituye una de sus condiciones necesarias (Harman, 2021, p. 78).

Aunque resulta una perspectiva curiosa, la particularidad atribuida por Harman a los objetos artísticos permite solucionar un gran problema: el estatuto diferenciado de las artes plásticas y las artes performativas, una categoría que puede parecer caduca pero que sigue operando en nuestra contemporaneidad. Según esta segmentación, las primeras son almacenables y las segundas solo documentables. Sin embargo, entendiendo todas como objetos que dependen del espectador, su estatuto pasará a ser el mismo. Ninguna de ellas será plenamente almacenable, pues su objetualidad no dependerá exclusivamente de algunas de sus propiedades (p. ej. el cuadro como objeto material, parte componente del objeto-cuadro que también incluye al espectador). Así, la performance, la pintura, la escultura, el videoarte y la instalación serán únicamente preservables de forma testimonial, mediante la acumulación de partes de las obras (herramientas, materiales), pero nunca del objeto-obra de arte en sí, que solo aparecerá cuando esta se active.

Hasta aquí todo parece sólido y coherente, dentro de su extrañeza. Sin embargo, no hemos abordado todavía la propia Filosofía del Arte de Harman, sino la aplicación de su Ontología y su Metafísica a las artes. Al fin y al cabo, la performance puede ser un objeto de la misma forma que también lo pueden ser un cepillo de dientes, el planeta Marte, un partido de fútbol o el cambio climático. Más allá de su necesidad de espectador-humano, no hay ninguna particularidad específica de las artes que haga que estas puedan ser definidas bajo la categoría de objetos, pues lo que nos dice Harman es que todo es susceptible de entenderse como tal. Para entender la especificidad de su Filosofía del Arte debemos aproximarnos a la reflexión que establece sobre las categorías estéticas.

4. ¿EL RETORNO DE LO BELLO?

En su enfrentamiento con la posmodernidad, algunos de los nuevos realistas se han posicionado críticamente contra la categoría de lo sublime, principalmente recuperada por uno de los padres de la posmodernidad: Jean-François Lyotard (1988, 1991). El crítico más conocido de esta categoría es Steven Shaviro, quien se ha erigido como uno de los mayores defensores de la recuperación de la categoría de lo bello. Para él, la categoría de lo sublime ha llegado a su límite, por lo que es el momento de recuperar la de lo bello. Siguiendo a Alfred North Whitehead, Shaviro propone una belleza articulada sobre los contrastes pautados: mientras lo sublime siempre conecta con algo desconocido que está más allá de nuestro conocimiento, su consideración de la belleza se articula sobre el juego de contrastes entre elementos ya conocidos (Shaviro, 2011).

Frente a Shaviro, Harman (2021, pp. 61-82) reniega de todas las categorías: ni bello ni sublime. O mejor dicho: bello, pero también sublime. Al fin y al cabo, el interés de Harman está en la fascinación que provoca la obra que no es reducible a su literalismo, una definición que podría corresponder tanto a lo bello, en tanto que place sin concepto, como a lo sublime. En cualquier caso, aun reconociendo esta particularidad, Harman evita la categoría de lo sublime. Al fin y al cabo, esta todavía sigue asociándose a las reimaginaciones del concepto que llevaron a cabo los filósofos franceses de los que quiere distanciarse.

En todo este desarrollo detectamos una doble problemática: por una parte, una excesiva fijación con la aparente necesidad de superar las reflexiones de los filósofos precedentes, desde Kant al posestructuralismo; por la otra,

una continuidad innegable de los mismos principios. En esta tensión, los más hábiles son, a nuestro juicio, los que han evitado la nostalgia regresiva de intentar esquivar la categoría de lo sublime a partir de otra tan antigua como esta, la de lo bello. Es decir, quienes han dado el salto creativo de inventarse nuevas categorías, como ocurre con lo *weird* y lo *eerie* de Mark Fisher (2017). Si queremos pensar la contemporaneidad como algo exento de los conceptos tradicionales —una tarea que cabría debatir—, debemos seguir este sendero. Al fin y al cabo, no hemos de olvidar que las performances nacieron en espacios como el famoso cabaret Voltaire, donde el principio que guiaba la acción creativa era la transgresión de los falsos universalismos, la burla y la crítica de una noción falaz de comunidad, la activación frente a la mera adoctrinación pasiva de las artes académicas de su tiempo.

Si explicamos todo esto es porque algunos de los argumentos centrales que Harman presenta en *Art and Objects* tienen que ver con las categorías estéticas, de entre las que descarta el dualismo bello-sublime para abrirse a la fascinación por aquello que escapa al literalismo, denominador común de ambas categorías. El problema surge cuando tratamos de identificar cuál es la característica que jerarquiza unas obras por encima de otras en este esquema, pues todo criterio jerarquizador pasa por la innovación o variación con respecto a un canon, y su tratamiento del objeto excluye el canon como parte de lo *overmined*. Por supuesto, esto implica que la innovación producida por la obra de arte será absoluta, y no relativa. Frente a la idea de Lyotard de los *petit récits*, una perspectiva que ponía en jaque los grandes metarrelatos a partir de la justificación de que no hay una única humanidad que progresa de forma unilateral, sino multiplicidades que

desarrollan sus experimentaciones sin seguir la regla del relato, Harman reconstituye el absoluto de la innovación.

Deleuze, Lyotard y los pensadores de la posmodernidad tenían claro que las transformaciones eran siempre relativas a su contexto de producción. Así, uno de los intereses que las artes despertaron en ellos fue su capacidad para dislocar los consensos epistemológicos establecidos a partir de determinados cánones o clichés. Masaccio deconstruye el espacio medieval, Cézanne deconstruye el espacio moderno; la experiencia de lo sublime, de lo desconocido, se convierte en una *poésis* en el momento en el que es el artista el que va más allá de los consensos epistemológicos para convertir su obra en transgresión, como bien había anunciado Georges Bataille (1955). Sin embargo, esto dependía de la variación sobre un registro dominante, y en la poética de Harman esto ya implica un *overmining*. ¿Cómo podemos valorar la innovación o la transgresión si no tenemos un canon, un público, una cultura, una ley, una religión o una prohibición frente a la que establecer tal comparativa? Únicamente asumiendo que hay un relato cósmico en el que todas las innovaciones y transgresiones están siendo consideradas. Bajo tal principio, cibernético y teológico, que un joven pintor abstracto atentara hoy en día contra el naturalismo del pequeño club de pintores de marinas de su pueblo no tendría ningún interés, pues esa transgresión *ya estaría hecha*.

