

Fugas
e Inter-
feren-
cias



IX INTERNACIONAL

Performance Art Conference

2024

DIRECCIÓN

- **Marta Pol Rigau**, Universidade de Vigo
- **Carlos Tejo Veloso**, Universidade de Vigo

EDICIÓN

- **Marta Pol Rigau**, Universidade de Vigo
- **Carlos Tejo Veloso**, Universidade de Vigo

AYUDANTE DE EDICIÓN

Carles Serra

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

- **Doña Caterina Varela**. Artista, diseñadora gráfica y gestora cultural
- **Dr. D. Iñaki Estella Noriega**. Profesor Titular de la Universidad Complutense de Madrid

COMUNICACIONES DE

- **Mónica Pintos**. Universidade de Vigo
- **Eleni Kolliopoulou**. Ionian University
- **Sheila Portilla Prado**. Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
- **Eliana Arévalo Delgado**. Universidad de Oviedo
- **Claudio Hontana Muñoz**. Investigator independiente
- **Federico Dinis**. Institute for Research in Design, Media and Culture ID +, Barcelos, Portugal Polytechnic Institute of Cávado and Ave, Design School, Barcelos, Portugal
- **Nilo Casares**. Investigador privado en el área de estética y teoría de las artes
- **Fernando Calzadilla**. New York University
- **Nara Méndez López**. Universidad de Santiago de Compostela
- **Jone Rubio Mazkieran**. Universidad del País Vasco (UPV/EHU)
- **Beatriz Morales Manzanaro**. Universidad de Castilla-La Mancha
- **Pablo Alvez Artinprocess**. University of Surrey
- **Ramon Guimarães**. Artista performer
- **Itsaso Iribarren Muñoz / Isis Saz Tejero / Germán de la Riva Umaña**. Universidad de Castilla-La Mancha
- **Claudia Desile Abraham**. Universidad Complutense de Madrid
- **Elisa Miravalles**. Universidad Complutense de Madrid
- **Paula Quintas**. Universidade de Vigo

INTRODUCCIÓN A LAS ACTAS DEL CONGRESO

- **Marta Pol Rigau**, Universidade de Vigo
- **Carlos Tejo Veloso**, Universidade de Vigo

DISEÑO E IMAGEN CORPORATIVA

Área de Imagen de la Universidade de Vigo

DISEÑO Y MAQUETACIÓN DE LAS ACTAS

Gustavo Adolfo Hevia Solar

DISEÑO DE PORTADA

Gustavo Adolfo Hevia Solar

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

María Marticorena con la colaboración de Martín Marticorena «Unidad de consonancia instrumental» performance presentada en el 'ciclo de Acciones' de Fugas e Interferencias VI International art Conference en el Centro Gallego de Art Contemporáneo de Santiago de Compostela (CGAC) 2021. Vídeo Adrián Porima

ISBN

978-84-1188-047-3



0 / Página 6

INTRODUCCIÓN A LAS ACTAS

1 / Página 10

RESIDENCIAS PARAÍSO 2017-2024

Caterina Varela

2 / Página 20

**PROVINCIALIZAR LA HISTORIA DEL PERFORMANCE EN
ESPAÑA**

Iñaki Estella Noriega

3 / Página 32

**IMAGINARIOS NEOBARROCOS EN EL BODY ART A TRAVÉS
DE LA OBRA DE GINA PANE**

Mónica Pintos

4 / Página 42

**‘ΑΙΜΟΠΕΤΑΛΙΑ’: A SITE-SPECIFIC PERFORMANCE ON
HEALING**

Eleni Kolliopoulou

5 / Página 58

**LA SELECCIÓN DE EUSKADI DE ARTE DE CONCEPTO
(SEAC) Y LAS SOCIEDADES POPULARES VASCAS:
COLECTIVOS HUMANOS CON MUCHO EN COMÚN**

Sheila Portilla Prado

6 / Página 70

**DE LA EXTRAÑEZA A LA CONSTRUCCIÓN DE UNA
NOSTREDAD EN EL HOTEL GOLONDRINA, EL MÍTICO
HOTEL DE PALERMO**

Eliana Arévalo Delgado

DI-

7 / Página 84

APROXIMACIÓN A DOS GENEALOGÍAS. LA PLAZA DE COLÓN DE MADRID: RELATOS SITUADOS SOBRE LA PERFORMANCE IDENTITARIA

Claudio Hontana Muñoz

8 / Página 94

EXPLORING SITE-SPECIFIC SOUND AND VISUAL PERFORMANCE IN CONTEMPORARY CONTEXTS: AN ARTS-BASED ACTION RESEARCH APPROACH

Frederico Dinis

9 / Página 108

INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y ARTE DE TENDENCIA. LA PERFORMANCE ES UN ARTE DE RESISTENCIA Y EN PARTICULAR LO SON LAS DE LUIGI PAGLIARINI

Nilo Casares

10 / Página 124

ENTRE LA PERFORMANCE Y EL ARCHIVO: CUANDO EL DOCUMENTO ES LA OBRA DE ARTE

Fernando Calzadilla

11 / Página 138

ARTE Y ACCIÓN DIRECTA EN LAS AGENCIAS (MACBA, 2001)

Nara Méndez López

12 / Página 150

İTRIKITIXA, THIS IS TYPICAL! O CÓMO TARRATADA OCUPÓ LOS ESCENARIOS DE LOS OCHENTA DESDE OTRO LUGAR

Jone Rubio Mazkieran

13 / Página 164

MENTAL ISSUES. LA VIOLENCIA QUE ACOMPAÑA

Beatriz Morales Manzanaro

14 / Página 178

**RECOGNITION AND RESPECT: THE PLACE OF AFRICA IN
THE HISTORY OF PERFORMANCE ART AND IN ITS FUTURE**

Pablo Alvez Artinprocess

15 / Página 190

**WORKING PERFORMANCES. TRES DÉCADAS DE RECETAS
PERFORMÁTICAS DE RAMON GUIMARÃES**

Ramon Guimarães

16 / Página 204

**EL ARCHIVO COMO ENTE VIVO Y DINÁMICO. ACTIVACIÓN
PERFORMATIVA DEL ARCHIVO VIRTUAL DE ARTES
ESCÉNICAS**

Itsaso Iribarren, Isis Saz y Germán de la Riva

17 / Página 212

**DE PERFORMATIZAR LA ESCUELA DE ARTE A
ESCENIFICAR UN CONGRESO. THÉÂTRE DES
NÉGOCIATIONS COMO PRÁCTICA DE MEZZOPOLÍTICA**

Claudia Desile Abraham

18 / Página 228

**LA PARTITURA Y EL MODELO: REPRESENTACIONES
ESTRUCTURALES DE LA PERFORMANCE SISTÉMICA**

Elisa Miravalles

19 / Página 244

**LÍMITES Y CONFLUENCIAS ENTRE LA DANZA Y EL CIRCO
CONTEMPORÁNEO EN LA ESPAÑA DEL S. XXI**

Paula Quintas



IX INTERNATIONAL
Performance Art conference

0 / INTRODUCCIÓN A LAS ACTAS.

Estas actas de Fugas e Interferencias IX International Performance Art Conference 2024 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 novena edición del congreso, que tuvo lugar los días 31 de octubre en la Casa das Campás de Pontevedra y el 1 y 2 de noviembre en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela.

El propósito de la convocatoria de este congreso internacional radica 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 y de la actividad editorial.

Los artículos seleccionados indagan en cinco de los ejes temáticos que propone el encuentro. Los artículos de las dos conferencias plenarias pronunciadas por Caterina Varela *Residencias Paraíso 2017-2024* y Iñaki Estella *Continuidades y rupturas del discurso internacional: hacia una historia del performance en el Estado español*.

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:

Imaginario neobarrocos en el body art a través de la obra de Gina Pane de Mónica Pintos. Universidad de Vigo. *ΑΙΜΟΠΕΤΑΛΙΑ: a site-specific performance on healing* de Eleni Kolliopoulou, Ionian University. *La Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC) y las sociedades populares vascas: colectivos humanos con mucho en común* de Sheila Portilla Prado, Universidad del País Vasco (UPV/EHU). *Arte y acción directa en Las Agencias (MACBA, 2001)* de Nara Méndez López, Universidad de Santiago de Compostela. *¿Performance radical vasca? O como Tarratada ocupó los escenarios otro lugar* de Jone Rubio Mazkiaran, Universidad del País Vasco (UPV). *Mental Issues. La violencia que acompaña* de Beatriz Morales Manzanaro, Universidad de Castilla la Mancha. *Recognition and respect: the place of Africa in the history of performance art and in its future* de Pablo Alvez Artinprocess, University of Surrey. *El archivo como ente vivo y dinámico. Activación performativa del archivo virtual de artes escénicas* de Isis Saz, Itsaso Iribarren y Germán de la Riva, Universidad del País Vasco (UPV). *De performatizar la escuela de arte a escenificar un congreso. "Théâtre des négociations" como práctica de mesopolítica* de Claudia Desile Abraham, Universidad Complutense de Madrid. *Partitura y modelo. Representaciones de la performance sistémica* de Elisa Miravalles Arija, Universidad Complutense de Madrid. *Límites y confluencias entre la danza y el circo en la España del siglo XXI* de Paula Quintas, Universidad de Vigo.

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, se ha 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: *La construcción de una nostredad travesti a partir del teatro testimonial. Compañía de teatro Art/Tv, una experiencia argentina* de Eliana Francésca Arévalo Delgado, Universidad de Oviedo y *Aproximación a dos genealogías. La plaza de Colón de Madrid: relatos situados sobre la performance identitaria* de Claudio Hontana Muñoz, Investigador independiente.

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 se ha contado con las siguientes investigaciones: *Site-Specific Sound and*

Visual Performance in Contemporary Contexts: An Arts-Based Action Research Approach de Federico Dinis, Institute for Research in Design, Media and Culture ID +, Barcelos, Portugal / Polytechnic Institute of Cávado and Ave, Design School, Barcelos, Portugal. *Inteligencia artificial y arte de tendencia. La performance como resistencia y la obra de Luigi Pagliarini como caso ejemplar* de Nilo Casares, investigador privado en el área de estética y teoría de las artes. Entre el performance y el archivo: cuando el documento es la obra de arte de Fernando Calzadilla, New York University.

Publicaciones relacionadas con el arte de acción

El objetivo de este apartado es presentar publicaciones que están relacionadas con el arte de acción dentro de la categoría de comisariados, libros de artista, catalogaciones y reflexión teórica. En esta edición se ha presentado *WORKING PERFORMANCES Tres décadas de recetas performáticas* de Ramon Guimarães, artista performer.

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

1

2024



Residencias Paraíso 2017-2024

CATERINA VARELA. Artista, diseñadora gráfica e xestora cultural

/ RESUMO /

Neste texto, faise un percorrido pola traxectoria do Colectivo RPM desde o nacemento do seu programa de residencias artísticas *Residencias Paraíso*. A través dos distintos momentos do seu percorrido, abórdanse as claves do seu modo de operar e se reflexiona sobre o papel fundamental que xogan os proxectos independentes de apoio aos artistas no panorama universal das artes performativas.

/ Palabras clave /

Danza; performance; curaduría; artistas; residencias artísticas

Colectivo RPM

Antecedentes

Aínda que a asociación cultural Colectivo RPM se constitúe formalmente no ano 2017, coincidindo co primeiro programa de Residencias Paraíso, desde RPM sitúase o verdadeiro xerme do seu nacemento un par de anos antes coa realización dunha primeira acción performativa titulada *Campo Magnético*. *Campo Magnético* foi unha acción única, preparada para as festas de María Pita de 2015 do Concello da Coruña, onde se reuniron por primeira vez unha ducia de artistas locais relacionados coa danza contemporánea.

Esta oportunidade xurdiu dun xeito peculiar. Tras o cambio político municipal de 2015, o Concello da Coruña, coa intención de facer un cambio de rumbo na programación das festas de verán, convidou a distintos axentes culturais a formar parte dunha mesa de traballo veloz que salvase a programación dunhas festas populares a suceder a dous meses vista desde a toma de posesión do novo goberno municipal. Nesta mesa atopábase a compañía La Macana, dirixida por Caterina Varela e Alexis Fernández. Ambos artistas, despois de abrir o diálogo a outras dúas bailarinas e creadoras coruñesas (Rut Balbís e Andrea Quintana), responderon a esta petición con esta acción cargada de simbolismo, pola súa capacidade de reunir por primeira vez a numerosos artistas locais para abordar colectivamente un proceso performativo nun contexto tan particular como as festas de María Pita daquel ano e, tamén, porque propoñía un reparto o máis equitativo posible entre a comunidade local do orzamento dispoñible.

Para a dirección deste proceso lanzouse o

encargo ao artista multidisciplinar Félix Fernández, natural de Viveiro e que levaba residindo na cidade un par de anos. Aínda que Félix Fernández conta con formación en danza contemporánea, a súa traxectoria daquel entón estaba moito máis relacionada coa performance e as artes visuais. Co paso do tempo, RPM analiza este movemento de achegamento ao mundo das artes visuais e a performance, ou, dito doutro xeito, este movemento de ensanchamento dos límites do que entende por danza contemporánea como algo totalmente natural para o seu equipo e que, ano tras ano, se subliña na súa proposta curatorial.

Campo Magnético reuniu nomes fundamentais da escena coruñesa (Rut Balbís, Ánxela Blanco, Blanca Blanco, Alexis Fernández, Carolina Fernández, Félix Fernández, Armando Martén, Kirenia Martínez, Ana Beatriz Pérez, Carlota Pérez, Andrea Quintana e Caterina Varela) que construíron esta acción nun período de dez días, sabiamente conducidos por Félix Fernández e xenerosamente compartidos por todas e cada unha das persoas involucradas. Esta acción, que tiña como único e flamante obxecto convidado un Chevrolet azul, foi presentada unha noite de verán nunha praza da periferia da cidade cunha gran afluencia de público que se desprazou ata o barrio da Sardiñeira para asistir, sen sabelo aínda, á orixe de RPM.

A partir deste momento, Caterina Varela, Alexis Fernández, Rut Balbís, Félix Fernández e Andrea Quintana, continuaron reuníndose e imaxinando outros escenarios posibles para a danza na cidade durante uns anos, 2015 e 2016, nos que o contexto político –o do novo municipalismo que levou á Marea Atlántica ao timón de mando da nosa cidade– nos facía soñar cun novo paradigma de relación entre os

axentes culturais independentes e a institución pública.

Con todo, despois dun proceso fortemente inspirador pero fracasado na execución final do que sería un novo festival municipal para a danza e as artes vivas na Coruña, ese equipo foi enunciando moitas das lóxicas que terminarían cristalizando nos proxectos desenvolvidos a partir de 2017 por RPM, ano no que se constitúe formalmente para dar soporte ao programa piloto de Residencias Paraíso.

Artistas-etc

As cinco socias fundadoras (Caterina Varela, Alexis Fernández, Rut Balbís, Félix Fernández e Andrea Quintana) –todas elas artistas en activo, de traxectoria internacional e con obras premiadas en distintas ocasións ao longo da súa mediana carreira– coincidían naquel momento no desexo de expandir a súa práctica artística máis aló da investigación e produción de obra cara a un traballo curatorial no seu lugar de residencia, Galicia. Esta circunstancia deu lugar a unha confluencia de enerxías individuais que fixo emerxer a RPM como un espazo desde o que impulsar proxectos de apoio á comunidade artística galega desde a ollada experta do propio artista. Esta bandeira, a da xestión e curaduría artística especializada –especializada por experiencia propia, en oposición á especializada en arte pero sen ter sido artista–, foi unha das bandeiras que RPM levantou frecuentemente no diálogo interinstitucional. Este *expertise* é unha condición a miúdo infrarrepresentada nos proxectos de apoio aos artistas, para desgusto de todos, dentro e fóra de Galicia. Neste mesmo sentido, RPM debe recoñecerse como parte dun conxunto de entidades independentes que impulsan proxectos

para o común. A saúde dunha política cultural territorial poderíase medir tamén pola cantidade e calidade das relacións de confianza e colaboración entre o público e o privado.