La objetivación de la creatividad que propone Harman es peligrosa, pues no solo redundaría en los problemas relativos a que la originalidad sea el único criterio válido para reconocer el interés de una obra de arte, sino que impide que las artes se mezclen con la vida, principio rector de la performance

desde sus orígenes. ¿Acaso tiene sentido establecer un vector trascendental de innovación para entender las artes si luego estas no pueden afectar a la vida? Muchos artistas demuestran que no, que lo único que importa es esa vida, que el problema de las artes no es representativo, sino que implica cuerpos, afectos y colectividades.

5. DOS EJEMPLOS PARA EVALUAR LAS IDEAS DE HARMAN: TINO SEHGAL Y LOS TORREZNOS

Una vez presentadas las ideas metafísicas del realismo contemporáneo, las propuestas ontológicas de la OOO y las características específicas de la Filosofía de las Artes de Harman, solo queda ponerlas en diálogo con los artistas. Si hemos seleccionado a Tino Sehgal y a Los Torreznos es por gusto personal; sus obras son interesantes, pero podríamos aplicar las mismas preguntas sobre otros artistas. Para analizar su obra y ponerla en diálogo con lo ya explicado, las preguntas que nos haremos serán tres: primero, si sus performances pueden ser entendidas como objetos; segundo, si la belleza propuesta por Harman puede servir de aproximación a su obra; y tercero, si presentan algún interés o preocupación por eso que para Harman es el principio rector de la creación artística: la originalidad comprendida en términos absolutos.

5.1. La Ontología de Harman aplicada a la performance

La primera pregunta es fácil de responder: por supuesto que sus obras pueden ser entendidas como objetos. ¿Por qué no van a poder serlo? Aunque gran parte de los ejercicios que Los Torreznos realizan sobre el lenguaje sean

fonéticos y pretendan separar los significantes de su significado, configurando lo que Rafael Lamata ha llamado, explícitamente, “palabras-objeto” (Los Torreznos, 2014), su vocación siempre excede la propia materialidad de la palabra para implicar al espectador. La obra es la acción, la situación, la interacción; nunca la palabra aislada. En cualquier caso, ni siquiera sería necesario aplicar esta reflexión, pues, bajo los principios de Harman, todo puede ser un objeto. Que las artes de la acción evidencien de forma privilegiada esta condición teatral, no implica que otras artes u otros objetos no la manifiesten.

5.2. La categoría de lo bello de Harman aplicada a la performance

La segunda pregunta es más compleja, como siempre lo son aquellas que tratan de categorías estéticas. ¿Qué es lo que ocurre con lo bello? Para Kant (2003), lo bello es lo que place sin interés, plantea una universalidad sin concepto, sigue una regularidad sin ley y, ante todo, es un fin en sí mismo. Siguiendo la evolución histórica del concepto, Eco (2004) sugiere muchas bellezas posibles, pero todas ellas están pautadas por lo proporcionado, un ideal que es asimilable al planteado por Kant. Al fin y al cabo, lo proporcionado es lo que gusta a todo el mundo, lo agradable a la vista, aquello que está ordenado según los códigos y, por lo tanto, es también bueno y verdadero. ¿Se corresponde esto con lo que presentan estos artistas? Veámoslo a través de dos obras.

En primer lugar, pensemos en la ya canónica *This Variation* (2012), presentada por Sehgal en la documenta 13 y popularizada a través del famoso libro de Vila-Matas *Kassel no invita a la lógica* (2014). La obra consiste en una sala

totalmente oscurecida, a la que el espectador accede sin saber que está siendo rodeado por diferentes performers; aunque comience a entender qué ocurre cuando sus ojos se acostumbran a la oscuridad, durante los primeros minutos solo escucha los sonidos, ruidos y gemidos emitidos por los performers, además de la música que suena y las quejas y lamentos de los demás asistentes. En este caso, la habitual iconoclasia de Sehgal –artista que no permite que sus obras sean documentadas– llega a su máxima radicalidad, pues esta no podría ser registrada ni aunque así se permitiera. ¿Cumple alguna de las características de la belleza? *A priori*, no: con interés o sin él, no es una obra hecha para el placer sensorial, sino para la inquietud y el desconcierto.

Probemos con Los Torreznos. En este caso, atendamos a su performance *Las posiciones* (2012), en la que una invitación a que cada asistente eligiera el lugar donde colocar su silla terminaba convirtiéndose en un intercambio disparatado de posiciones –de espacio, pero también de papel dentro de la performance– entre los artistas y los espectadores. Al final, los espectadores no elegían su sitio, sino que seguían siendo dirigidos por los artistas, algo que acontecía incluso cuando estos abandonaban la obra y, desde una pantalla, indicaban al público que la performance había concluido. ¿Acaso podemos decir que esta obra es bella? Una vez más, no parece la categoría estética más adecuada; quizás sea mejor hablar de lo absurdo, de lo cómico, de lo humorístico, de lo desorganizado, de lo caótico, incluso de lo sublime! De hecho, la radicalidad de su caso es todavía más extrema, pues el propio nombre de “torreznos” evita cualquier asociación posible con la belleza; un torrezno no es otra cosa que una tira de tocino frito, alimento graso que difícilmente resulta asociable a lo bello.