Como sinala o teórico brasileiro Ricardo Bausbaum (“Amo aos artistas-etc”, 2003) a figura expandida dos “artistas-etc” combina a investigación, a produción de obra, a curaduría e a xestión. É un perfil profesional en si mesmo que non intenta substituír unha clase por outra senón que as fai convivir xuntas como parte dunha mesma práctica artística. Así, durante oito anos as catro socias fundadoras que continuaron á fronte de RPM (Andrea Quintana retirouse do equipo nos primeiros anos) non deixaron de despregarse en múltiples sentidos, tanto en obra propia como a través dos distintos proxectos que impulsou RPM nos últimos oito anos.

Estrutura asociativa

Baixo a estrutura técnica dunha asociación cultural sen ánimo de lucro, o Colectivo RPM viu a luz no ano 2017 para dar soporte a un programa piloto de residencias artísticas, *Residencias Paraíso*, que nos seus oito anos de vida logrou sobrevivir ás circunstancias para ocupar un lugar propio no contexto das artes performativas de Galicia e España. Todo, dentro dun territorio moi carencial no que a política cultural pública contemporánea se refire e con altas doses de violencia institucional cara aos proxectos independentes.

Aínda que *Residencias Paraíso* é o programa máis coñecido de RPM –e para o que se reservan próximos capítulos deste texto–, non é a única liña de acción. Sempre co obxectivo de dar soporte á comunidade artística, RPM des-

envolveu outros proxectos puntuais como *RPM Podcasts*¹ (2023), *Isto non é Berlín*² (2020), *Hiperespazos*³ (2017) ou os laboratorios que anualmente impulsa xunto ao Auditorio de Galicia (2021-2024). RPM debe entenderse como un proxecto vivo no que coexisten programas de continuidade como *Residencias Paraíso*, *Cruceiros Paraíso*, *Encontro Paraíso Illa San Simón*, con outro tipo de proxectos máis singulares cos que seguir visibilizando a práctica artística e aos seus autores.

En relación á súa estrutura de funcionamento, RPM conta con catro socias fundadoras e en activo (Rut Balbís, Alexis Fernández, Félix Fernández, e Caterina Varela) que conforman a directiva da asociación e marcan, ano tras ano, a folla de ruta do colectivo. Ademais, desde 2019, a asociación conta tamén coa figura das socias-amigas á que se sumaron numerosos nomes⁴ que apoian a RPM, dándolle corpo á asociación. Hoxe en día, a asociación conta con sesenta e unha socias (catro socias fundadoras e cincuenta e sete socias-amigas). Por último, distintos profesionais da xestión e a comunicación súmanse ao equipo de maneira regular para atender os distintos proxectos.

Residencias Paraíso

Contexto de aparición

Como se sinalou anteriormente, o Colectivo RPM viu a luz no ano 2017 para dar soporte ao seu primeiro programa de residencias artísticas, *Residencias Paraíso*. Este programa piloto foi impulsado xunto á Axencia Galega das Industrias Culturais, despois de que RPM conseguise o apoio de distintos espazos colaboradores para albergar unha serie de residencias temporais para artistas do ámbito da danza nese ano.

Cabe sinalar que nese momento non existían programas de residencias artísticas para a danza en Galicia e que se vivía un contexto de política cultural pública altamente hostil e continuamente denunciado pola comunidade. Dese clima, xurdiu pouco despois o movemento *Plataforma de Afectadas polo Centro Coreográfico Galego*, hoxe reconvertido na *Asociación de Profesionais das Artes do Movemento de Galicia*, que non deixou de exercer unha crítica máis que necesaria das derivas que a administración autonómica tomou en relación ao apoio á danza. Por tanto, foi nese contexto de

¹ *RPM Podcast* (2023) é unha liña de podcast que na súa primeira edición de 2023 publicou tres conversas con distintos profesionais das artes performativas: *A creación sonora-musical nas artes performativas* con Fernando Epelde e Félix Fernández, *O oficio do/a bailarín/a* con Marcia Vázquez e Alexis Fernández, e *Curaduría nas artes performativas* con Catarina Saraiva e Caterina Varela.

² *Isto non é Berlín* (2020) é unha peza audiovisual documental de RPM sobre a comunidade de artes vivas da Coruña que contou coa participación de 14 persoas da cidade vinculadas ás artes performativas e a danza.

³ *Hiperespazos. A casa fóra da casa - Xornadas sobre residencias artísticas e xestión innovadora de espazos culturais e sociocomunitarios* foron unhas xornadas realizadas para o Concello da Coruña nas que RPM asumiu a curadoría e a mediación. Ao longo destas xornadas, e como parte do proceso de repensar os usos dos espazos e recursos institucionais existentes na Coruña, presentáronse certos exemplos inspiradores da península ibérica que operan de maneira innovadora en torno ao concepto de residencia artística, a planificación e o uso integral de espazos culturais e sociocomunitarios, así como a inversión de cada territorio no seu talento artístico e no desenvolvemento da súa creatividade

⁴ Socias-amigas RPM: Adriana Reyes, Alejandra Balboa, Alexander de Caires, Ana López Erdozain, Andrea Mosquera, Ánxela Blanco, Areta Bolado, Berio Molina, Clara Ferrao, Cora Novoa, Cristina Balboa, Cristina Montero, Cristina Romero, Cristina Vilariño, Diego M. Buceta, Federico Vladimir, Fernando Epelde, Fran Martínez, Gena Baamonde, Giovanni Peixoto, Helena Salgueiro, Hugo Pires, Irene Cantero, Isabel Sánchez, Janet Novás, Jas Processor, Jose Díaz, Julia Laport, Laura Iturralde, Laura Villanueva, Macarena Montesinos, Manu Lago, Manuel Martín, Marcia Vázquez, Marta Alonso, Marta Valverde, María Roja, Montse Merino, Montse Piñeiro, Mónica Mura, Natalia Balseiro, Nuria Sotelo, Pablo Lilienfeld, Paula Pintos, Paula Quintas, Remedios Cuba, Rubén Vilanova, Sabela Domínguez, Sabela Mendoza, Sabela Ramos, Verónica Moar e Vicente Conde.

política cultural que *Residencias Paraíso* naceu, como un pequeno oasis para a danza, unha danza espléndida no que a potencial artístico se pode referir, pero totalmente desatendida no que a apoio institucional se refire.

Claves do programa

Desde a súa primeira convocatoria, o programa enunciaba moitas das claves que se veñen repetindo ano tras ano.

En primeiro lugar, RPM non opera nun espazo propio senón que *Residencias Paraíso* distínguese pola construción dunha rede de espazos públicos colaboradores nas catro provincias galegas⁵. Este modelo non é habitual, e é unha das grandes peculiaridades de *Residencias Paraíso* e o que fai que o diálogo interinstitucional sexa esencial. A labor de mediación de RPM pasa por seducir a cada un dos espazos para que introduzan o concepto de residencia artística nos seus contidos, entendendo as súas propias necesidades e facéndoas casar cun programa transversal. Por outra banda, a tipoloxía de espazos contempla espazos puramente teatrais con outros espazos de traballo en centros de arte, culturais ou universitarios que deron cabida a proxectos máis e menos escénicos.

En segundo lugar, *Residencias Paraíso* é un programa de residencias artísticas con dotación económica e non un programa de cesión de espazos. Aínda que en ocasións a cesión de

espazos se vista de residencia artística, desde RPM opínase que non se fai xustiza ao uso do termo. Para RPM é moi importante insistir en que o concepto de residencia artística implica un apoio económico ao artista⁶.

En terceiro lugar, *Residencias Paraíso* acolle proxectos tanto de investigación como de creación; que o proxecto cristalice en obra ou non o faga é totalmente secundario. É importante reiterar unha e outra vez a importancia de que existan espazos para a investigación nun país que vén arrastrando unhas políticas de apoio aos artistas nas que a produción de obra é a única medida de valor. Neste sentido, á hora do diálogo cos espazos colaboradores, tamén é vital transmitir a idea de que a relación coa cidadanía pode darse en moitos momentos do proceso. Transmitir as lóxicas dunha investigación mediante unha conferencia, compartilas por medio dunha práctica ou invitar a ver unha obra final son, todas elas, grandes oportunidades de relación e de transmisión de coñecemento.

En cuarto lugar, *Residencias Paraíso* inscribese no panorama das artes performativas cunha mirada o máis ampla posible. Partindo da danza contemporánea pero entendendo esta como ese espazo no que o corpo vivo manda e onde a disciplina importa o xusto, porque se algo nos ensinou a danza é a fluír. Nese carácter fluído cabe tanto a defensa férrea da disciplina como a disolución das marxes, sen necesidade de posicionarse dun lado ou doutro. Di Jaime Conde-Salazar no seu libro *La danza del futuro*:

⁵ Entre 2017 e 2024, *Residencias Paraíso* despregouse en distintos espazos de Galicia: Auditorio Municipal de Ourense, Casa da Cultura de Vimianzo, Centro Coreográfico Galego, Centro Torrente Ballester de Ferrol, Cidade da Cultura, Fundación Luis Seoane, Igrexa da Madalena en colaboración con MIT Ribadavia, Normal / UDC, Pazo da Cultura de Narón, Pazo da Cultura de Pontevedra, Pazo da Cultura de Carballo, Sala Agustín Magán do CSC de Santa Marta en Compostela, Sala X da Facultade de Belas Artes de Pontevedra, Salón Teatro de Compostela, Teatro Colón da Coruña, Teatro Rosalía Castro da Coruña e O Vello Cárcere de Lugo.

⁶ *Residencias Paraíso* distribuíu un total de 152.000€ en oito convocatorias (2017-2024). Cada artista recibe entre 1.500€ e 3.000€, segundo as necesidades de cada residencia.

A danza do futuro pode ser cine, ou algo que sucede nun escenario, ou unha fotografía, ou unha carta, ou unha instalación, ou un libro, ou un prato de comida, ou un vestido, etc., sen deixar de ser nunca danza... A danza do futuro pode suceder en calquera contexto, situación, momento ou relación. A danza do futuro non atende a ningún tipo de definición esencialista: escápase dos caixóns e o seu único fin é producir revelacións, é dicir, posibilidades de ampliar as nosas capacidades de coñecer. Unha obra clásica da danza do futuro... consiste en pasarse un día enteiro na praia, bañándose moito, abandonándose moito, volvendo a bañarse moito e despois, cando unha xa estea lista para volver a casa con todo preparado e recollido, exclamar con convicción «que fermosa é a danza do futuro!» (Conde-Salazar, 2015, p. 26).

En quinto lugar, *Residencias Paraíso* nace desde Galicia e para Galicia, recoñecendo que traballar cara a unha comunidade significa poñela en relación con outros contextos. Baixo esta mirada, a convocatoria sempre estivo aberta a artistas galegos e estatais, e desde 2022 tamén a artistas portugueses. Esta acción de apertura refórzase co programa expandido *Cruceiros Paraíso* que tamén desde 2017 permitiu que distintos artistas galegos realizasen residencias en outros espazos de España e Europa.

Por último, *Residencias Paraíso* é un programa que se debe aos artistas de hoxe pero tamén aos de mañá, polo que o labor de arquivo resulta primordial. É por iso que se documentou desde a primeira á última das *Residencias Paraíso* coa idea de xerar un repositorio dixital para consulta. Un repositorio (accesible desde a páxina web de RPM e desde o seu

canal de *Youtube*) no que se poden atopar as entrevistas a cada un dos artistas *Paraíso*.

Deste xeito, aínda que o programa foi medrando e adaptándose ano tras ano, as claves de 2017 mantivéronse no tempo.

Proceso curatorial

En cada unha das convocatorias de *Residencias Paraíso*, RPM recibe máis de douscentos proxectos que son estudados detidamente polo equipo. É oportuno mencionar o inmenso proceso de aprendizaxe que esta práctica de lectura e análise permite. Sería conveniente que todos os artistas que se presentan a convocatorias participasen algunha vez dunha comisión de selección. Non só para terminar de entender as lóxicas que poden darse nun proceso curatorial, senón porque é un gran espello no que mirarse.

Ao longo deste tempo, RPM atravesa o proceso de selección de cada convocatoria con entusiasmo pero cunha gran sensación de responsabilidade, como non podía ser doutro modo. Durante o proceso, despregan unha serie de criterios que van axudando a unha análise colectiva que debe terminar en consenso; o mapa final de artistas debe estar suficientemente contrastado entre toda a comisión, deixando de lado caprichos individuais ou apostas que non se defendan profundamente.

Para a parte final da comisión (cando RPM filtrou o total dos proxectos coa idea de ter un conxunto menos numeroso pero máis manexable), invítase a varios profesionais externos a participar da comisión de selección para determinar os que se consideran prioritarios.

Os profesionais convidados durante estes anos foron: Xesús Ron, Mónica García, Cristina Alonso, María Roja, Raquel Hernández, Javier Cuevas, Sabela Mendoza, Roi Fernández, Laura Kumin, Davide González, Marta Alonso, Natalia Balseiro, Cris Vilariño, Cristina Moreira, Jacobo Pallarés, Nuria Sotelo, Marta Valverde, Iara Solano, Catarina Saraiva, Fernando Epelde, Hugo Pires, Bea Fernández, Bal Castro e Lola Correa. Dentro destes nomes sempre se inclúe un artista Paraíso do ano anterior, e distintos curadores tanto de Galicia como de España e Portugal, que acompañan ao equipo de RPM.

Unha decisión que se mantivo no tempo é a de non incluír aos responsables dos espazos colaboradores do programa dentro da comisión. Sen poñer en dúbida que o seu perfil podería ser máis que axeitado, RPM intentou protexer a liberdade dunha curaduría externa e a necesaria confianza que o espazo debe ter cun proceso tan complexo como este. Un proceso que non pode mirarse de forma particular (cada teatro e o seu artista), senón como unha gran coreografía (todos os teatros, un mesmo programa) que debe saber medir cada un dos seus pasos de forma precisa. Con todo, o momento máis crítico dáse xusto despois de despedir á comisión convidada cando, diante dos nomes dos artistas, RPM debe casar as axendas e as necesidades de espazos e artistas, para construír un mapa non só viable senón o máis desexable posible para cada parte.

Durante este tempo, os criterios que apareceron no proceso curatorial intentan sobre todo buscar un equilibrio no grupo de artistas anual que contemple artistas de pequena e mediana carreira, distintas aproximacións ao corpo en escena (desde a danza ao teatro contemporáneo, pasando pola performance, o videoarte, etc.) ou proxectos en fases primeiri-

zas de investigación ou noutras máis finalistas de creación. En relación ás temáticas, foron múltiples, aínda que cuestións relacionadas co feminismo e a cultura *queer* foron frecuentemente apoiadas en cada selección.

Ademais da convocatoria de *Residencias Paraíso*, RPM desenvolve outros programas sen convocatoria que permiten unha curaduría máis directa. Así, o programa complementario de *Cruceiros Paraíso* -no que RPM colabora con outros centros de creación ou estruturas de apoio aos artistas en España e Europa para despregar distintas residencias para artistas galegos fóra de Galicia- realízase por invitación directa. Tamén os laboratorios que anualmente desenvolven co Auditorio de Galicia. Isto permite, por unha banda, que RPM poida rescatar proxectos presentados á convocatoria que finalmente non fosen seleccionados e, por outra, detectar oportunidades e imaxinar cruces inesperados entre artistas e territorios. Unha cuestión, esta última, que se vive con enorme pracer por ser unha mestura de estratexia e intuición, de oportunidade e risco..

Artistas Paraíso 2017-2024

Os artistas que RPM acompañou nas convocatorias de Residencias Paraíso entre 2017 e 2024 foron os seguintes: Adriana Reyes, Alejandra Balboa, Alejandra Pombo Su, Ana Cotoré, Andrea Quintana, Antes Collado, Ánxela Blanco, Bal Castro e Inés Santos, Berio Molina & Macarena Montesinos, Begoña Cuquejo & María Roja, Borja Fernández & Diego Anido, Brigitte Vasallo, Clara Pampyn, Colectivo LAG (Lara Buyo & Ana Corujo), Colectivo Nerval, Compañía Elahood (Julia Laport & Sabela Domínguez), Cris Balboa, Cris Vilariño, Desgarradura - Víctor Longás & Lucas Ares, Diego

Anido, Diego M. Buceta, Dona Lambecricas & Peluda Queen (Areta Bolado & Ailén Kandelman), Edu Valiña & Ana Gesto, Elvi Balboa & Ignacio J. Cabello, Estela Lloves, Ex Architectures, Federico Vladimir & Pablo Lilienfeld, Fran Rodríguez & Brais Pombo, Furia Sotelo, Gena Baamonde, Helena Salgueiro & Verónica Moar, Hermanas Gestring, Fernando Epelde, Furia Sotelo, H/Ostia (Laura Villaverde, Raquel Espada & Megan Hanley), Incendiaria (Davide González), Irene Cantero, Javier Martín, José Ramón Hernández / Osikán - viveiro de creación, Julián Pacomio, Laila Tafur, Laura Iturralde & Carmen Triñanes, Laura Villanueva & Roi Fernández, Lucas Damiani, Luísa Saraiva, Luz Prado, Manuel Parra, Marco Antonio Guerreiro, Maria R. Soares & Antonio Marotta, María Llanderas, Marcia Vázquez, Marta Valverde, Masako Hattori, Matías Daporta & María Dueñas, Miriam Rodríguez & Olga Cameselle, Montse Piñeiro & Laura Iturralde, Natalia Fernandes, Noela Coveiro & Élise Moreau, Octopus to the party, Óscar Bueno, Pálido Domingo (Fran Martínez, Belén Bouzas & Diego M. Buceta), Pura y Fachada, Sergio Marey e Túlio Rosa.

Así mesmo, a través dos distintos programas que realiza RPM (*Cruceiros Paraíso*, *Residencias Illa San Simón e Laboratorios*) apoiáronse os seguintes artistas: A Casa Vella, Alejandra Balboa, Aleksandar Georgiev, Alicia López Méndez, Ana Beatriz Pérez, Andrea Quintana & Gena Baamonde / VACAburra, Borja Fernández, Cía Masa Madre, Cris Balboa, Cris Vilariño, Diego M. Buceta, Clara Ferrao Diz, David Loira, Ex Architectures, Eva Comesaña, Fernando Epelde, Fran Martínez, Hugo Torres, Janet Novás, Julia Laport, Laura Villanueva, Magí Serra, Mar García & Javi Soler, Marta Rodríguez Lázaro, Mikel Aristegui, Mourae (Lois Búa) & Nelu Vermouth, Noel Quintela, Norberto Llopis e Tuatha.

Un conxunto de artistas excepcionais que forman parte da historia da danza en Galicia polo seu saber facer, a súa intelixencia e o seu talento, pero tamén pola súa capacidade de resistencia nun territorio non tan afable como merecen.

Encontro Paraíso Illa San Simón

O modelo de residencias que RPM propón ten esa gran peculiaridade de actuar a través dunha rede de espazos colaboradores. *Residencias Paraíso* non ten casa propia, a diferenza dun centro de creación convencional, aínda que a súa función sexa idéntica. Por tanto, ademais de que cada unha das residencias sucede nunha cidade distinta, todas elas desenvólvense en momentos diferentes do ano.

É por isto que desde a primeira convocatoria se imaxinou un espazo de encontro cos artistas *Paraíso* que servise, por unha banda, para coñecer os proxectos uns dos outros e, por outra, para favorecer unha pequena convivencia na que coñecerse un pouco máis. Durante os primeiros anos este espazo de encontro situouse na Coruña e Santiago de Compostela (Fundación Luis Seoane, Sala Agustín Magán do CSC Santa Marta e a Sala Mozart do Auditorio de Galicia) ata que no ano 2021 RPM trasladou o encontro á Illa de San Simón en Redondela. Esta oportunidade -imaxinada durante anos por RPM- permite estender a convivencia a varios días, despregar o programa en distintos tipos de espazos e invitar a distintos profesionais de dentro e fóra de Galicia.

Hoxe en día, o *Encontro Paraíso Illa San Simón* consiste en tres días de convivencia ao longo dos cales se comparten distintas prácticas, conferencias ou mostras dos proxec-

tos en residencia para un grupo aproximado de cincuenta persoas chegadas de distintos puntos da península. Para RPM este é un dos momentos máis praceiros e desexados do ano -xa que a calidade do dispositivo de encontro que ofrece a illa é excepcional e permite unha convivencia moi próxima- pero tamén, porque é un dos momentos nos que a estratexia de internacionalización que RPM aborda ao longo do ano se pode dar dun xeito máis amplo ao reunir a diversos profesionais de distintos territorios. Unha oportunidade de ouro para seguir tecendo relacións entre uns e outros. Ao fin e ao cabo, o futuro das artes performativas será colaborativo ou non será.

Referencias

Bausbaum, Ricardo. (2004). Documenta: I love etc.-artistas. The Next Documenta Should Be Curated by an Artist. e-flux. <https://www.e-flux.com/projects/66679/the-next-documenta-should-be-curated-by-an-artist/>

Colectivo RPM <https://www.colectivorpmpm.gal/>

Conde-Salazar, Jaime. (2015). La danza del futuro. Continta Me Tienes.

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

2

2024

Provincializar la historia del performance en España¹

IÑAKI ESTELLA NORIEGA. Universidad Complutense de Madrid

/ RESUMEN /

Este capítulo pretende ser una aproximación al desarrollo del estudio de la historia del performance a nivel global así como un abordaje a las problemáticas que esta despierta a nivel del Estado español. En un estado como el español, con carencias esenciales durante la mayor parte de la segunda mitad de siglo XX, la relación con el extranjero tenía unas connotaciones muy determinadas: el vínculo con el exterior se percibía como una necesaria modernización. En el contexto del discurso sobre el arte, esta inercia despertó la desconfianza de quienes vieron en la influencia ejercida por el exterior una forma de mimetismo. Estas relaciones entre influencia y mimetismo esconden formas de dependencia largo tiempo obviadas que permiten avanzar una reflexión en torno a la relación centro y periferia en el propio contexto del Estado español.

/ Palabras clave /

Arte de performance; centro/periferia; mimetismo y dependencia; historia del arte de performance.

¹ Este trabajo ha sido realizado gracias al proyecto de investigación ATLAS AV: *La audiovisualización de la historia del arte y del museo* (PID2022-1367530B-100) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

Es innegable que el siglo XXI ha visto un verdadero aluvión de publicaciones sobre arte de performance que han asentado el estudio de un género marginal hasta hace relativamente poco, particularmente en la disciplina de la historia del arte. Entre las referencias básicas sobre las que se han levantado este discurso no puede dejar de mencionarse la germinal de RoseLee Goldberg *Performance: Live art 1909 to the present*, publicada originalmente en 1979 y reeditado en varias ocasiones con un título diferente (*Performance art: from futurism to the present*) y añadiendo capítulos que ampliaban su contenido llegando a incorporar uno entero sobre la primera década del siglo XXI en la edición de 2011. El libro ha visto un recorrido inmenso siendo traducido a múltiples idiomas, en ocasiones, como en su versión china, se realizó gracias a la colaboración amateur siendo distribuido entre particulares. La traducción al ruso incorporaba artistas importantes de la segunda mitad de siglo de esa región (Oleg Kulik, o la Nueva Academia de San Petersburgo, p.e.). En contraste, la traducción al español, realizada muy temprano -1996-, no incorporaba ningún capítulo sobre el lugar de edición, un vacío que, como veremos, va a caracterizar a las publicaciones internacionales. La idea esencial del libro establece un vínculo directo entre vanguardia y performance que se evidencia en el mismo índice: arranca con el futurismo al que siguen constructivismo dadaísmo, surrealismo... La labor de Goldberg se ha notado también en la organización de exposiciones, como veremos, siendo además fundadora de la bienal *Performa* con más de 20 ediciones y un verdadero termómetro de la escena.

Otra referencia fundamental en la construcción del discurso fue el estudio preliminar de Amelia Jones para la edición de Tracy Warr *El cuerpo del artista* (2000), también traducido

al español seis años después. A diferencia de la anterior, su perfil está cargado de la teoría postestructuralista en boga a finales de siglo que planteaba cierto final del ser humano y que el libro evidenciaba mediante actos de agresión al cuerpo del artista. En su perspectiva, el cuerpo del/la artista representa la resistencia frente a los procesos de cosificación del poder de tal manera que éste “ha funcionado como una especie de resistencia ante el poder” (Jones, 2006, p. 22). Quedaba por responder cómo era posible que el objeto de la producción capitalista -el individuo soberano potenciado hasta el paroxismo en el neoliberalismo reinante desde entonces- fuera también el lugar desde el que se podía ejercer su resistencia. En cualquier caso, tampoco mencionaba a ningún artista español.

Otra publicación esencial en la creación de un marco de investigación fue la de Peggy Phelan, *Unmarked the politics of performance* (1993) relevante por promover una epistemología de las prácticas performativas que rechaza toda forma de reproducción: según Phelan, la esencia de la performance es la experiencia en vivo, ninguna documentación fotográfica o de otro tipo puede tener la misma validez que ésta (algo que posteriormente matizó). Su aportación, en realidad una reflexión a partir de Lacan, es importante también desde una perspectiva institucional: Phelan fue miembro del primer Departamento de Estudios de Performance que surgió en la NYU tras la unión de varios profesores que provenían de disciplinas como el teatro, la antropología o la historia del arte. La relevancia de los *performance studies* ha sido muy notable en los últimos años. Resulta fundamental señalar la dificultad de traducción de sus presupuestos: el libro que difundía este tipo de acercamientos, *Performance studies: an introduction* (2002), pasó a titular-

se Estudios de la representación (2012) en su versión en español traducida desde México².

Si uno de los espacios de legitimación de la historia del arte es la academia, otro lo representa el museo. Y en este ámbito, es obligatorio centrarse en el MoMa ya que, en 2009, esta institución abrió un Departamento de Media y Performance anunciado a bombo y platillo. Este departamento suponía la renovación de una institución que se había mantenido prácticamente intacta desde hacía décadas y supuso un importante aumento de la actividad performativa de esta institución. Como conocido, esta institución es esencial en la construcción del discurso del arte contemporáneo desde que Alfred Barr publicara su famoso diagrama sobre el desarrollo de la vanguardia para la exposición *Cubism and abstract art*. En aquel diagrama, una línea del tiempo vertical permitía ver la evolución de los diferentes movimientos artísticos de vanguardia que se disponían, sin contexto y con frialdad taxidérmica, uno tras otro hasta el momento de su inauguración. La maquinaria historiográfica que representa el MoMA no es solo algo del pasado: en 2009, la primera actividad de este recién abierto Departamento de Media y Performance consistió en la organización de *100 years: A history of performance* en la sede del PS1, exposición que celebraba un siglo de desarrollo de estas prácticas, efeméride que encontraba en la aparición del primer manifiesto futurista en 1909. La comisaria era nuevamente RoseLee Goldberg lo que implicaba la adopción por parte de la institución de las tesis que vinculaban performance y vanguardia defendidas por la historiadora sudafricana. Asimismo, la exposición contaba

con la firma de Klaus Wiesenbach, director del Departamento recientemente inaugurado, y ambos aplicaban el contenido del libro de la primera a la exposición. Resulta interesante contrastar esta exposición con el diagrama de Barr ya que, para el diseño, nuevamente se recurrió a una línea del tiempo: ahora ésta era horizontal –no como en la versión original– y, en tono azul, recorría las salas del museo como un eje que distribuía cada uno de los años del centenario escritos sobre dicha línea. El espacio de la pared del museo, por arriba y por debajo de la línea, servía para distribuir las obras coincidiendo con la fecha de su producción. La estructura de Barr, casi de evolución biológica de las formas artísticas, saltaba de la página del catálogo a las salas del PS1 imponiendo un modelo de visita igualmente evolucionista. El canon de las prácticas performativas quedaba servido.

Parece no ser una coincidencia que la exposición de 2009 tuviera lugar en un momento de redefinición del ámbito del museo neoyorkino, señero en lo que se refiere a las dinámicas institucionales: si el diagrama de Barr construía un pasado de la vanguardia que abría la puerta a que EE.UU. se convirtiera en su defensor a ultranza, la exposición de Goldberg tenía la necesidad de responder a la nueva subjetividad móvil, en constante desplazamiento y dinámica requerida por la globalización. Ya no era solo que la exposición de Goldberg incluyera a artistas de muchas procedencias diferentes sino que este mismo proceso de ampliación geográfica institucional se veía replicado con otro importante proyecto como fue el *C-MAP, contemporary and modern art perspectives*,

² Se ha de hacer notar que, más cercano a EE.UU y con una presencia notable de lo chicano, transfronterizo por antonomasia, México ejemplifica la inclusión en la jerga habitual del término performance. Aun así, los editores del Fondo de Cultura Económica prefirieron el empleo del término representación, probablemente por permitir así incluir sumar al mundo del teatro.

una gran iniciativa investigadora que ampliaba las áreas de interés de dicha institución. Con esta intención expansiva se organizaron varios grupos especializados en diferentes zonas geográficas desatendidas hasta entonces por el discurso internacional: Asia, Latinoamérica, Europa Oriental o África. Cada grupo organizó viajes de campo a Lituania, entre otros muchos destinos, para entrevistar a Vytautas Landsbergis, músico vinculado a Fluxus, o a Rumanía donde visitaron el estudio de la artista Geta Brătescu para compilar material coleccionable que posteriormente se depositó en el museo. Los más de cuatrocientos artículos que han resultado del C-Map han sido alojados en la página web *post: notes on art in a global context*, donde se evidenciaba la importancia del arte de performance con más de 150 contribuciones dedicadas a este tipo de prácticas.

Fuera del MoMA, la expansión geográfica que acompaña a la legitimación del discurso del arte de performance también resulta evidente. El contexto latinoamericano es buena muestra de ello: las exposiciones que se han centrado en el performance de este territorio en su totalidad, como *Arte no es vida* (2008) en el Museo del Barrio de la ciudad de Nueva York, han sido antesala de las monografías que se ocupan de países específicos, como Chile con *Performance art en Chile* (2017), siendo Cuba el caso más peculiar con *Dangerous Moves. Politics and Performance in Cuba* (2017), publicación de la también artista Coco Fusco. En esta explotación de los centros vinculados a la historia del performance debe subrayarse por su relevancia Europa Centro-Oriental donde la producción, tanto sobre la región en su conjunto, como de países concretos, ha sido exponencial en los últimos años. Sin duda, la obra de Piotr Piotrowski, *A la sombra de Yalta* (2009), uno de cuyos últimos capítulos está dedicado a

performances como las de Brătescu, ha sido clave en este proceso de expansión geográfica al proporcionarnos el concepto “historia del arte horizontal” con el que perseguía introducir diferentes territorios en igualdad de condiciones en un discurso hasta entonces jerárquico y vertical. También su propuesta de la subjetividad europeo-oriental como un “otro no tan otro” de Occidente resulta esencial en la actualización de un debate que hasta entonces no había encontrado un lugar para la producción artística de esta región. Esta ampliación del territorio también ha tenido su eco en Portugal con varias contribuciones que abordan la historia el performance de manera general.