Ante el fracaso de la tradicional noción de belleza para entender la performance, cabe probar con la reformulación propuesta por Harman. Como hemos comentado, él no distingue entre belleza y sublimidad, pues ambas están atravesadas por la fascinación. Curiosamente, la palabra que utiliza sí es la de belleza, un término que asocia a la capacidad de la metáfora para escapar a lo literal (Harman, 2021, pp. 33-59). Esta idea redundante en un problema clásico de la Filosofía del Arte, el énfasis en la creatividad y en la originalidad. ¿Acaso no hay toda una tradición en la poesía, de William Carlos Williams a Karmelo C. Iribarren, que huye de la metáfora como único principio creador? Sobre el énfasis puesto en la creatividad volveremos más adelante. Sin embargo, hay otro problema que aquí resulta crucial y que Harman confiesa de la siguiente manera: “[...] me cuento entre los que consideran a Picasso superior a Duchamp, como también entre aquellos aburridos de la ubicuidad de la irreverencia duchampiana, que llena de carcajadas las galerías, en detrimento de la experiencia estética” (Harman, 2021, p. 211).

Como también le ocurría a Greenberg, las bromas y los acertijos de Duchamp son diferenciados, por humorísticos, de la experiencia estética. Sin embargo, ¿cómo vamos a entender a Los Torreznos o a Sehgal sin el humor? O, en otras palabras: ¿son inferiores sus obras por ser *humorísticas* y no *estéticas*? ¿Acaso el humor no pertenece también a la Estética? El componente humorístico en la obra de Los Torreznos es muy evidente, pues aquello que se inicia como la seria invitación a ocupar un espacio termina resultado en un cúmulo de situaciones pautadas por lo absurdo, con gran aplauso final incluido. Sin embargo, para comprender el importante papel que el humor juega en la obra de Sehgal resulta más claro

acercarse a *This Is So Contemporary*, obra que presentó en 2005 como parte del pabellón alemán de la Biennale de Venecia. En esta pieza, un grupo de intérpretes –Sehgal evita el término performer– uniformados como guardias de seguridad bailan y cantan una canción que dice “This is so contemporary, contemporary, contemporary”. Más allá de todas las aproximaciones posibles a la obra, la situación resulta innegablemente divertida, y no por ello es menos *aisthetica*. Por supuesto, esto no semeja ser así para Harman, quien minoriza la risa y la banalidad del chiste frente a la seriedad de una experiencia estética que es únicamente emparentable con la catarsis aristotélica.

5.3. La Filosofía de las Artes de Harman aplicada a la performance

Vayamos a la última pregunta. La primera, sobre la Ontología de Harman, se saldó afirmativamente: las performances pueden ser objetos. La segunda, relativa a las categorías estéticas, resultó fallida: la exclusión que se hace del humor en *Art and Objects* impide comprender la creación contemporánea en su complejidad. En tercer lugar, cabe analizar el aspecto más controvertido de lo que propone: ¿podemos considerar las obras de Tino Sehgal y Los Torreznos como objetivamente transgresoras e innovadoras, al margen de su espacio de producción y recepción (*overmining*)? A nuestro juicio, la respuesta es negativa en ambos casos.

Volviendo a las obras ya comentadas, *Las posiciones* es tan original e innovadora como lo es cualquier otra: divertida, inquietante, desconcertante, agotadora. Sí podemos decir que nunca se ha hecho nada igual, pero no que estén inventando nada nuevo, pues cada uno de los elementos que presentan ya preexiste en la Historia del Arte, del Teatro y de la Performan-

ce que les precede. Por su parte, *This Variation* tiene una particularidad que sí ha sido recibida por parte del canon como una novedad casi absoluta, aunque tampoco lo sea: su capacidad para escapar a la documentación. La coordinación de un grupo de performers no es algo nuevo, la introducción de música o de canto tampoco, y la participación del espectador en la obra todavía menos. Sin embargo, la imposibilidad de aprehender visualmente lo que ocurre sí es algo que parece bastante original; como poco, menos habitual que los elementos anteriores, aunque esto tampoco la convierte en una manifestación absoluta de la originalidad. Nos parece innovador porque Sehgal está presentando la contradicción de ser un artista canonizado con una obra prácticamente desconocida, pero esta innovación solo existe en tanto que es un artista canonizado, pues hay muchos artistas a lo largo de la historia cuya obra ha sido tan secreta y poco documentada que no ha llegado a nosotros. Lo que queremos decir es que la principal innovación de Sehgal no es su obra, sino que, a pesar de ella, él haya ganado el León de Oro en la Biennale.

Si vamos a disfrutar una obra de forma experiencial, no necesitamos objetivar su transgresión ni su originalidad, sino dejarnos llevar por la experiencia; pero, si vamos a cifrar cuán transgresora o cuán innovadora es su propuesta, es inevitable preguntarse *con respecto a qué*: un contexto academizado, una sociedad reactiva, un mercado hiperliberalizado, etc. Si para Harman ese *respecto* no es otra cosa que *overmining*, nos faltan piezas para entender qué es lo que pretende. ¿Cómo vamos a saber si la obra introduce nuevos repertorios cuando la idea misma de repertorio queda excluida de la autonomía de la obra? Frente a tales preguntas, solo nos queda esperar a que sus próximos libros nos ofrezcan alguna respuesta.

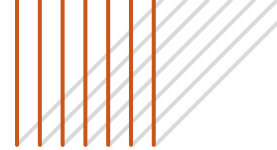
6. CONCLUSIONES

En los textos de Harman hay una idea interesante, compleja, enriquecedora: la obra de arte comprendida como objeto, la performance comprendida como objeto. Sin embargo, esto no es exclusivo de su Filosofía de las Artes. Lo que dice sobre arte, solo sobre arte, es otra cosa: que las categorías viejas no sirven y que debemos regresar al formalismo, proyecto para el que propone un sofisticado sistema que permite evaluar el grado de innovación de una obra. Desgraciadamente, ese sistema pretende un kantismo sin contexto (*overmining*), sigue cifrado por la noción de originalidad y excluye aspectos fundamentales de la creación contemporánea, como el humor. Hemos comprobado que no funciona, ni con Los Torreznos, ni con Tino Sehgal.

Asumiendo que sus aportaciones más interesantes a la Teoría del Arte no vienen de su Filosofía de las Artes, sino de su Ontología y de su Metafísica, Harman nos sigue interesando. Al menos, la idea de la performance como objeto sí que puede ayudarnos a pensar. Su punto más fuerte es que rompe la diferenciación histórica entre artes plásticas y performativas, una separación que lleva en cuestión desde el nacimiento mismo de la performance. No obstante, el más débil es que su equiparación entre sujetos y objetos minoriza la politicidad de muchas de las prácticas artísticas. Comenzamos diciendo que la *documenta* (13) había hegemonizado la OOO y el realismo filosófico como uno de los pilares de la creación contemporánea, pero esta asociación no se saldó sin problemas, pues la directora artística Carolyn Christov-Bakargiev se metió en graves problemas al hablar de la posibilidad de otorgar derecho al voto a las fresas, cuando muchas comunidades humanas todavía no lo

tienen. De la misma forma, su posición frente a la polémica con los artistas Guillermo Faivovich y Nicolás Goldberg quienes pretendieron llevar a Kassel el meteorito de El Chaco sin tener en consideración la opinión de las comunidades para las que es un objeto de culto— no fue solo de comprensión, sino también de lamento por una oportunidad perdida para el mundo de las artes (Floyd, 2013).

Si el sentido de la performance pasa por fusionar arte y vida, y así insisten en ello tanto Sehgal —quien homenajea a Debord al hablar de “situaciones construidas”—como Los Torreznos, ¿no es cerrar la obra sobre sí misma para convertirla en un objeto una forma de anular su principio fundamental, que es la relacionalidad? ¿Acaso este es el camino que deben seguir la teoría y la creación artística contemporánea?



Referencias

- Bataille, G. (1955). *La Peinture préhistorique. Las-caux ou la naissance de l'art*. París: Skira.
- Birnbaum, D. (2012). Documenta 13. *Artforum*, 51(2), 255.
- Eco, U. (2004). *Storia della bellezza*. Milán: Bompiani.
- Ferraris, M. (2012). *Manifesto del nuovo realismo*. Roma: Laterza.
- Fisher, M. (2017). *The Weird and the Eerie*. Londres: Repeater Books.
- Floyd, K. M. (2013). Future Objects / Object Futures: Object Oriented Ontology at Documenta (13) and Beyond. *Seismopolite. Journal of Art and Politics*, (6). <https://www.seismopolite.com/future-objects-object-futures-object-oriented-ontology-at-documenta-13-and-beyond+&cd=1&hl=es&ct=-clnk&gl=pt>
- Fried, M. (1967). Art and Objethood, *Artforum*, 5(10), 12-21.
- Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. (E. Pérez-Manzucó, Trad.). Madrid: Enclave.
- Harman, G. (2016). *El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. (L. Ralón, Trad.). Barcelona: Anthropos.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. (R. Aramayo y S. Mas, Trad.). Madrid: Antonio Machado.
- Kaprow, A. (1958). The Legacy of Jackson Pollock. *Art News*, 57(6), 24-26, 55-57.
- Los Torreznos (2014). Metrópolis: Los Torreznos. [Programa tv]. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-torreznos/2533447/>
- Lyotard, J.-F. (1991). *Leçons sur l'analytique du sublime*. París: Galilée.
- Lyotard, J.-F. (1988). *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. París: Galilée.
- Meillassoux, Q. (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. (M. Martínez, Trad.). Buenos Aires: Caja Negra.
- Shaviro, S. (2011). The Actual Volcano: Whitehead, Harman, and the Problem of Relations. En L. Bryant, N. Srnicek, y G. Harman, *The Speculative Turn: continental materialism and realism* (pp. 279-290). Melbourne: Re-Press.

NOT THERE (YET) – FOR A POST-HISTORY OF PERFORMANCE ART

PABLO ALVEZ ARTINPROCESS. University of Surrey

/ ABSTRACT /

his text take as a starting point the last chapter of Marvin Carlson's now classic book on performance (2018), where after proposing a revision of Roselee Goldberg's (2011) history of performance art (and identifying new origins to it), Carlson attempts to draw the emerging developments in performance art as a means of "making purposes possible". Joining both dimensions (the history and the future of performance art) we propose a history-to-be of performance art that explores emerging dimensions and possibilities. Because we look critically at the findings of the authors we analysed and understand that contemporary historiography cannot assume that the researcher is neutral and exterior to the subject, we are basically building a "ficto-criticism" that is itself performative.

/ Keywords /

Historiography;
performance art;
emancipation;
contagion.

1. INTRODUCTION

This paper gives particular attention to a scholar that has systematically observed a need for more efforts towards consolidating the historiography in performance art. Marvin Carlson has developed an alternative history of performance art that identifies further origins and, in the process, broadens the array of acts and events one could fit within a notion of contemporary performance.

After highlighting the revised history of performance art proposed by Carlson (2018) in section 2, we proceed in section 3 to discuss the benefits of a suspension of judgement; we question how close or how far we are from the post-colonial in performance art and performance studies; we follow the reconfiguration of the relation between theatricality, spectacle and performativity from Féral (1982) to Féral (2002); we perform a mapping between materialism and the role of materials in performance art from Butler (2006) to Butler (2016); and we promote an association between Conquergood's (1985) ethical curation of performance and the role of artist-researchers in the historiography of performance art. By observing how authors as key as Butler, Conquergood or Féral updated their position regarding performance art over the decades, we infer how the field of performance might evolve over the coming years. Their contributions are re-contextualised to a contemporary reading, making past and future dialogue.

Section 4 concludes, stressing how emancipation and contagion remain key to the future development of performance art.

2. A REVISED HISTORY OF PERFORMANCE ART

2.1. Theatre studies versus performance studies

Carlson (2018) argues that the perspective of theatre scholars and of performance studies on the origins of "modern" performance art are rather different: traditional theatre studies exhibit a "literary and high culture bias" associated with the staging of literary texts (hence a focus on the absent text). According to theatre scholars, he says, modern performance art stems from the avant-garde tradition.

In turn, performance studies focus on the display of the active body as an alternative to the historical theatre tradition, and also focus on artistic forms that are often not even mimesis. (hence a focus on the present body). This development of performance studies is paralleled with the rise of a new genre which is performance art.

This comparison is akin to the Alterian model Carlson picks up, arguing that from Aristotle onwards focus is laid on the "referential" orientation of theatre studies (such referential function linked to communicating with signs) rather than on the performant function (the direct physical experience of the event, including technical accomplishment and virtuosity if those are present), with plays seen as stable written objects: if there are differences in their various manifestations this is seen as more or less accidental and is not essential to their understanding (p. 94).