Todo esto nos conduce a pensar que el auge del discurso de performance a nivel internacional está íntimamente ligado a un impulso que desea ampliar los límites geográficos de la historia del arte y que persigue establecer un discurso que incluya a otras muchas regiones en un claro ejemplo de historia del arte horizontal. Y esto nos lleva al particular caso español ya que el marco que acabamos de describir se caracteriza por la práctica ausencia de estudios al mismo nivel en España. Es decir, si el impulso ahora parece el de proceder a construir una historia horizontal apoyada en gran medida en el performance, ¿por qué este impulso salta nuevamente sobre el espacio local para dejar nuevamente un discurso vacío?

Es necesario señalar que el proceso de legitimación social del arte de performance en nuestro país ha sido particular, encontrando en el reconocimiento oficial su principal vía. Y de esto es evidencia los Premios Nacionales de Bellas Artes, uno de los mayores reconocimientos del Estado a artistas vivos, que en los últimos años han sido otorgados a artistas vinculados al desarrollo del performance:

Muntadas, Valcárcel Medina en pantalla, Esther Ferrer, Juan Hidalgo, Concha Jerez, Angels Ribé, o Dora García. Otro tanto se puede decir del Premio Velázquez, en el que han repetido muchos de los ya nombrados y añadiéndose otros internacionales (como la cubana Tania Bruguera, la argentina Marta Munijín o el brasileño Cildo Meireles). El premio Princesa de Asturias, otorgado a Marina Abramović en 2021, supone la culminación de este particular proceso de legitimación.

El interés que revelan estos premios ha sido paralelo a un importante aumento de las investigaciones que se han multiplicado exponencialmente, por ejemplo con el trabajo desarrollado por proyectos como los liderados Miguel Molina Alarcón desde Valencia, y centrados en el estudio del arte sonoro en la primera mitad de siglo pero con claros vínculos con la performance. En el marco cronológico posterior a 1945, Zaj se ha convertido en una referencia ineludible desde que Valeriano Bozal reclamara, con razón, su recuperación en el *Summa Artis* en 1992, y que probablemente fuera lo que motivara la organización de la relevante exposición de este grupo en el Museo Reina Sofía tan sólo cuatro años después. Desde entonces, los miembros de Zaj han sido objeto de importantes investigaciones como las realizadas entre otros muchos por Diego Luna (2015) desde una perspectiva estética. El caso específico de Juan Hidalgo ha sido muy productivo desde que David Pérez (1992) realizara su rompedora tesis sobre el artista canario, tendencia cuyo último eslabón podría ser la de Julio Pérez Manzanares (2018) y seguro que mientras se escriben estas líneas otras producciones están a punto de aparecer sobre estos mismos artistas. Hasta cierto punto se puede concluir que Zaj y los artistas que lo formaron han encapsulado la comprensión que se tiene del performance en

España. Y a ello se deben añadir estudios monográficos sobre artistas individuales siendo Valcárcel Medina, Santiago Sierra y Dora García los más recurrentes.

Claramente el acercamiento individual ha sido el más habitual, aunque tampoco han faltado perspectivas más contextuales, centradas en aspectos o en momentos precisos de nuestra historia reciente. Así Mayte Garbayo (2016) ha actualizado los acercamientos a la materia vinculando el estudio del performance a la expresión de la resistencia durante el tardo-franquismo. Del mismo modo, Juan Albarrán (2011) abordó el estudio de la relación entre performance y fotografía en la transición. Si en el extranjero encontramos los estudios de performance, el grupo ARTEA, bajo la dirección de José Antonio Sánchez de la Universidad de Castilla La Mancha, ha desarrollado una labor hasta cierto punto paralela aportando la idea de *teatralidades expandidas* en lo que ha sido muy productivo. Estas son sólo algunas las referencias ya que la producción, especialmente en los últimos diez años, se ha multiplicado en particular en lo relacionado a la investigación de individualidades y casos de estudio. La producción ha sido tan elevada que incluso seguirle el ritmo resulta complejo, no solo por el volumen sino también por la diversidad en los medios que se emplean para publicar estas investigaciones.

A pesar de todos estos esfuerzos, sigue faltando una interpretación de carácter general sobre el Estado, una tarea que, ya hemos visto, abunda en el extranjero. Y por muy ambiciosa que esta labor parezca, siempre será menor que la que se ocupa del fenómeno del performance en su conjunto y ejemplos que lo abordan de esta manera empiezan a aparecer en el Estado.

Este vacío narrativo parece tradicional y evidente incluso para los propios practicantes del género; pongamos como ejemplo la entrevista a Los Torreznos publicada en el catálogo de su exposición de 2014. En aquella ocasión, Óscar Abril les preguntaba si pensaban que “la historia del performance española está todavía por escribir. Y si así fuese ¿de quién creéis que es la responsabilidad?”. Cuestión a la que Rafael Lamata contestó: “la pregunta también podría ser ¿qué interés tiene la historia del performance más allá de lo estrictamente antropológico y académico” (Abril, 46-47). A pesar del aparente desdén, el comentario invitó a que los artistas reflexionasen sobre las consecuencias derivadas de una ausencia de narrativa histórica: falta de referentes y de continuidad, una narración fragmentaria llena de saltos y nombres que desaparecen sin explicación.

Y es que las complejidades de la aceptación del performance en el Estado español han abundado incluso desde sus primeros ejemplos. Así, podemos remitirnos a uno de sus primeros practicantes más allá de Zaj, Gonçal Sobré, quien realizó la que fue anunciada como primera sesión de happening en Barcelona en 1966. De dicha acción, sin embargo, tan sólo conservamos el programa con las partes del evento, entre ellas una misteriosa *paintershongirl*, que no sabemos a qué puede referirse, unas canciones de coro o una chorizada *cocktail* que revela el humor en la mezcla de lo sofisticado y lo popular que se desprende de la expresión. También conservamos una imagen de muy mala calidad publicada en el periódico *Tele-express* en la que se ve lo que parece un payaso lamiendo yogur de la cara de Sobré. Ninguno de los documentos explica lo ocurrido en aquel happening y el articulista del *Tele-express* no ayuda al no describirlo. Es en su opinión donde vemos la falta total de diálogo con

la que se encontraron estos artistas. “Esta ha sido la primera sesión de happening celebrada en Barcelona. Espero, deseo, quisiera que fuera la última” (rep. en Sintés i Bou, 2001, p. 58) concluía el artículo.

La recuperación de la obra de Sobré ha sido muy reciente y concentrada en su obra el *Baile del Fusilado*. En esta secuencia fotográfica aparece un hombre, el propio Sobré, con las manos atadas delante, en una de las fotografías, y saltando en un gesto que encarna al de un fusilado en otra. Desde que la obra apareció reproducida en el libro de Pilar Parcerisas en 2007, la obra no ha hecho más que atraer la atención convirtiéndose en una de las más relevantes expresiones de la represión política posterior a la guerra civil.

Las imágenes aparecieron impresas por primera vez en el catálogo de la exposición *Ópera Neoxava* (1966); dudo que fueran expuestas en el espacio de la galería porque la fotografía performativa de exposición se generaliza tiempo después y además, porque la fotografía está realizada por Jaume Vilanueva, no por Sobré. Es más: en el catálogo aparecen otras fotografías, también de Vilanueva, en las que Sobré se pasea por su barrio y adopta actitudes casi cómicas. Y por ello no podemos reconocer bien el proceso por el que el Baile es hoy considerada una performance y estas otras fotografías de un *flâneur* contemporáneo, aún no.

En el catálogo de aquella exposición también se ven reproducciones de las pinturas de Sobré: un taxi, una felicitación de navidades, todo muy influido por la estética de la publicidad. El tono festivo de las imágenes se replicaba en los textos donde Sobré se presentaba como *Showman* sin par o se describe como “el crea-

dor de un nuevo flamenco pictórico del barrio de Carmen Amaya” en referencia a la *bailaora* nacida en el Somorrostro, “soy el flamenco pintor genio”, continúa Sobré, “soy el rey del flamenco pictórico, el flamenco pictórico que se ha hecho catalán” (Sobré, 1966, sp). El ambiente generado por todas estas imágenes y referencias, nos hacen dudar de la crítica que pudiera contener *El baile del fusilado*: ¿intentaba Sobré camuflar la denuncia a la represión entre imágenes alegres que pasaran inadvertidas a un lector no iniciado?

El caso de Sobré es en extremo peculiar. Un artista local del Poble Nou, que nunca dejó de pintar, repostero y hostelero profesional y cuyas obras estuvieron siempre vinculadas al barrio: esta del fusilamiento se hizo, parece, en el muro del castillo de la Bota escenario de varios ajusticiamientos postbélicos. En otra ocasión hizo una subasta de cuadros en una caseta durante las fiestas del barrio, a escasos metros de las *barraques/chabolas* del Campo de la Bota. Las imágenes, cercanas al neo-realismo, distan mucho de lo que se nos vienen a la cabeza cuando pensamos en performance, imagen mental creada, como veíamos al principio, por Goldberg, Jones y Phelan entre otros muchos. Su participación en la revista de barrio *Quatre Cantons* con un cuadro de un bar nos permite pensar que a Sobré era precisamente lo popular, no tanto lo performativo per-se, lo que le interesaba.

Es probable que el aislamiento y la falta de información propias de la dictadura, tantas veces esgrimido para explicar el tardío desarrollo de las prácticas performativas en España, sea precisamente lo que permitiera la aparición de obras tan peculiares como las de Sobré, que combinan flamenco caló, happenings, subastas con pajarita e infravivienda. Aun así, el diálogo

con el extranjero se produjo, en condiciones muy particulares pero se produjo, y al respecto los artistas del conceptual catalán son el mejor ejemplo.

A diferencia de Sobré, el caso de los conceptuales catalanes fue muy diferente: no sólo es que el conceptual sea uno de los temas de debate más relevantes en la historiografía del arte contemporáneo en el Estado, sino que además acaparó la categoría de arte de performance en los años setenta en el Estado español. Y en el ámbito del conceptual, las tensiones y jerarquías de una práctica artística que se imponía desde el exterior era un tema de debate habitual. En su referencial *Del arte objetual al arte de concepto*, nuevamente Marchán habla en varias ocasiones de la amenaza de mimetismo del exterior que se vierte sobre las prácticas del contexto español. Este es precisamente el caso cuando habla de la convocatoria de Vilanova de Roca en 1972, donde se realizaron una serie de acciones en el espacio de un frontón de la casa de veraneo de la familia de Antoni Muntadas. La documentación resultante apareció en una carpeta con el título *1219m3*, las dimensiones del espacio. El resultado es muy precario, pero aun así reconocemos a los corredores de Robert Llimós, famosos ya desde los Encuentros de Pamplona también del 72 al atravesar inesperadamente cualquier espacio de la ciudad navarra a ritmo de marcha atlética. Según parece, en el frontón de Vilanova los corredores se dificultaban el paso provocando una situación conflictiva-; también se puede ver la obra Jordi Benito, influenciado por las acciones autoexploratorias de Vito Acconci, quien se escribió el nombre de las diferentes partes de su cuerpo sobre sí mismo con un rotulador negro; Muntadas realizó una serie de acciones con el sentido del tacto y una pelota, en clara alusión al espacio que acogía la convo-

catoria, un frontón, y que recuerda a los experimentos del neoconcretismo brasileño de Lygia Clark que habían poblado la revista parisina *Robho*, considerada referencial entonces. Otro participante, Ferrán García Sevilla, dispuso tres sillas plegables de madera para grabarlas con una cámara de cine, una clara referencia a la famosa “una y tres sillas” de Joseph Kosuth. Al respecto de esta convocatoria, Marchán quien conocía bien lo que se estaba haciendo fuera de España, lamenta: “Se acumulan las experiencias bajo influencias evidentes en la información exterior, a veces de claro mimetismo” (Marchán 1986, 280). No es la única referencia en esta misma dirección en el libro y tampoco es excepcional en la literatura de este crítico ni de otros del momento.

Pero si hemos de concentrarnos en las relaciones y tensiones de dependencia que se dejaban notar entonces en el contexto del Estado, la mejor referencia es la entrevista realizada en colaboración por Carmen Bernárdez a Nacho Criado y otros artistas en 1983, motivada por la exposición *Fuera de formato* de ese mismo año. Al hablar también del conceptual catalán, Criado explicaba: “era una situación próxima al plagio, de intentar engancharse a lo que en ese momento estaba funcionando” (Bernárdez y Collado, p. X), lo que suscitó la contestación de los restantes participantes. Además de la evidente crítica, la cita permite contextualizar la obra de Criado, un artista que sintió la necesidad de desarrollar una práctica que se vinculara al lugar, como revela su serie *Rastreos* (1973), acciones motivadas a raíz de una reflexión sobre el espacio, en este caso en concreto, de los márgenes del Guadalquivir a su paso por Mengíbar. La relación con la naturaleza y el paisaje se encuentra en el origen de sus *Reconstrucciones de situaciones ancestrales* (1973) donde Criado hace de

troglodita o en *Recorrido urbano* por la ciudad de Cuenca.

A pesar de que la amenaza de plagio parece haber marcado la dirección de las investigaciones de Criado, su advertencia nos introduce en la dinámica de las influencias ejercidas desde el exterior, de las relaciones entre un contexto increíblemente desigual y un exterior del que llegaban constantemente referencias ejerciendo una presión determinada. Lo que aparecía en las revistas y catálogos llegaba en unas condiciones muy particulares y se traducían a una situación extrema. Los institutos de cultura extranjeros sirvieron de cadena de transmisión al dar acceso a revistas del extranjero que no pasaban la censura. Había tanta sed de información que en las exposiciones de los conceptuales se disponían publicaciones procedentes del extranjero para que fueran consultadas por los asistentes. Uno de los catálogos que sabemos que sí se dispusieron en estas exposiciones fue *Information* (1970), nuevamente del MoMA, central en la difusión institucional del conceptual. Y la referencia es relevante porque una de las obras que aparecía en aquel catálogo era el *auto-enterramiento* en el que el artista, Keith Arnatt, desaparecía progresivamente bajo la tierra. Esto nos permite ejemplificar las relaciones de mimetismo, como dice Marchán, o de plagio, en la versión más agresiva de Criado, en particular con la obra de Fina Miralles, “Dona Arbre”, sobre la que se ha especulado una relación directa con la anterior de Keith Arnatt desde que Victoria Combalía lo comentara en su exposición *El arte sucede* (2005, 28-29).

Esto nos introduce en la relación entre territorio e historia del arte, una cuestión desarrollada desde la historia geográfica del arte alemán, la *kunstgeographie* de principios de siglo

XX desarrollada especialmente en Alemania. A comienzos de los 80, Carlo Ginzburg y Enrico Castelnuovo actualizaron las preocupaciones de la *kunstgeographie* en un artículo en el que analizaban las relaciones de dependencia que se generaba en el entorno de la Italia del siglo XV y XVI. Para ello adoptaron el concepto de “dominación simbólica” con el que querían abordar los procesos por los que una forma artística comenzaba a replicarse desde un centro hacia una periferia. Según los historiadores italianos, esta difusión no implicaba sólo la mera aceptación desproblematizada; también se producían otro tipo de reacciones: resistencia al modelo, alteración de su mensaje, movimientos de artistas de la periferia al centro, imposición simbólica en el sentido inverso.