With performance studies, the performant is privileged over the referential: here, the power of technical skill, achievement of the perfor-

mer, visual display and of scenic effects depends on the fact that they are actually generated in our presence (p. 94). This also opens the door to foreseeing that a play "might be presented in a different contextualization, not as a cousin of such literary forms as the poem of the novel, but performance forms" (p. 95) such as

*the circus,
the sideshow,
the parade, or even
the wrestling match or
the political convention.*

2.2. Goldberg versus Goldberg: the pre-history of modern performance art

This possibility that Carlson opens up (this "might be" he employs) and the listing that follows it is deeply connected with a revision of the ancestors of contemporary performance art. Carlson explains that for long scholars have abided to the history of performance as drawn by RoseLee Goldberg (2011), for whom the history of performance art is the history of avant-garde theatre. While he does not undervalue the avant-garde tradition (since, he explains, many (performers) continue "to operate within that context), he argues that such a take influences what we believe is modern performance art (that is to say, what qualifies and what does not qualify as performance art) and can ultimately "limit understanding both of the social functioning of such art today, and also of how it relates to other performance activity of the past" (p. 93).

This is when Carlson starts by reminding us that the classic period had its entertainment activities that could be designated as performance, inter alia by:

*Musicians,
Mimes,
jugglers, and
rope-dancers.*

The middle-ages had their

*troubadours,
scalds,
bards,
minstrels,
mountebanks,
"gleemen", including
dancers,
posturers,
jugglers,
tumblers and
exhibitors of trained performing monkeys and
quadrupeds.*

Also,

jesters

are a category that conceals a broad variety of performers.

With the Elizabethan laws (the Vagrant Act) of 1647 popular entertainment was outlawed. This saw

*jugglers and
minstrels*

being put together (by law) with

*thieves,
beggars and
gypsies.*

By the late 17th century, the list of performing places included



*the marketplace,
music-booths,
fairgrounds,
circuses,*

featuring performance acts such as

*tumbling,
horse acts,
acrobats,
rope vaulting,
human pyramids,
clowns,
re-enactments of famous battles,
scientific demonstrations and
ethnographic displays.*

Solo performances in the USA of the early 19th century comprised

*dancers that entrance,
blackface minstrelsy,
banjo-playing negro performers,
song acts,
dance acts and
blacks playing in blackface.*

Vaudeville and reviews in the 19th century included

*Juggling,
Wrestling,
tightrope-walking,
trapeze-artistry,
clowning,
pantomime,
folk song,
folk dances,
skits,
restrained striptease and
costume ballet.*

Carlson also lists

*Indigenous “opera”,
one-person shows,
platform readings of authors such as Dickens
and Twain, and
individual readings of classics and selections
from Shakespeare or the Bible.*

Lastly, before arriving to futurism, Carlson refers the emergence of

the cabaret

by the end of the 19th century, and mentions other authors who – like him – would place in European cabaret “the roots of the avant-garde tradition that Goldberg and others trace from the futurists onward into modern performance” (p. 102). Indeed cabaret would be the place for experimentation in

*shadowgraphy,
puppetry,
free-form skits,
jazz rhythms,
literary parody,
“naturalistic” songs,
“bruitistic” litanies,
agit-prop,
dance-pantomime and
political satire.*

He then concludes that cabaret “more closely prefigures the dynamic of modern performance than any of the more specialized avant-garde movements” (p. 102), using popular forms in new ways. Furthermore, and resonating with the last observation in section 2.1 above, he states that “cabaret, variety and fairground performance can provide a conciseness and profundity, clarity

and vigour denied to the traditional drama” (p. 102).

An important disclaimer is necessary at this point. Carlson does admit that avant-garde movements did influence and generate models for performance art in the following decades and for individual performers. Indeed, while he argues that futurism was supported by a “well-established publicity organization” and that it is “rather better known for its manifestos than for its actual artistic achievements” (p. 105), he nevertheless recognizes that futurism was key to shift focus from product to process and in being proudly confrontational, reasons why it “anticipated the scandals of later performance art” (p. 105).

This being said, all in all he finds that the focus on individual and body-oriented performance is not above all a heritage from futurism: experimental tradition, “from the created object to the act of creation”, the avant-garde tradition “places little emphasis on the individual performer, a central concern of more recent performance” (p. 108). What Carlson does in practice is to replace the relevance of one Goldberg for another: he particularly insists in bringing to the forefront of the history of performance art artists such as Whoopi Goldberg, not only bringing them into that history but above all stressing how her art feeds on the monologue tradition from the 1930’s and 1940’s as mentioned above. This way to proceed is similar to seeing one-person shows and individual reading of classic books as precursors of autobiographical contemporary performance, for example.

2.3. After the official birth of performance art

The 1970’s and 1980’s saw the development of persona performance, autobiographical per-

formance (with or without alternative selves), contemporary monologue and walkabouts. This period also marks a turn from an emphasis on body and movement (and a rejection of discursive language) that was central in early performance art to (1) image-centred performance, (2) a return to language, especially from the mid-1980’s onwards, and sometimes to (3) image put at the service of text (p. 137). This turn is not dissociated from a bigger presence of social and political concerns in performance art (while in parallel actions such as those of Greenpeace happen to converge with ongoing performance experimentation), and later on from the development of cultural performance. The synthesis can perhaps be found in performance “relying on language to provide an intellectual and often political or artistically self-reflexive depth to the physical display” of the body (p. 138). From a more direct presence of experience, performance art in the new century would feature “much more intertextuality and reference to other works” (p. 146).

2.4. Why does all this matter?

To some extent, Carlson’s approach remains alternative vis-à-vis the ruling historiography of performance art, which in itself is a reason to highlight his approach.

Does this imply Carlson is in the right and Goldberg is in the wrong? Not necessarily, even if we would like to think (because our own practice in performance leads us in that direction) that performance art carries a heritage that is much older than the avant-gardes of the 20th century. It serves above all as a reminder that the historiography of performance art, just like any other historiography, should never aspire to be the definitive one. Even if the methodologies underlying that historiography remain-



ned unchanged for a fairly long period (which would seem problematic), any new developments in performance have forcefully to lead you to revise its history. As Carlson indicated, eventually “the importance of political and social content, closely tied to the importance of language in more recent performance art, not only altered the landscape of current performance but also changed views of its historical development.” (p. 140). This actually serves as a reminder that our drawing attention to the history of performance art as outlined by Carlson does not invalidate Goldberg’s initial historiography: the historiography of performance art, just like performance art itself, is a product of its own time, and as such it is dated.

Even if such historiography had emerged within performance studies (and therefore emancipating itself more from theatre studies, which Carlson suggests is its origin), the state of performance studies would not have seemed to allow for much more recognition of a longer history. In an interview given in 2012 and published two years later, Carlson says:

The way that Performance Studies developed, it developed in America, it developed in a particular American consciousness, let’s say a modernist or post-modernist consciousness, and part of that is a denial of history, or, let’s say, a privileging of the new, the innovative, something that nobody has never thought of this before, we are going to revolutionary things. (Cutugno, 2014, p. 101).

3. SOME POSSIBILITIES IN A FUTURE REVISED HISTORY OF PERFORMANCE ART

After having highlighted some elements belonging to the pre-history of performance art, in

this section we show how the approaches to performance by some notable scholars have developed over the years, suggesting that this does not happen by chance and might be connected with the development of performance itself. To make things even more complicated, we blend these developments (which in some cases are slippages) with a sketching of some ways in which a post-history of performance art might gain shape. Naturally, we try to raise them as questions or as possibilities, as the intention can never be one of bringing closure. In doing so, we try to problematise some foreseen developments or even descriptions of the current stance of performance – for instance, we suggest that some predictions are ahead of their time (and therefore we discuss why we believe we are not quite there yet), while others seem to represent a setback given how far we have been able to go in opening up, de-centring and problematising both performance art and the study (including the historiography and criticism) of performance art.

Here we shall find ourselves sometimes alternating between emancipation (including anecdotal denial of history) and contagion (including by understanding that things are connected).

3.1. Beyond application and beyond judgment

Performance Philosophy is a fairly recent field for exploring the connection between performance and thought, and carefully has evolved to explore also possible links between performance and all that does not qualify as thought (or not even as pre-thought).

One of the approaches in Performance Philosophy (described in Cull (2020)) is what we call “beyond application”, which in very

simplistic terms means that philosophy cannot look at performance in functional terms (that is, to serve a purpose, or to serve its purposes), nor vice-versa. Such an approach is consistent with maintaining a dialogue between performance and philosophy, hence respecting the integrity of each other. Such an approach can also give a totally new meaning to being “beyond judgment”, should the position of Croce (1995) regarding victim performance art be re-contextualised from a Bourdieuan lensis.

In 1995, journalist Arlene Croce explained that the use of autobiographical material by a HIV-positive black man “made objective criticism impossible” (Carlson, 2018, p. 201), adopting a similar stance towards the blood-dripping performances of Ron Athey. To some extent, Croce was mourning the loss of relevance of having a performance judged as good or not by art critics.

Nowadays, however, we are allowed to read the story differently. To some extent, Croce was finding that the HIV-contaminated blood was contaminating art criticism. The stain of contaminated blood was covering any relevant trace of criticism. What Croce mourned was an impossibility of a formalistic judgement of the work, strapped to an expectation that performance art work be formalistic itself. Croce’s expectation points towards an impossibility: the work of art would not exist at all should such expectations (that a work of art be formalistic) be put in place.

Nowadays, we can more easily see the possibility of being somewhere beyond judgement more favourably, as we have not only come to terms (but have actually embraced) the impossibility of the so-called objective judgement.

3.2. The post-colonial

Many performance artists inscribe their practice in what we would call a post-colonial framework. As such, we can state that their take on performance art is informed by post-colonialism thinking. This being said, there should be room for us to understand that the world is still far from being post-colonial in the way it thinks and acts, for at least some reasons. Firstly, because the once-colonised world still does not participate in “equal” degrees in current performance studies, and when they do, they still do not manage to do it under their own terms; we could also add that upon the performance researchers from the once-colonised world still pend expectations of formatting their contributions in coloniser’s terms, including by using Western references. Secondly, because the once-colonised world still has to find its way into the history and pre-history of performance art: let us just observe that puppetry, dance or acrobatics are not an exclusively western invention.

If Carlson has contributed to draw a longer pre-history of performance art and at the same time help American performance’s history emancipate from European theatre’s one, and also from an American all-white one (hello again, Whoopi), maybe the next step is to look elsewhere, now to the East and in the South, while at the same time seeing performance art’s cradle in the non-Western world (due to the prominence of trance above the visual, of the worldly and the spoken word above the written intellectual, of presence and experimentation above progress and achievement) in a way that neither implies cultural appropriation by the usual crowd nor falls back into worn-off dichotomies or essentialisms. If the scaffold of performance art



might not reside (exclusively or mostly) in the tradition of Western theatre or performance, what dialogues with non-Western performance traditions can or should be further explored? What are the ethical considerations in (and consequences of) interacting with such Alterities?

Recent contributions bringing attention to African philosophies (the plural is crucial here), written by African women researches, are just examples of what we would expect to become key inputs to these processes (we are thinking particularly of Kodjo-Grandvaux). In any case, we should stress that, while there is post-colonial thinking and post-colonial performance art, but the world as such is not post-colonial. Societal objectives such as economic growth, environment protection and combating climate change keep on being achieved at the cost of the well-being of vast sections of world population – a matter of fact that Performance Studies International highlighted as the main theme for its 2022 conference, dedicated more specifically to hunger.