La interpretación de España como periferia en los años 60 y 70 es ambigua: el éxito internacional de los pintores informalistas llega a Australia tan pronto como en los años setenta. En esa misma época, Francesc Torres es el primer artista no nacido en EE.UU. cuya obra es adquirida por el Whitney Museum of American Art. En contra de esta imagen cosmopolita, Kenneth Clark mantuvo el arte español completamente al margen en su famosa serie *Civilization* de 1969 ya que poco había contribuido a la civilización. Ya en España, el discurso centro/periferia fue entendido de una manera local: como el poder que ejercía el centro (Madrid y Barcelona principalmente) frente a otras provincias, imposibilitando una reflexión sobre la importación de modelos foráneos (lo que en definitiva cancelaba la concepción del Estado como periferia) (Pena, 1996).

Los artistas, en líneas generales, no entendieron la influencia desde fuera bajo el parámetro de la dependencia: todo lo que venía de la Europa libre se comprendía como parte de un

proceso de apertura, modernización e internacionalización. Esta reacción, aún visible principalmente en discursos periodísticos actuales donde se incide en cómo deberíamos asemejarnos a los países de nuestro entorno, sigue en vigor ahora como entonces. Tenemos que recurrir a Manuel Vázquez Montalbán de principios de los 80 para encontrar un abordaje de la noción de imperialismo en el contexto local, un asunto del que decía que era como el agua: “inodoro, incoloro e insípido” (Vázquez Montalbán, 1980, p. 36). Quizás la mejor expresión de esta ambigüedad entre centro y periferia, imperio y diferencia, sea la importante crítica estadounidense del conceptual, Lucy Lippard, autora de referencia por sus publicaciones, entre ellas su *Seis años en la desmaterialización del arte*, auténtica biblia del arte conceptual. Como es conocido, Lippard visitó España en 1969, cuando pasó una temporada en Almería esbozando su libro de literatura experimental *Yo veo, tú significas* publicado mucho después. En alguna publicación del momento se refería a España como dónde vivía entonces, por lo que su estancia no debía carecer de importancia. Durante su estancia, visita varias ciudades andaluzas pero no se vincula con la comunidad de artistas. Resulta interesante comprobar cómo entendió geopolíticamente aquel espacio cuando, hablando de un viaje a una localidad mexicana, Puebla, indicó: “era mi primera experiencia en el tercer mundo. Bueno, en realidad fue España, quiero decir..., no pienso, ... pensaba en España como Europa, no el tercer mundo” (Lippard 2011, sp). No deja de resultar extraña su respuesta zigzagueante: en un primer momento, parece no tener duda en asociar a España con el tercer mundo. Seguidamente la localización en Europa le quita la idea de la cabeza. Una sentencia extraña y contradictoria que sitúa al país *como un tercer mundo no tan tercer mundo*.

Sin embargo, las relaciones de dominación simbólica no explican completamente el carácter mimético que Marchán advierte en el conceptual catalán, ni en el plagio en la agresiva interpretación de Criado. Sin ir más lejos, la obra de Arnatt y Miralles, tienen unas condiciones de producción completamente diferentes: la primera vez que se hizo la obra del primero, en Alemania, se hizo pública a través de la televisión: esta aparecía como si se tratara de una interferencia durante la publicidad sin comentario de ningún tipo, lo que debía extrañar al espectador sentado tranquilamente en su casa. En el caso de Miralles, su obra está compuesta por varias fotografías que dan a entender el movimiento del fotógrafo en torno a la artista que permanece inmóvil y las piernas siempre están enterradas en el mismo punto. Además fueron realizadas para la instalación *Traslaciones. Elementos naturales en un espacio no natural. Cama-árbol*, donde una de las fotografías, en blanco y negro, coronaba una cama con un árbol dentro. Por todo ello, tiene que ver más con la integración entre la artista y la naturaleza, en echar raíces, más que en la desaparición que proponía Arnatt. Este planteamiento nos lleva a concluir que incluso sus obras son opuestas: sería fácil vincular el lema de la muerte del autor a la obra de Arnatt³, mientras esto mismo resulta imposible en la de Miralles: su cuerpo y ella son esenciales. A pesar de todo ello, la obra sigue interpretándose como una secuencia en la que la artista progresivamente hunde su cuerpo en la tierra, lo que la acerca a la obra de Arnatt⁴.

La historia del arte cuenta con recursos para explicar cómo dos obras semejantes en su forma pueden tener sentidos diferentes. En concreto nos estamos refiriendo a Erwin Panofsky (1976, p. 94) y su uso del término *pseudomorfosis* que empleó para tratar la semejanza entre un sarcófago púnico y una tumba alto-gótica. Recientemente, Yve-Alain Bois y Kaira Cabañas han aplicado el término panofskiano al estudio del arte con la intención de evidenciar cómo el discurso del arte global ha sometido, en vez de potenciar, las diferencias integrándolas en un discurso homogeneizante, algo que Cabañas denomina *monolingüismo global*.

Ahora, que nos encontramos en los albores de una historia del arte de performance en España, quizás sería conveniente plantearnos cómo ésta puede, o bien, reflejar un canon ya plenamente construido, o bien, aportar una narración que cuestione críticamente dicho canon. De hacer lo segundo, quizás contribuyamos a provincializar Europa.

Referencias

- Abril, Ó. Entrevista. (2014). En AA.VV. Los Torreznos (pp. 46-47). Ca2M.
- Albarrán, J. (2011). Del fotoconceptualismo al fototableau. Universidad de Salamanca.
- Bennett, T. (1995). *Birth of the museum: theory, culture, politics*. Routledge.
- Bernárdez, C. y Collado, G. (1993). Tras un largo paréntesis. *La Guía del Ocio*, febrero, X-XI.
- Bois, Yve-Alain. (2015). The uses and abuses of look-alikes. *October* 154, 127-149.

³ Sobre Arnatt quizás sea interesante remarcar que es uno de los pocos artistas sobre quien el famoso performativo de John Austin tuvo una influencia notoria. Gran parte de sus obras performativas estuvieron alumbradas por el *Cómo hacer cosas con palabras* del lingüista británico.

⁴ Así, en el manual de arte de Mayayo y Marzo se puede leer: “Fina Miralles realiza la acción *Traslacions Dona-arbre*, durante la cual hunde su cuerpo en la tierra hasta lograr que sus piernas queden enterradas por encima de sus rodillas (Marzo y Mayayo, 2015, p. 431 nuestro subrayado). Como ya hemos indicado, Miralles siempre tiene las piernas hundidas en la tierra hasta el mismo punto, por lo que no hay movimiento alguno en las fotografías en este sentido.

Cabañas, K. (2018). *Learning from madness. Brazilian modernism and global contemporary art.* University of Chicago Press.

Castelnuovo, E. y Ginzburg, C. (1981). *Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien.* Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 40, noviembre, 51-72.

Fusco, C. (2017). *Dangerous moves. Politics and Performance in Cuba.* Tate.

Garbayo, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos durante el tardofranquismo.* Consonni.

Goldberg, R. (1979). *Performance: Live art 1909 to the present.* N. Abrams. (Ver. Cast. en Destino, 1988).

Jones, A. (2006). *El cuerpo del artista.* Thames.

Lippard, L. (2011). *Oral history interview with Lucy Lippard.* <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-lucy-lippard-15936>

Luna, D. (2015). *Zaj: arte y política en la estética de lo cotidiano.* Athnaica ediciones.

Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto.* Akal.

Marzo, J.L. y Mayayo P. (2015). *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas.* Akal.

Panofsky, E. (1976). *Estudios sobre iconología.* Alianza Editorial.

Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismos periféricos, poéticos, políticos y periféricos. El arte en España (1964-1980).* Akal.

Pena, C. (1996). *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918. Promoción de las Bellas Artes.*

Pérez Manzanares, J. (2018). *Juan Hidalgo y Zaj. Arte subversivo durante el franquismo.* Huerga y Fierro.

Pérez, D. (1992). *Juan Hidalgo y la promiscuidad Zaj.* Universidad Politécnica de Valencia.

Phelan, P. (1993). *Unmarked the politics of performance.* Routledge.

Piotrowski, P. (2019). *In the shadow of Yalta. The avant-garde in Eastern Europe (1945-1989).* Reaktion Books.

Schechner, R. (2002). *Performance studies: an introduction.* Routledge. (Ver. Cast. en Fondo de Cultura Económica, 2012).

Sintes i Bou, M. (2011). *Gonçal Sobrer. Un rebel sense prebots. Pintures i fets.* Arxiu Històric del Poble Nou.

Sobré, G. (1966). *Ópera neoxava.* Galerías Syra.

Vázquez Montalbán, M. (1980). *L'enemic a casa. Penetració cultural imperialista.* Nous horitzons 163, 36-37.

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

3

2024



Imaginarios neobarrocos en el *body art* a través de la obra de Gina Pane

MÓNICA PINTOS. Universidade de Vigo

/ RESUMEN /

Límite, exceso, inestabilidad, desorden, metamorfosis, nudo... son algunos términos apropiados para definir el presente que nos rodea. En este artículo propondremos un recorrido a través del *body art* de Gina Pane entendiéndolo desde una perspectiva Neobarroca. Veremos como su obra se desarrolla dentro de lo que Calabrese considera el inicio del Neobarroco y analizaremos a través de diferentes piezas de la artista los elementos clave para intuir este posicionamiento.

/ Palabras clave /

Neobarrocos; período de crisis; postmodernidad; expresión.

Introducción

No hay estado sino continua mutabilidad en todo. (Baltasar Gracián, *El discreto*, Realce XVII).

Con esto también podemos afirmar que no existe una historia lineal que avance sin detenerse, más bien debemos entender la misma como un estado cíclico que se nutre de hechos pasados para afianzar el presente.

Según Foucault hay épocas en las que el cambio de mentalidad es tan radical que se puede hablar de una fractura respecto al pasado, reencontrarnos con el barroco en el siglo XX nos invita a pensar desde dónde tomamos la noción de vacío, de lo irrepresentable y hasta dónde podemos llegar a través del imaginario propio del mismo.

El Barroco: En Portugués “barrueco” hace referencia a la irregularidad de las perlas; en Francés “baroque” nos habla de lo excéntrico, efectista y extraño y en relación con la teoría Aristotélica puede entenderse como un silogismo que acaba en un absurdo.

Se entiende como un arte dominado por lo emocional frente a lo racional propio del Renacimiento, con algunas excepciones como es el barroco racionalista del Grand Siècle francés.

Entendemos a su vez que, tanto el periodo Barroco como el Neobarroco aparecen en un momento de ruptura con lo establecido en la sociedad, en un momento de crisis tanto social como ideológica derivada de la contrarreforma y el auge del cristianismo y la crisis de la modernidad. El barroco aparece en un momento de crisis religiosa y social tras el Concilio de Trento y la crisis social derivada del mismo; podemos entenderlo como producto de la contrarreforma.

Este concepto nace en el S. XVII siendo utilizado de manera despectiva por los artistas neoclásicos en referencia al arte producto del período situado entre el Renacimiento y el Neoclasicismo.

No fue hasta bien entrado el S. XIX dónde teóricos románticos cambiaron la concepción del barroco considerándolo un arte lleno de originalidad. A su vez, teóricos como Eugenio D’Ors o Walter Benjamin en el S. XX llegaron a considerarlo como una constante estética que se repite en la historia.

El barroco puede adoptar encarnaciones y formas específicas en circunstancias históricas precisas, establecer su propia dialéctica con la realidad y postular su respectiva visión del mundo. Ya en los años 20, Walter Benjamin, señaló la importancia de la experiencia barroca para la comprensión de la genealogía de lo moderno. Destacando a Baudelaire en la revalorización del concepto barroco; sin ir más lejos, de él nacen el gusto y la sensibilidad hacia la belleza de la circunstancia y el artificio.

Numerosos autores como Omar Calabrese, Christine Buci-Glucksmann, Severo Sarduy entre otros, proponen matices alternativos a la nomenclatura “postmoderna” y proponen una nueva categoría para definir las estructuras socioculturales y los comportamientos estéticos de nuestra época, así surge el concepto “Neobarroco”.

No pretendemos generar un artículo bajo la premisa del retorno del Barroco ni tampoco pretender que en él encontraremos todas las manifestaciones propias del mismo; en palabras de Calabrese: “El “neobarroco” es simplemente un “aire de tiempo” que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los cam-

pos del saber, haciéndolos familiares los unos de los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente.”¹

Vemos como se multiplica la búsqueda de la identidad y la individualidad, lo instantáneo, electrónico, la pérdida de sensibilidad social y el contacto resulta un panorama óptimo para evocar al simbolismo, la temporalidad, la fugacidad de la vida, entender el tiempo presente y el papel que tiene el ser humano en el mundo, recuperar la sensibilidad que le es propia mediante símbolos que ayudan a conectar con esa parte, casi olvidada, casi oculta entre banalidades contemporáneas. Entendemos la historia como una línea temporal continua, cuando, hay evidencias de que el tiempo lineal no existe, las diferentes épocas necesitan volver a ciertos aspectos pasados para desarrollarse una y otra vez.

A través de la figura de Gina Pane estableceremos un diálogo entre pasado y presente, analizando su obra desde una perspectiva Neobarroca sin dejar de lado el imaginario propio de la artista.

Gina Pane (Francia, 1939-1990) es una artista francesa considerada una de las artistas más significativas del body art. En este artículo no pretendemos hacer un análisis y recopilación de toda su obra sino que, a través de 3 obras como son: *Azione Sentimentale*, 1973; *The Conditioning, first action of self-portrait(s)*, 1973; *Psyché*, 1974 analizaremos los diferentes elementos, composición y el simbolismo en relación con el Neobarroco.

La obra de Pane nos habla de la vida, de la

muerte, del dolor, el paso del tiempo y todo ello oculto bajo una performance agresiva, radical más bien en la que somete a su propio cuerpo a diferentes agresiones ante un público que actúa como obra en sí, puesto que, es de suma importancia el aquí y ahora en el body art; la fotografía o el video se utiliza como registro.

Pane busca la sensibilidad a través de la dureza de sus acciones; entiende su cuerpo como obra en sí, pudiendo establecer cierto paralelismo con el Cristianismo, puesto que, la artista establece ese paralelismo entre cuerpo y sangre, teniendo los dos gran importancia artística para ella.

En él realiza diferentes agresiones con las que debilita su cuerpo, utilizando, a su vez diferentes elementos alegóricos como pueden ser velas, rosas, espinas... un imaginario que nos traslada a las composiciones Barrocas dotadas de gran fuerza y simbolismo para tratar temas como los que Pane pretende representar. Sus obras nos hablan de la fugacidad de la vida, de la fragilidad del cuerpo humano y de su fortaleza a la vez, su cuerpo, escenario de dolor y placer, se reencuentra en un nuevo estadio simbólico donde no existe la alienación o represión corporal; lo que queda de la incisión es la cicatriz, a modo de memoria de una vida herida.

Azione sentimentale, 1973

En los años 70 ya se avecinaba este cambio de mentalidad; podemos establecer aquí el inicio del body art como tendencia artística. Fue muy difundida por una revista neoyorkina

¹ Calabrese, Omar.(1994) *La era Neobarroca*. Madrid. Cátedra

Avalanche, que se empieza a editar en 1970, y por la francesa arTitudes, de 1971.

Entendemos que para los años 70s se consolida internacionalmente el body art o arte del cuerpo con precedentes a mediados de los años 60s con las pinturas corporales de Yves Klein y las esculturas vivas de Manzoni.

Estos artistas pretenden establecer un vínculo emocional entre artista y espectador que va más allá de esta categorización. Este forma parte de su conocimiento, pasar el límite trazado por la sociedad, por la moral, por la ética es solo cuestión de hacerlo, pero hacer que los demás traspasen ese umbral con ellos fue también la intención de estos artistas.

El Body Art utiliza el cuerpo como elemento artístico, desvinculándose así de la consideración de arte de museo que se encontraba arraigada en la sociedad.