3.3. Theatricality and performativity

As for where performance art stands in relation to theatricality, Féral (1982) states that performance is non-representational and non-illusional. Féral first recalls Richard Schechner's idea of selective inattention, as opposed to the techniques to master attention with precision which theatre dominates and Michael Fried (1998) abominates (while surprisingly overlooking that the temporary suspension of disbelief one can find in modern visual arts uses identical staging techniques!). ... Performance art is seen as exposing the "conditions of theatricality as they are": while theatre is conceived as a density of signs, Féral sees performance as a

depository of signifiers. Theatricality combines both: the performance, made up of "realities of the imaginary", and the theatrical, "made up of specific symbolic structures". One can then read in Féral a topological relation between performance and theatricality which is complex and in the process defies more simplistic modes for defining what objecthood is and what it is not.

Later, however, Féral (2002) focuses on theatricality of theatre in a manner that does not oppose it, nor even plot it against (or define it in relative terms together with or vis-à-vis) performance or performativity. Féralian theatricality would thereafter seem to encompass a "law of reversibility", meaning that life is suspended during theatre and goes back to normal after a play, all violations to this principle appearing as condemnable by Féral:

Activities that violate the "law of reversibility" are forbidden. In the theatre, this law guarantees the reversibility of time and event. As such, it opposes any act in which the subject is mutilated or executed. For example, barred from the stage are certain practices of the 1960s in which bodies were mutilated or animals killed for the supposed pleasure of representation. Such acts break the tacit contract between spectator and theatre that guarantees that what one witnesses is representation, inscribed in a time and space different from the quotidian, in which the forward march of time is suspended and thus reversible, an act in which the actor reserves the possibility of returning to his point of departure. In actually attacking his own body (or that of an animal), the actor destroys the conditions of theatricality. Henceforth, he is no longer in the alterity of theatrical space, but has crossed

back into reality; his act has transgressed all shared rules and codes and is no longer perceived as illusion, fiction, or play. Such acts transform the theatre into a circus ring and violate one of the limits of the theatre. Although theatricality may yet be present in the event, theatre as such has disappeared. (Féral, 2002, pp. 104-105).

The reconfiguration of the relation between theatricality, spectacle and performativity from Féral (1982) to Féral (2002) surprises us due to the expectation that theatre or performance should not (or cannot) contaminate life and instead should constitute a moment of suspension of (the normal course of) life, at the risk of becoming a circus (well, at least Féral does not allude to Bakhtin's carnivalisation). Such an approach seems to close theatre in a sort of essentialism, whereby a dialogue between performance art and other performing arts such as circus is revoked: apparently, by activating a series of interdictions, theatre needs only itself to define itself. While we can fully support an interdiction to harm other humans or non-humans (as any lack of consent would take us back to colonialism) we see no reason as to why interdictions regarding affecting the performer itself should be put in place (and be placed in an ontological definition). This interdiction of irreversibility (and of contagion by and of life) makes theatre fall back into formalism and ends up promoting an irrevocable divorce between a defunct theatre and a lively performance.

Theatricality is the result of a perceptual dynamics linking the onlooker with someone or something that is looked at. This relationship can be initiated either by the actor who declares his intention to act, or by the spectator who, of his own initiative,

transforms the other into a spectacular object. By watching, the spectator creates an "other" space, no longer subject to the laws of the quotidian, and in this space he inscribes what he observes, perceiving it as belonging to a space where he has no place except as external observer. Without this gaze, indispensable for the emergence of theatricality and for its recognition as such, the other would share the spectator's space and remain part of his daily reality. Theatricality produces spectacular events for the spectator. (Féral, 2002, pp. 105).

Dispensing prejudgments against the theatrical, it should be possible to explore how performances can still hold when theatricality and spectacularity are reduced to a minimum: first by exposing theatricality, and then by dismantling it – various strategies can be devised towards this, such as defining sequences of performative actions presented in an order that is not pre-determined (hence dispensing narrative, representation and even symbolism), seeking to value feeling over perception and experimenting over experience. Can some an-architecture of thought be the outcome? And if the creator/performer does not assign meaning beforehand to each moment of the performance, what is the role left to the audience? What sense – or sensation – do they make out of it all? The shaping up of a new status for dramaturgy in performance art can render it less authorial, less authoritative and borderline anarchic, and promote sense-building and sensorial sharing with the audience. It should be possible to open ways towards a degree zero of theatricality in performance art that does not fall back into the essentialist approach to performance art of the 1960's and 1970's.



3.4. Materialism and materiality

The development of performance art has been strongly influenced by the idea of performativity, owed mostly to Judith Butler (2006) and in the meantime expanded beyond the realm of gender. Performativity values the evolving over ontology, it rebels against the norm and its established protocols to critically promote social change. It challenges the objective and blurs its lines vis-à-vis the subjective. As a result, it challenges objecthood further. It challenges counting and numbering – the quantitative. It challenges falsifiability. The only truth (which is not subject to falsifiability) is a sample of one – it is self-ethnography. This is why so many performances are in-your-face programmatic, shamelessly militant, bluntly autobiographical – also because only the Other can speak for themselves. Performativity gives performers a fresh theoretical framework in which to inscribe their art-in-process. But this setting is not only theoretical, it is also ethical and political – for instance, just imagine the consequences of questioning counting. Performativity values the unstable, the discontinuous, the marginal, the transitional, the contingent, the risky, the playful, the bothersome, the awkward, the unfashionable. As Conquergood (1995) puts it, “performance privileges threshold-crossing, shape-shifting, and boundary-violating figures (...) who value the carnivalesque over the canonical, the transformative over the normative, the mobile over the monumental”. It helps performance art look back at itself and laugh at itself.

After binarism is depicted as a power struggle and after breaking free from that same binarism, the next logical step would be to challenge the frontier between the human and the non-human (post-humanism), or to

value other life forms and also materials as much as the human (neo-ecology). Here, the centre stage of human presence is challenged. It should therefore come as no surprise that, more recently, Butler and others have shed increasing attention to the non-human. Indeed, after reminding us that performance “is not the self-constituting act of a subject who is grounded nowhere, acting alone”, Butler (2016) states that that it corresponds to an action “better described as a choreography of objects, networks, and processes that cross the human and the nonhuman”. Decoding the role and the relevance of these nonhuman conditions and components is a research avenue embraced in particular by what we have more recently come to label “material performance”. “How very lucky we are, we humans who transpose and amplify ourselves by non-human means” (Butler, 2016).

3.5. Tricksters – the fine line between ridiculous and radical us

In a seminal text, Conquergood (1985) proposes a typology of five ethnographic attitudes towards the ethnography of performance, ranging from (1) a focus on acquisition and exploitation of performance, (2) to being superior to the performance, (3) to identifying too quickly with it, (4) to seeking exoticism or spectacle in it. Each of these attitudes is connoted to the archetype of a custodian, an enthusiast, a sceptic or a curator. Conquergood states that these first four are morally problematic, and in turn privileges a fifth attitude towards performance which would be (5) to establish a dialogical performance affecting the encounter with cultural material and the reporting of it, aware of the fact that the so-called neutrality and objectivity of both dialogue and reporting are impregnated with cultural presumptions.

Surprisingly (or maybe not so) we may try to read these archetypical stances through a levinasian lenses – and here we are thinking very concretely about *Totalité et Infini*: exploitation of performance corresponds to commodifying it; seeing oneself as standing above performance would imply one is objectifying it; Identifying oneself with the performer or the performance too hastily would mean that one is subtracting/disregarding its alterity, by establishing no distance at all towards it and identifying it with the Same; and lastly, seeing performance as exotic or spectacle is to overlook its otherness as closeness, therefore establishing extreme distance. It then comes naturally that only when engaging in a dialogue with performance (what Conquergood describes as starting a conversation) can one honour simultaneously its closeness and its strangeness, its integrity and its uniqueness, beyond application and beyond judgement. This also means that a “thank you” is addressed to all elements engaged in the performance, be these human or non-human. Above all, a dialogue opens up possibilities instead of shutting them down, which is the opposite of what an approach based on interdictions.

In the above-mentioned interview, Marvin Carlson recalls how anthropology has evolved in this respect:

The biggest change in Anthropology of the last 15-20 years is the recognition that you cannot be an objective observer. The discipline has become subjective. It used to be the model of the anthropologists... the European or American outsiders... when anthropologists go into a culture they really try to go into the culture, they learn, of course they speak the language or try to, but try to

in fact participate in the rituals and understand them. The Mayan anthropologist Tedlock became a shaman. He has to become a shaman; he is a shaman. He felt he could not really as an anthropologist understand what a shaman was unless he actually became a shaman”. (Cutugno, 2014, p. 102).

A conquergoodian dialogue is about asking questions, building sense together through engaging dramaturgies, and not about trying to provide the definite answers. Equipped with methodologies that promote long dialogues while ensuring integrity, performer-researchers and performer-philosophers are in a privileged position to contribute to deconstruct, build and re-build meaning collectively, with occasion and reflexivity.

4. CONCLUDING REMARKS

Since conclusions or openings were presented throughout this text already, we would like to reverse things a little and end with a small note on the method we employed in thinking this text and its content – and by this we mean the substantial quoting, the weaving but also the listing. It made sense for us to enumerate all predecessors of contemporary performance art, not the least because the live presentation of this same text shows substantial resemblance with

one-person shows,
platform readings of authors like Dickens and Twain,
individual readings of classics and selections from Shakespeare or the Bible,
the jester,
and Conquergood's contemporary trickster-guru.



Lists such as this one, and all those scattered over sections 2.1. and 2.2. above, through their enumerating, value the “and” over the “or”. As Van der Tuin and Verhoeff (2022) put it, the either/or logic is binary and “exclusionary, whereas a logic of both/and is additive”, because through its witness it “does not enforce choice or competition” (p. 35), circumventing subjection and subjectification and instead producing “a multiplicity of relations, interpretations and implications” (p. 36).

Our fiction is that we, too, and hopefully with you, can make these purposes possible.

Referencias

Barberis, I. (2016). Ratage. In A. Després (Ed.), *Gestes en éclats – Art, danse et performance*. Dijon : Les presses du réel.

Bishop, C. (2016). Black Box, White Cube, Public Space. Skulptur Projekte Münster: *Out of Body* (spring). Recuperado de http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/SP17-Out/Out_of_Body_EN.pdf

Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Butler, J. (2016). Performativity. In R. Goldberg. (Ed.), *In terms of Performance*. Berkeley and Philadelphia: ARC and PCAH.

Byrne, Sophie & L. Moran (2011) *What is Performance Art?*. Dublin: IMMA.

D'Alleva, A. (2012). *Methods & Theories of Art History*. London: Lawrence King.

Cutugno, C. (2014). Performance Studies' external relations: Marvin Carlson's “Alternative Voice”. *Mantichora*, (4), 93-103.

Carlson, M. (2018). *Performance: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

Conquergood, D. (1985). Performing as a Moral Art: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance. *Literature in Performance*, 5(2), 1-13.

Conquergood, D. (1991). Rethinking Ethnography:

Towards a critical cultural politics, *Communication Monographs*, 58(2), 179-194.

Conquergood, D. (1995). Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion. *The Drama Review*, 39(4), 137-141.

Coogan, A. (2011). *What is Performance Art?*. Dublin: IMMA.

Croce, A. (1995). Discussing the Undiscussable. *The New Yorker*, (2).

Cull, L. (2020). Performance Philosophy: an introduction. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 10(1), 1-31.

Féral, J. (1982). Performance and Theatricality: The Subject Demystified. *Modern Drama*, 25(1), 170-181.

Féral, J. (2002). Theatricality: The specificity of theatrical language. *SubStance*, 31(2/3), 94-108.

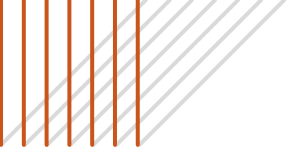
Goldberg, R. (2011). *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.

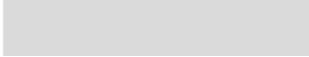
Levinas, E. (1990) [1961], *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. Paris : Livre de Poche.

Pickels, A. (2016). Fragile. In A. Després (Ed.), *Gestes en éclats – Art, danse et performance*. Dijon: Les presses du réel

Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. London: Routledge.

Van der Tuin, I. & Verhoeff, N. (2022). *Critical Concepts for the Creative Humanities*. Lanham: Rowman & Littlefield.





Fugas
e inter-
feren-
cias

**VII International
Performance Art
Conference**

2022