No interesa tanto el final en sí como el proceso mismo de la acción; el artista traspasa su propia corporeidad en una acción radical que vincula cuerpo y alma en un instante donde la presencia del espectador es indispensable e intransferible.

El cuerpo deja de ser sino la encarnación del dolor, del sufrimiento, del sometimiento real o soterrado. Una muy interesante paradoja que libera al artista de lo único que le encadena a la naturaleza a la vida. En oriente tal disposición anímica se la ejecuta con la meditación y el desdoblamiento. En ellas la esencia se libera y puede entonces el cuerpo ser solamente lo que es una máquina de dolor. El dolor es la ligadura, el sello

que mantiene la corporeidad con la inutilidad de la acción que solamente es física. (relacionarlo con el barroco a través de la consideración del hombre como ser que siente sufre y muere, rompe con la idealización del renacimiento).²

“Azione Sentimentale” llevada a cabo en la Galería Diagramma de Milán por Gina Pane nos muestra la vulnerabilidad y fragilidad a través de una agresión física en la que la artista se va clavando progresivamente espinas de rosa en el brazo para terminar cortándose la palma de la mano con una navaja para reconstruir la flor, mientras de fondo se lee en alto una correspondencia entre dos mujeres en italiano y francés.

La performance de Pane envuelve al espectador en un ambiente ritual en el que conecta directamente con las emociones de la artista, estableciéndose entre ambos un diálogo emocional capaz de elevar su acción a obra de arte.

Pane establece en cada acción un imaginario propio dado de los diferentes elementos que utiliza en las mismas, a los que otorga un significado propio y personal. En el barroco es común utilizar símbolos para definir el significado de la obra tales como velas, calaveras, pompas de jabón, relojes... para expresar la muerte, el paso del tiempo, la fugacidad de la vida... recorándonos así la naturaleza frágil y terrenal del ser humano.

Pane en sus obras tiene presente la naturaleza humana, así como la necesidad de mostrar su vulnerabilidad y relación entre vida y muerte.

En esta obra vemos diferentes elementos

² Bojorque Pazmiño, Jorge Erick. “El dolor que delata el confort: Gina Pane”. Vol 7, núm. 1, Enero-Marzo 2021, pp. 213-224

que nacen del imaginario propio de la artista y que en conjunto otorgan a la acción de gran simbolismo, como son: la rosa blanca, rosa roja, sangre, cuchilla, vestimenta blanca y espinas.

Los símbolos, en cualquiera de sus apariciones, no suelen presentarse aislados, sino que se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas, bien desarrolladas en el tiempo (relatos), en el espacio (obras de arte, emblemas, símbolos gráficos) o en el espacio y el tiempo (sueños, formas dramáticas).³

Siguiendo la definición de Eduardo Cirlot en su *“Diccionario de Símbolos”* podemos analizar diferentes elementos propios de la obra de Pane como son:

La vestimenta blanca de Gina Pane es una constante en sus obras; con ella nos habla de sus intereses religiosos puesto que en el pasaje del Apocalipsis el blanco representa a los que “han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y la han blanqueado con la sangre del Cordero”⁴. La blancura simboliza lo celeste y, por ende, lo blanco la voluntad de acercarse a ese estado. La pureza, la totalidad, la deidad serían otras de sus acepciones.

Para Pane mostrar sus intereses religiosos es sumamente importante dado que es parte indispensable de su ser y de su identidad; este factor influye directamente en nuestra consideración de su obra como neobarroca, puesto que, en el barroco imperaba la exaltación de la religión, siendo esta dominante en la sociedad.

La rosa para Cirlot es un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección. En

“Azione Sentimentale” vemos cómo la artista utiliza este elemento para expresar un vínculo finalizado, una belleza fugaz, efímera; un modo de entender la naturaleza en el barroco cuya representación de flores expresaba temporalidad como una forma de hacer permanente lo efímero.

La utilización de dos rosas, una blanca y una roja, expresa fuerza y vulnerabilidad, pasión y pureza; dualidades en sí mismas como el interior de un ser humano que intenta controlar sus pasiones y vivir acorde a la voluntad divina.

La sangre relacionada con el color rojo cuyas cualidades pasionales infunden su significado simbólico a la sangre para Cirlot. En la pieza de Pane vemos, a su vez, como la sangre derramada hace referencia al sacrificio.

Para Cirlot: “La energía espiritual que se obtiene con ello es proporcional a la importancia de lo perdido. Todas las formas de sufrimiento pueden ser sacrificiales, si se buscan o se aceptan plena y definitivamente. Los signos físicos negativos: mutilación, castigo, humillación, grandes penalidades o trabajos, simbolizan así las posibilidades contrarias en el orden espiritual.”

The Conditioning, first action of self-portrait(s), 1973

Esta obra de Gina Pane se encuentra recogida en 45 minutos de video en el Centre Pompidou de París y posteriormente Marina Abramovic la utilizó en *Seven Easy Pieces* (2005).

En esta acción, Pane se postra en una espe-

^{3,4 y 5} Cirlot, J. E., (1985) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Labor

cie de cama o soporte metálico durante 30 minutos. Debajo de este armazón metálico se disponían varias filas de velas encendidas que progresivamente iban calentando la estructura metálica y, por ende, su propio cuerpo se exponía a altas temperaturas.

El espectador, presente en toda la acción, sentía el dolor que la artista experimentaba, el cual, ella misma confesó posteriormente que desde un principio fue muy difícil de controlar.

Esta escena en sí misma nos trasporta a una voragine de autocontrol y determinación, cuyos elementos utilizados nos hablan del imaginario de la artista y la relación con el barroco.

Vemos cómo Pane vuelve a aparecer en la escena vestida de blanco; la estructura de metal hace referencia a la estabilidad, durabilidad, inmutabilidad así como a la idea de permanencia de eternidad frente a un cuerpo que se transforma con el tiempo y a unas velas que se consumen por el fuego.

La vela, el fuego, el vacío son algunos de los elementos de la escena que nos transporta al imaginario barroco.

Esta nos expresa el paso del tiempo y la fugacidad de la vida; el cambio de estado al encenderla de sólido a líquido nos habla del paso de la vida a la muerte.

El vacío para Cirlot “es una idea abstracta, en contraposición a la «nada mística» que es la realidad inobjetiva, informal, pero en la que se encuentra todo germen”.⁶ Vemos cómo en el imaginario barroco esta idea cobra gran relevancia dado que el ambiente, la atmósfera, el

vacío en sí que envuelve la imagen está cargado de significado.

El fuego entendido como símbolo de transformación y regeneración; el calor vital, pero también la destrucción y el final.

Sugiere el anhelo de destruir el tiempo y llevarlo todo a su final. El fuego es la imagen arquetipo de lo fenoménico en sí. Atravesar el fuego es símbolo de trascender la condición humana, según Eliade en *Mitos, sueños y misterio*.⁷

Psyché, 1974

La acción “Psyché” de Gina Pane se realizó en 1974 en la galería Stadler de París.

En ella la artista dibujó su rostro en un espejo con maquillaje y a continuación una serie de cortes en los párpados que posteriormente cubrió con vendaje del que brotaron gotas de sangre y después, incisiones en el vientre con forma de cruz.

Esta acción que remite a la visión de la mujer en la sociedad y a la faceta de madre Pane pretende reflexionar sobre esta consideración tan arraigada en la sociedad y, en especial, por el cristianismo donde vemos la figura de la Virgen como máxima expresión.

Psyché nos muestra varios elementos clave para relacionarla con el barroco; las incisiones en el vientre a modo de cruz ese arraigo religioso, la maternidad, el cuidado maternal con la sangre del vientre, sangre de creación divina, de evolución, de nacimiento.

^{6 y 7} Cirlot, J. E., (1985) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Labor

El vendaje en los ojos, imagen poética que nos transporta a lo que no ves, o no quieres ver, el dominio social, sumisión, entendida en la antigüedad como destino, tarea, el fin último a seguir.

Lágrimas de sangre, ante eso que no quieres ver, no puedes ver, no ves.

Cicatriz o imperfección, rastro, recuerdo de lo vivido; imperfección corporal o moral representada bajo un mismo símbolo.

El vientre para Cirlot se asemeja a un laboratorio alquímico, a un lugar donde se producen transformaciones.

Con ello vemos a una Gina Pane que se muestra visceral ante el espectador y establece un diálogo único en el que ambos conectan perfectamente sin necesidad de palabras, de nada más.

Conclusiones

Llegar al cuerpo es entender también la corporalidad del otro.⁸

Y conectar con Pane es entender todo el imaginario que envuelve su obra y su proceso artístico extremadamente relacionado con el simbolismo propio del barroco, como ya hemos visto en este artículo.

El dolor es un indicativo de sanación,

La persona profana solo quiere el placer, al igual que un caracol solamente y de manera instintiva quiere y va hacia donde el comer

le llama. Estar embebido en el placer es suprimirse al dolor. Para la sociedad de post-guerra, las heridas de la guerra eran insostenibles y el dolor no podía ser manejado sino con el confort y la esperanza de un sueño de comodidad y ventura.⁹

La simbología no sustituye lo real, si no que le ayuda a coger fuerza y asentarse en la sociedad, romper las barreras de lo individual y lo colectivo.

En el diccionario de símbolos de Cirlot nos habla de una clasificación de los supuestos que permiten la concepción simbolista, es decir, las ideas previas que lo hacen posible. Estas son: Considerar que nada es diferente sino que todo tiene significado y expresa algo; ninguna forma de realidad es independiente todo está relacionado; lo cuantitativo se transforma en cualitativo; todo es serial; lo serial se relaciona entre sí como puede ser el mundo físico y el espiritual. Los hechos que dan lugar a la organización serial son: limitación, integración de lo discontinuo en la continuidad, ordenación, graduación sucesiva, numeración, dinamismo interno entre sus elementos, polaridad, equilibrio de tensión simétrico o asimétrico y noción de conjunto.

Para finalizar, entender que el neobarroco no es una “vuelta” entendida como la recuperación de la producción estética de ese período, más bien, entendido como un sistema de organización cultural, con estrategias de representación propias.

Se caracteriza por su complejidad, inestabilidad, rechazo de lo normativo, un fuerte sentido anticlásico y el impulso alegórico.

^{8 y 9} Cirlot, J. E., (1985) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Labor

Así mismo, Deleuze, relaciona el neobarroco directamente con la ambigüedad de la situación mundial contemporánea, donde podemos observar un claro predominio de la confusión de identidades culturales.

Amparo Serrano de Haro, profesora de Historia de Arte de la Uned, para La Vanguardia, considera que en los años 80 se dan una serie de circunstancias con la crisis del proyecto de modernidad que propicia el inicio del neobarroco pero teniendo en consideración que su manifestación más evidente coincide con la crisis económica mundial.

En términos de Calabrese, vivimos en una sociedad excéntrica entendida como “fuera del centro” esto es, lo que se vuelve regla más que excepción.

Y es precisamente lo que podemos observar en el análisis de la obra de Gina Pane que hemos establecido en este artículo; una artista que, lejos de desligarse del panorama social establece un imaginario propio con el que refuerza el mensaje de sus acciones y recuerda que el arte y la historia beben de su pasado para reforzar su presente y garantizar el futuro del mismo.

Referencias

- Buci-Glucksmann, Christine.(2006). *La estética de lo efímero*, Madrid; Arena libros.
- Bojorque Pazmiño, Jorge Erick. “El dolor que delata el confort: Gina Pane”. Vol 7, núm. 1, Enero-Marzo 2021, pp. 213-224
- Calabrese, Omar.(1994). *La era Neobarroca*. Madrid. Cátedra.
- Calinescu, Matei (2022) *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, España, Tecnos
- Chiampi, Irleamar. (2000). *Barroco y Modernidad*. FCE, México.
- Cirlot, J. E., (1985). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Labor.
- Coccoz, Vilma.(2004). *El cuerpo mártir en el barroco y en el body-art en Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires, ED.El cifrado.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós.
- Jung, Carl Gustav. (2002). *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Luis de Caralt Editor.
- Maraval JA. (1975). *La Cultura del Barroco*. Madrid, Editorial Ariel.
- Oreya, Isabel. “Gina Pane: memoria del cuerpo”. *Pezconejo*. Web. 28 de mayo de 2017. <https://pezconejo.wordpress.com/2011/11/14/ginapane/>
- Sala Máñez, Rosa. “Gina Pane”. *ESPINAS Y AZUCENAS*. Web. 23 de febrero 2010. 28 de mayo 2017. <http://espinasyazucenas.blogspot.com/2010/02>
- UCLM. “El arte de acción: Happening, performance y fluxus”. Web. 28 de mayo de 2017. <https://previa.uclm.es/profesorado/irodrigo/Esquema%20arte%20acci%C3%B3n..pdf>

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

4

2024

‘Αιμοπετάλια’: a site-specific performance on healing

ELENI KOLLIPOULOU. Ionian University

/ ABSTRACT /

This article exposes the creation process of ‘Αιμοπετάλια’¹ site-specific performance. ‘Αιμοπετάλια’ is part of my ongoing post-doctoral research in the arts funded by H.F.R.I. and hosted by Ionian University, AVARTS. The research is entitled ‘Enacting multi-sensory embodiment: exploring the deepening of subjective time embodiment in mixed media performative art praxis via the lens of Butoh notation’². In my presentation at the ‘Fugas e Interferencias’ International Conference, the creation process of ‘Αιμοπετάλια’ will be accompanied by the audiovisual documentation of the event. The overall objective of the presentation is to discuss the potentiality of Butoh-fu to inform and enrich mixed-media performance’s dramaturgy.

/ Keywords /

Butoh; politics of war; performance art; site-specific; interdisciplinary; methodologies.

¹ Αιμοπετάλια [In Greek: aemopetalia] Platelets or thrombocytes (from Ancient Greek θρόμβος (thrombos) ‘clot’, and κύτος (kytos) ‘cell’) are a blood component whose function (along with the coagulation factors) is to react to bleeding from blood vessel injury by clumping, thereby initiating a blood clot. (source: <https://en.wikipedia.org/wiki/Platelet>)

² <https://avarts.ionio.gr/en/department/people/665-kolliopoulou/>

Introducing ‘Αιμοπετάλια’

“I am not in space and time, nor do I conceive space and time; I belong to them, my body combines with them and includes them” (Merleau-Ponty, [1945] 1962, p.162)

This article narrates the creation process of ‘Αιμοπετάλια’ (site-specific and mixed-media duet performance), weaves associations between the title and its content, provides information about the rehearsals, the methodology and the dramaturgical choices based on the subject and the location where the performance took place. In doing so, it offers a brief presentation of Butoh-fu as a choreographic method and the refinement of the research question to finally expose and reflect on the feedback received by the audience.

‘Αιμοπετάλια’ was the third artistic research project of my post-doctoral research and it is about healing processes. The title alludes to the fact that human beings, when in crisis, tend to mirror nature in their reactions by somehow returning to the fundamentals of life: they create bonds among one another as their ultimate defense for survival. In an analogous way with platelets, that intervene to scab the wound by forming a protective tissue allowing the skin to grow faster, humans cling to one another to sooth their pain and to feel more empowered in front of a common threat. ‘Αιμοπετάλια’ is based upon Calvino’s ‘Waiting for death in a hotel’ : the story of two war prisoners that become friends as they share their last hours before their death sentence is executed.

A Time-specific Performance

The rehearsals of ‘Αιμοπετάλια’ began in early February and went on until mid-April. The performance took place on 24th April at the Public Central Historical Library of Corfu (hereinafter PCHLC). It was designed considering the very location of the library and its architectural and historical connotations (see paragraph 1.3 A site-specific performance). Throughout my practice-based research, I have been focusing on the deployment of selected Butoh-fu (notation in Butoh) to create mixed-media performances (see paragraph 2.1 a Butoh-fu-devised performance). My aim was to explore the manner and the extent (even if this is not quantifiable) those performances influenced the audience’s deepening of subjective time (see paragraph 3.1 The refinement of the research question).

The creation process of ‘Αιμοπετάλια’ coincided with a massive students protest at public Universities against a government bill on Higher education privatization in Greece. The protest period lasted from mid-January until late-March. During this period, AVARTS’ facilities (where rehearsals for the project were to take place) were occupied by the protesters.

This fact created specific conditions for the studio-based research of ‘Αιμοπετάλια’ by restricting the rehearsal space to an ad-hoc home-made emergency studio on the first floor of our little house. Hence, the students’ occupation of the University’s public space, otherwise available for the creation process of the performance, led to the ‘self-imposed occupation’ of our private space and its transformation to home-made studio for the duration of ‘Αιμοπετάλια’ rehearsals.

³ ‘οπετάλια’ documentation is available here: <https://vimeo.com/956385594>

⁴ Calvino, I. (2006). Waiting for Death in a Hotel. New Yorker -New Yorker Magazine Incorporated-, 2006, 104. (1949)



Fig 1. The bridge as division

The process comprised of several strands such as:

1. Preliminary on-site visits with technical collaborator Thanasis Epitideios at PCHLC to trace the scenography and dramaturgy of the performance, as well as to resolve technical issues around the video projection and the sound design.

2. Rehearsals on-site were held on a weekly basis. This was vital for the performance design, which was literally built on the given structures and affordances of the library.

3. Rehearsals at the home-studio for Calvino's storytelling and voice training for the singing part of the performance⁵.

4. Recording the storytelling of 'Waiting for death in a hotel' in the sound-recording studio at AVARTS.

5. Editing a video containing the text of Calvino's story scrolling down. This was screened during the performance to facilitate the audience to grasp the sense of the recording.

A Site-specific Performance

'Αιμοπετάλια' took place on the internal bridge of the library availing of the remaining renaissance architecture of PCHLC. The bridge offered a vivid scenography on itself as well as a rich symbolic context. It was softly illuminated with natural light by two windows at its extremities and formed an artificial stage that was surrounded by the audience.

The bridge was located on the first floor of the building and was quite bare: it had a wooden floor and was protected with metallic rails without any superfluous decorations or architectural elements on it.

What was impressive was the openness that the bridge created in the space, which was perceived as spacious and airy. Although the physical space was rather limited for the audience to be seated or standing, the architecture of the bridge evoked a feeling of suspension and intermission within the solidity of the building.

PCHLC is located inside the gracious old fortress of Corfu. Its massive walls are formed by an ensemble of colorful bricks interwoven with cement, thus ascribing the space with an overall sensation of strong, resilient and impenetrable materiality. The walls have an all-around average thickness of 1-2 meters, sealing the space. Walls are interrupted by profound window openings allowing enough light to flow in the building intermittently. During the performance, the inter-

⁵ During the performance we sang 'Θυμάμαι' by K. Chantzis and 'Φοβάμαι' by V. Papakwnstantinou.

play of light was creating dramatic and expressive shadows and highlighted the well-defined curves of the ceiling.

The bridge connects the entrance with the rest of the library building and represents an interesting counterpoint in the architectural flow of the performance space. In a sense, the bridge is both linking and separating two opposite sides of the room where the audience was seated. Therefore, the performance dramaturgy availed this already charged connotation of bridge to enhance the tension between the already demarcated separate spaces (entrance and main library). Prominence was given to the simultaneous contrasting urge to overcome this separation by experiencing the bridge as a connecting (and dividing) point.

In fact, a bridge is a relatively small and restricted slice of space with temporary use connecting what lies before and after. Thus, a bridge is an architectural element that makes time 'visible' in space. If we consider death as a transitioning point or a passage to another state, then a bridge could be its physical representation.

The small-sized bridge at PCHLC could easily evoke the claustrophobic atmosphere of a prison cell where the entire story of Calvino takes place. In addition, the site-specificity of 'Αιμοπετάλια' was related to the fact that PCHLC is a building located

inside the old Venetian fortress that served as British barracks in the past. A barracks' functionality was to host the soldiers preparing for military operations or to guard the war prisoners.

Moreover, the barracks' war-related activities demarcate a gap or a break from 'the time-space of peace'. Therefore, if we accept that peace is the normal (ordinary) frame of experiencing time-space, the historical references of PCHLC allude to an out-of-the-ordinary time space; the awareness of this context invited a different kind of presence impregnated with urgency and (often) despair which resonated with Calvino's novel.

Waiting for Death on a Bridge

'Αιμοπετάλια' was a movement-based performance, a chain of symbolic actions that run simultaneously with the recording and video projection of Calvino's short story. Franco Ricci⁶ notes that:

'The very nature of Italo Calvino's writing style [is] his use of imagery and images [...]



Fig 2. The bridge as a meeting point

This purely visual universe moves beyond natural likeness towards an imaging of the world that is based on a verbal (temporal) sign grounded in iconicity (spatiality).’ (Ricci, 2001, p.17)

Calvino’s writing style seduces the readers to a non-stop trip of all senses via a narration that incites their sensorial entanglement in eerie atmospheres. His novels are rich in symbolism and spark non-trivial associations. Calvino is inviting the readers to experience imaginary time-spaces sparged with irony, harshness and tenderness. However bitter and dark at times, Calvino manages to recompensate and positively surprise the reader by generously crafting his original characters emerged in deeply poetic situations.

The chosen short story narrates a day from the life of war prisoners during the WW II in Italy. According to the story, many passersby were abruptly arrested in route to their ordinary destinations by German soldiers to be subsequently held in captivity in poor living conditions, until it was decided who was to be freed and who was to be executed. Calvino vividly describes the flourishing friendship of two prisoners, Diego and Michele. Their friendship represents the only bright moment of the story, and they seem to keep afloat in the dark moments of their agony, supported solely by the force of their bond.

With bated breath, the reader is informed about the announcement of Michele’s death-sentence for the upcoming day. A piercing description of his last moments in Diego’s silent accompaniment is finally concluded with

the unique spark of light throughout the whole text; the two prisoners both realize that sharing their pain is the only solace left to them.

‘Waiting for death in a hotel’ unveils the healing potential that resides in human relationships in moments of crisis, and indirectly criticizes the levels of atrocity and brutality that humans can reach when in wartime. ‘Αιμοπετάλια’ incorporated the recordings of Calvino’s story interpreted by the two performers. The storytelling was interwoven with a movement-based performance emerging out of a Butoh-fu’s kinesthetic vocabulary.

A Butoh-fu-devised Performance

‘Αιμοπετάλια’ is a devised performance upon the Butoh-fu ‘Walk as a pure measurement’ from the *World of Abyss* which is retrievable at Yukio Waguri’s *Butoh-Kaden*⁷:

You are walking only as measurements. You are merely a measurement between heaven and earth. Your eyes are not looking forward anymore. Life itself is walking ahead, the form follows later. [...] You are somewhere between yourself that is rising and yourself that is going down. You are something that cannot have a name [...] Walking is nothing but an attempt to desperately hold together what is being steadily destroyed.’ (Waguri, 1998)

I engaged in ‘Αιμοπετάλια’ as a director and performer with co-performer Stratos Papadoudis. The devising process of the selected Butoh-fu took various forms along the way.

⁶ Franco Ricci is a Full Professor of Modern Languages and Literatures Faculty of Arts University of Ottawa

⁷ <https://butoh-kaden.com/en/worlds/abyss/walking-measure/>

During the first weeks, most of the time was spent on free improvisation in space with this imagery, a) literally seeking to ‘measure’ space and big objects (like furniture or architectural elements) around us with our body as a scale, b) measuring parts of our body with one another, c) moving around the space calculating distances bodily and mentally, d) connecting points of the space with our body as a bridge and e) sensing our body as an imaginary ruler that extends to the sky and till the bottom of the earth. Gradually, during the rehearsals both in the home-studio and on-site, the embodiment of the Butoh-fu was condensed to the following specific performative actions:

1. Walking from the extremities of the bridge towards the middle of it and back and forth again and again while focusing on sensing the distance from all the sides of the room, its architectural elements and from one another.



Fig 3. Caution tape crucifixion

2. Fixing the tape in the metallic rails in a rhythmic and concrete manner while we were mentally measuring the small distances to the

rails, among the rails and to the space of the bridge. Keeping an eye on what the other performer was doing therefore ‘measuring’ in time and space the actions of the other.

3. Using the hula hoop as a circular unit of measurement. We were carrying the hula hoop while walking and/ or standing still. We focused on maintaining the horizontality of it which was ‘carving’ a circular slice of space.

4. Holding our hands in crucifix position while being wrapped around with caution tape. This action entailed a constant ‘measurement’ of distances and proximity. The performers’ stretched-out hands were indicating different directions in space, forming an alternative mode of measuring based on the human body. (See before: ‘You are somewhere between yourself that is rising and yourself that is going down.’ (Ibid.)

‘Αιμοπετάλια’ were conceived as a ‘time-space opener’: in constant dialogue with the architectural space, the natural light intermittence and the rhythm with which the projected lines of Calvino’s text sounded in the room and appeared on the wall. Formally speaking, the performance was a study on geometries of light, spoken and written

words and bodies in space including those of the audience.

Devising the Dark Imageries of Butoh

Takashi Morishita⁸ oversees *Tatsumi Hijikata Archive* of the Research Center of the Arts and the Arts Administration hosted by Keio University in Tokyo. The Archive was established in 1998 with a core of the materials from Hijikata's studio (Asbestos-kan). In 2015, Takashi released a book under the title 'Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An innovational method for Butoh creation' which consisted of a DVD with extracts of Hijikata's choreographies.

Morishita narrates that Hijikata Tatsumi used frequently the metaphor of the prisoner to circumscribe the presence quality of a Butoh dancer: 'There is no person other than a condemned prisoner who is deprived of subjectivity. Hijikata [...] found the 'original form of Butoh' in the walk of the prisoner.' (Morishita, 2015, p.31)

Hijikata believed that the human body reveals its hidden humanity when pressurized and found in moments of crisis. Being deeply affected from the WW II consequences upon Japan after the Hiroshima and Nagasaki disasters, the imagery of mutilated, physically deformed and psychically devastated people became central in his choreographic research. Among other inputs, he often used famous paintings as the backbone of his Butoh vocabulary.

Kurt Wurmli (2008) in his PhD thesis on Butoh-fu, comments:

— 'It seems that Hijikata's overall motivation for choosing the images in this volume was human suffering, pain and crisis [...] Hijikata was drawn to themes and characters from

social outcasts such as thieves, prostitutes, homosexuals, cripples and beggars.' (Wurmli, 2008, p. 213)

Apparently, Hijikata was convinced that in moments of deprivation of the essential, the human body becomes more authentic and genuine in its expression. Similarly, the body of a person condemned to death, expresses its will to live by standing upright and by defying gravity. Butoh deals with the trauma and its release through the body movement and, however dark themed it acts as an ultimate outcry for life.

According to Fusako Innami (2021):

— 'Hijikata pursued the precarious, unbalanced, and disintegrated body, and particularly, bodily "becoming." (Innami, 2021, p.7) [...] The theme of transformation, indefinite form, and falling apart haunted Hijikata, who confronted death and life head-on in the postwar confusion.' (Ibid, p.4)

The audience of 'Αιμοπετάλια', is immersed in Diego and Michele's story by listening to the recorded text of Calvino and by watching the symbolic actions of the performers. They are seated in a perimetral way witnessing the inner struggle of the performers, the embodiment of their grief. The wretched Diego and Michele are kept inside a miserable hotel room turned to prison when Michele's death sentence is announced. The two performers embody this traumatic experience via a contemporary ritual of mourning that includes long moments of stillness.

The symbolic and the metaphoric in Butoh

⁸ Performing Arts Network Japan (2010) <https://performingarts.jp/en/article/6981/>

allows the dancers to delve into their subconscious and engage with movement free from social constructs. Diving into their subconscious allows them to discover new forms and expression modes that go beyond any taught technique and socially set stereotypes.

Orlando Vincent Truter mentions that Hijikata's characters '[...] did not exist in any logical or sequential narrative. They were unruly creatures that subverted the time and space that they occupied.' (Truter, 2008, p.72)

Via the mythological and the imaginary landscapes, Hijikata carved new time-spaces through his dancer's bodies. Calvino's bitter-sweet stories reflect upon the fragility and preciousness of humanity via the narration of its momentary loss in wartime; 'Αιμοπετάλια' seeks to distill Hijikata's tragic outcry for life and Calvino's desperate need for justice in a creative way.

What Makes Butoh-fu a Valuable Method for Performance-making

In his book on Butoh method of creation, Morishita undertook the delicate task of explicating the complex choreographic processes of Hijikata. He notes:

'Hijikata devised a method of use of images from paintings to dance with amplification or paraphrase. Then he read poetry extensively and developed or created an enormous number of movements.' (Morishita, 2015, 7'10")

The potential relevance of Butoh-fu in performance-making is further clarified by Wurmli who states that:

'[...] the buto-fu are meant as a visual guide for inspiration to create performances, rather than written instructions on how to dance, or dance notations that record existing dances. [...] Since the images project not only visual information, such as form, color, shape and structure but also carry meaning within an art historical and personal content-context relationship it is of greatest importance to know the nature of each work.' (Wurmli, 2008, p.96)

Wurmli highlights the importance of delving into the broader context of an artwork to be able to fully grasp its 'meaning' and therefore explain Hijikata's choices. In fact, Butoh-fu was a collage of disparate paintings by modernist and minimalist artists such as Francis Bacon, Egon Schiele, Willem de Kooning and Victor Turner accompanied with poetic prompts.

It is crucial to make clear that, according to sources, Butoh-fu was not a fixed and austere codified system of dance but was closer to an artist's notebook. Hence, for Hijikata, Butoh-fu represented his way to capture the choreographic findings of the dancers in his guided improvisation. Dancers were also encouraged to keep their own Butoh-fu diary which would help them to memorize better the new choreographies. Thus, there are that many Butoh-fu as Hijikata's students. Morishita and Wurmli base their analysis on Waguri's Butoh-fu which is the only well-conserved archive that has been transcribed digitally to date. More precisely, Morishita explains that:

The number of images Hijikata gathered, and the quantity and type of words used to induce movements continually increased [...] With more words, the number of movements increased not just arithmetically, but

geometrically in their variations. (Morishita, 2015, p.24)

Another aspect of Butoh-fu is that it is a collection of imageries/ atmospheres (consolidated after movement-based research with the dancers in the studio) and then freely combined in all possible ways. So, in a way, we could describe Butoh-fu as a LEGO game that contains numerous possibilities of bricks (imageries) and their infinite combinations. (Ibid, p.29)

Michael Hornblow concludes that:

'butoh-fu generates a being of sensation that emerges as a composite image of multiple durations [...] something inexplicable appears to rise up in the luminous contour of the butoh-body: an *image of time itself*.' (Hornblow, 2004, p.64)

The article suggests that different genres (spanning from painting to music and performative art as well as hybrid forms of art) dealing with the phenomenon of time would find in Butoh-fu an enriching inventory of time images. In addition, Butoh's thematic relation to ruination, has inspired 'Αιμοπετάλια' site-specific performance on healing by staging the performers' shared embodiment of trauma.

Butoh-fu: a 'flexible' imagery-based method with traditional roots

An analogy with Butoh-fu as a choreographic method is the Skinner Releasing Technique (SRT) which was developed by Joan Skinner in the early 1960s (USA). SRT is an image and poetry-based method of transmission that incorporates an innovative approach to dance

and movement training. It is currently used by professional dancers, choreographers and performers that envision the human body as a psychophysical entity without isolating their bodily skills from their imaginative perception.

'SRT utilizes image-guided floor work to ease tension and promote an effortless kind of moving, integrated with alignment of the whole self. Tactile exercises are used to give the imagery immediate kinesthetic effect; spontaneous movement is frequently evoked by imagery and movement studies.' (Skinner Releasing Institute, 2009)

One of the most remarkable differences between Butoh and SRT is that the latter uses imagery and poetic words to activate the body and release muscular tensions whereas Butoh is seeking a particular quality of presence that is linked to the activation of the parasympathetic nervous system. However, Butoh is not dancer-oriented, but its quality of presence requires a certain amount of relaxation in the body. On the contrary, SRT avails creativity and impulses to train the body while at the same time it cultivates dancers' self-reflection by writing or making sketches freely out of their practice (which could be seen as a form of Butoh-fu).

Hence, in a way, the SRT is an empowering tool for a dancer that appraises humanity while Butoh reflects a more traditional way of artistic transmission from the master to the pupils: Butoh dancers must fully eliminate their ego, put aside their personal taste and dive in the depths of their subconscious allowing themselves to be 'shaped' by the master. Morishita further notes that:

'The extreme form of 'Notational Butoh' is

the denial of ‘man=expression.’ From the viewpoint of antihumanism, human awareness, which is the basis of expression, is rejected because it impedes Butoh from being successful [...] Words and gestures were Hijikata’s language [...] (Morishita, 2015, p.43)

And the Butoh dancers were Hijikata’s ‘mediums’ to transmit his ideas. [personal note] The methodology of Hijikata in his Butoh-fu creation was rigorous and spread in time. It consisted of different stages including:

- Identifying movements from the observation of human bodies’ attitudes, animal’s way of moving, natural phenomena, imaginary locations with mythological atmospheres etc. Hijikata then codified the movements/ atmospheres into poetic language and verbally guided the dancers.
- Searching in art magazines for paintings that evoked a strong atmosphere that somehow ‘spoke to him’. Subsequently, he cut part of the paintings or the entire painting. He stored them to later use in his collages.
- Guided improvisation in the studio by showing the dancers the se-

lected images and prompting them with poetic language until they reached an interesting dance form that satisfied him⁹.

- ‘Capturing’ the dance movements/ sequence via Butoh-fu that Hijikata kept for himself. Dancers memorized and kept notes of their dance which then were able to reproduce and/ or teach to other dancers.

The particularity of Butoh-fu imageries is that they allude to metaphors and symbols rather than describing the natural world. Thus, we should not aim to understand and translate literally Butoh-fu, but rather conceive it as:

‘[...] things [that] are not only placed inside the body but are at the same time happening to the body, turning it into a metaplastic membrane. These images are pure sensation, as much modulation as they are modes. In fact, they are often used to transform one image into another, through



Fig 4. Sharing trauma as a healing process

⁹ Hijikata has been reportedly referred to as being quite demanding and dictatorial in the rehearsal space. He somehow asked for the full disposition of the dancers to the limits of the abandonment of their own taste and style of movement

their clinching or distension, fossilizing and evacuating one another.' (Hornblow, 2004, p.52).

This flexibility of Butoh-fu (if we consider its potential outside of the specific choreographic structure distilled by Hijikata) makes it a valuable tool for performance-making/ devised performances. The suggestion that this article makes is to avail of Butoh-fu as prompts/ matrix in the initial phase of artistic creation and to encourage a plethora of readings of the images to emerge by the performers. The article goes beyond this to offer specific examples that Butoh-fu could be seen as scores that could potentially inspire also different forms of artistic mediums including videos, music, creative writing etc.

Butoh-fu offers a rich pool of imaginary and multi-sensorial stimuli that open a vastness of associations and psychic representations through the dancers' embodiment to the audience. It is therefore argued that the multi-modal quality of Butoh-fu invites a plethora of artistic genres and approaches that can 'translate' it into their own artforms and mediums. Here, the devised performance 'Αιμοπετάλια' constitutes a case study of Butoh-fu informed mixed media artworks.

The refinement of the research question

'Αιμοπετάλια' aimed to explore the potentiality of Butoh-fu informed dramaturgies to enhance the deepening of subjective time of the audience. The 'deepening of subjective time' is a slippery term, and its definition was also part

of research exploration. The term got refined along the way of the research. This process of refinement will be briefly introduced here by making an excursus of the three artistic research projects of the post doc.

a) In the first artistic project 'Moebius strip' (2023) the hypothesis was that 'the deepening of subjective time' coincided with time perception being stretched and thus perceived phenomenologically as longer and/or slower. However, after the analysis and evaluation of 'Moebius strip' post-performance guided feedback session with the audience, I came to realize that my objective would be better defined as the sharpening of their attention to the present (here and now).

Merleau-Ponty stresses that what we call 'the present' is echoing the past and carries within it the seed for the going to happen in the future:

[...] the phenomenological temporality should be considered as interwoven (*emboîtement*), and it will miss the phenomenological essence of temporality to divide "time" into past, present and future from the third-person perspective. In fact, the present still holds the immediate past as retention and the imminent future as protention from the first-person perspective.' (Merleau-Ponty, 1945/2004, p.129 quoted by Shen, 2021, p.514)

b) Considering audience's response and Merleau-Ponty's point of view upon 'the present', I created the second artistic research project, 'Story of a popcorn: Inhabiting time' (2023)¹⁰ which was a sound and light performance.

¹⁰ <http://www.elenivisualart.eu/poetics-politics-of-everyday-life/inhabiting-time-story-of-a-popcorn/>

This work involved special spatial planning featuring the audience seated around the main performer. At the same time, a group of sound performers wearing headlamps traversed the space scattered by the audience. The sound performers were walking and emitting sounds and words reached the audience from different points of the room (in Figure 5, the position of the group of sound performers is traceable by the flashing light of their headlamps).

The research design of 'Story of a popcorn/ Inhabiting time' created a web of multisensorial stimuli that were 'inundating' the audience that was immersed in the here and now. The decision-making is reflected also in Merleau-Ponty's idea of corporeal spatiality:

'Accordingly, one's own body is supposed to be understood as a being in a type of existential situation or field, and it reacts according to the reality that it faces and its potential task in the situation.' (Ibid)

Yubin Shen notes that the corporeal spatiality

in Merleau-Ponty's philosophy of body is considered as the "spatiality of situation". This point of view further explains the importance of the scenography and the spatial aspects in the design of the performance: Merleau-Ponty often calls the subject a 'project of the world, field and temporality' (Merleau-Ponty, 1945/2004, pp. 466-470 quoted by Shen, 2021, p.517).

When taking scenography-related decisions, I attempted to position the audience in direct engagement with the performers by carefully designing where they would be seated. In addition, the audience's position in space was ascribing them an 'active' role in the development of the performance and was strengthening its scenic context. In 'Moebius strip', the audience was forming two separate opponent groups by sitting one opposite another. In 'Story of a popcorn/ Inhabiting time' audience's bodies formed a field of resonance of the work in a physical (as propagators of the sound) and in a 'symbolic' way (they formed a living stage for the performance).



Fig 5. The spatial design of Story of a popcorn/ Inhabiting time (2023)

c) In 'Αιμοπετάλια' (the third artistic research project) I continued to explore creative modalities of integrating the audience in the performance. I therefore positioned the audience in such a way that availed and highlighted the existing spatial tension between opposite sides of the bridge. At the same time, their vision was

somehow obstructed by caution tapes, which was expected to provoke a moderate level of discomfort. The hypothesis was that if the audience is spatially placed not only in direct proximity but also forming the scenography of the work, their engagement with the work in the here and now would be deeper. In addition to the plethora of multisensorial stimuli, I experimented with offering a combination of demanding levels of disparate kinds of attention. The hypothesis was that via this 'attention-cocktail' the audience would be deeply engaged. In 'Αιμοπετάλια' the 'attention cocktail' was addressing audience's:

- visual attention (light, colors, shapes, including performers' costumes/ props)
- kinesthetic attention (watching the movement of the performers)
- auditive reception (audio recording of 'Waiting for death in a hotel', performers' singing)
- intellectual attention (listening and understanding the story of 'Waiting for death in a hotel')
- creative association (elaborating the disparate stimuli to make sense of the performance as a whole)

'Αιμοπετάλια' explored whether the deepening of subjective time could be enhanced by the complexity of a multisensorial performance by adding (to the previous experimentations) an intellectual attention quest (narration). Jesús Ilundáin-Agurruza notes that:

'Action and attention correlate positively with effort; the higher the demands of the task the more effort that we need to be attentive and efficacious. In short, attention and focus come at a price.' (Jesús, 2014, p. 23)

In fact, the post-performance questionnaires captured audience's tension between those different types of attention but also registered an overall impression that the dramaturgical choices made by 'Αιμοπετάλια' satisfied better the research question. The refinement of the intensity of stimuli and their combination would be the next step for this research.

Statistics based on audience feedback

After the performance, the audience was handed a written multi-choice questionnaire and was asked to complete it. The questionnaire aimed to capture the major effects of the work in terms of the enactment of audience's depth of subjective time embodiment. The following research findings arose from the qualitative feedback analysis (Collins, 1992) of the written questionnaires:

To the question 'What drew mostly your attention?' The answers were quite variegated with people mostly mentioning 'the performance itself', 'the recorded narration' and 'the physical planning of the performance'.

1) To the question 'which were your bodily reactions before, after and during 'Αιμοπετάλια' it has been reported that:

- The audience's muscular and respiratory system tension were slightly decreased during the performance and right after.
- The audience's heart rate was slightly increased during the performance and right after.
- The audience's level of concentration was increased significantly during the performance and slightly decreased right after.
- The audience's levels of relaxation sli-

ghtly decreased during the performance and significantly increased right after.

- The audience's levels of attention were significantly and steadily increased during the performance and right after.

2) To the question 'To what extent did you feel that the performance brought you 'in the here and now' using a climax from 1 (minimum) to 10 (maximum) level of attention', the average score was 7.1.

3) To the question 'In which moments of the performance did you notice that your attention was heightened' the answers mostly reported that in the moments where the performers were interacting verbally and when they performed actions that involved movement, people were focusing more on them rather than when they performed in stillness. Maximum attention was paid when the performers entered the 'stage', when they fixed the caution tape in the rails and when they sang their last song.

Final remarks

Overall, the audience's feedback revealed that the choice of mixing different types of stimuli that required their full presence in the 'here and now' was successful. However, the results showed that the level of intellectual focus required was too high to be sustained amidst the plethora of multi-sensorial stimuli. A first conclusion is that a more careful dramaturgy that would allow those somehow antithetic (but also complementary) modes of perceptive activation (intellectual and the sensorial) to flow and merge one with another would have led to major success in the audience's deepening of subjective time. However, this is ongoing research that would require more case

studies to be completed.

The article attempted to show that Butoh-fu can be an enriching method for devised mixed-media performances/ contemporary performances by illustrating the creation process and by discussing the reception of 'Αιμοπετάλια' as a case study of the above-mentioned methodology. The characteristic dimness of Butoh imageries is highlighted to suggest the suitability of the proposed methodology in artworks that deal with the subject of grief, trauma and healing processes. This intrinsic quality of Butoh is also perceived as being timely and pertinent to the contemporary global social and political situation, hence the proposed method is extremely relevant both artistically and socially. The suggestion is that Butoh-fu could offer a pool of imageries to be used as initial prompts in the creative process of a performance. Finally, this proposition would like to support the co-authorship ecologies of working methodologies within performance art 'industries' by highlighting the proactive and creative role that both the director and the performers play in their development of the final artwork.

Bibliography

- Calvino, I. (2006). *Waiting for Death in a Hotel*. New Yorker-New Yorker Magazine Incorporated, 2006, 104. (1949).
- Collins, E. C. (1992) Qualitative research as art: Toward a holistic process. *Theory into Practice*, 31 (2) 181-186. <https://doi.org/10.1080/00405849209543540>
- Eckersall, P. (2000). What can't be seen can be seen: butoh politics and (body) play. In *Body Show/s* (pp. 145-151). Brill.
- Fusako Innami (2021) *Falling dance: Hijikata's re-composition of the body via Bacon, The Senses and*

Society, 16:1, 1-15, DOI: 10.1080/17458927.2021.1874142

Hornblow, M. A. (2004). *Special affects: composing images in the bodies of Butoh* (Doctoral dissertation). University of Technology, Sydney.

Jesús Ilundáin-Agurruza (2014) 9—Reflections on a Katana – The Japanese Pursuit of Performative Mastery, *Sport, Ethics and Philosophy*, 8:4, 455-502, <http://dx.doi.org/10.1080/17511321.2015.1026632>

Merleau-Ponty, Maurice. (1945, 1962). *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul.

Ricci, F. (2001). *Painting with words, writing with pictures: word and image in the work of Italo Calvino*. University of Toronto Press.

Shen, Y. The Trio of Time: On Merleau-Ponty's Phenomenology of Time. *Hum Stud* 44, 511-528 (2021). <https://doi.org/10.1007/s10746-021-09589-0>

Skinner Releasing Institute (2009) Available at: <http://www.skinnerreleasing.com/>

Morishita, T., (2015) *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh. An innovational method for butoh creation*, Tokyo: Keio University Art Center

Truter, O. V. (2008). *The originating impulses of Ankoku Butoh: towards an understanding of the trans-cultural embodiment of Tatsumi Hijikata's dance of darkness*. [MA Thesis, Rhodes University]

Waguri, Y., (1998) *Butoh-Kaden* [online source] Available at: <https://butoh-kaden.com/en/appendix/waguri-butoh-fu/>

Wurmli, K. (2008). *The power of image: Hijikata Tatsumi's scrapbooks and the art of buto*. [Unpublished PhD dissertation, Honolulu: University of Hawai Library]

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

5

2024

La Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC) y las sociedades populares vascas: colectivos humanos con mucho en común

SHEILA PORTILLA PRADO. Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

/ RESUMEN /

En el presente documento se propone un breve recorrido por la obra del colectivo Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC) siguiendo las características de las sociedades gastronómicas vascas, poniendo así ambos colectivos humanos en relación. De este modo, a través de algunas de las características más relevantes de estas sociedades (el ambiente amable e igualdad de los socios, la comida y bebida como nexo de unión, el empleo de lo local para ponerlo en valor y evitar su pérdida, y la vinculación con el mundo del deporte), se comentará la obra de SEAC, colectivo referente del arte de acción en Euskadi, demostrando su relevancia dentro de la cultura vasca en particular, y la Historia del arte en general.

/ Palabras clave /

SEAC; sociedades gastronómicas; País Vasco; arte de acción; arte participativo.

Introducción

En el presente artículo se plantea un análisis de la obra del colectivo vasco Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC) poniéndola en relación con las sociedades gastronómicas vascas. Para ello, se han seleccionado una serie de obras representativas de su trayectoria artística que se tratarán a través de las características más representativas de dichas sociedades.

De este modo, se plantean una serie de cuestiones a abordar. En primer lugar, exponer una nueva vía de investigación hasta ahora no estudiada, demostrando que la obra del colectivo SEAC todavía tiene una especial relevancia como objeto de estudio para la Historia del arte. En segundo lugar, se busca destacar la unión del colectivo con la cultura vasca como uno de los puntos clave de su producción artística, siendo este un elemento fundamental dentro de la producción artística de muchos de los artistas de los 90 en Euskadi. Por último, se propone destacar el valor a la obra del colectivo, de especial interés para el arte de acción, puesto que cuenta con diversas características que definen este ámbito.

Para llevar a cabo lo arriba mencionado, serán fundamentales una serie de fuentes bibliográficas, además de las comunicaciones personales de dos de los miembros del colectivo, Fito Rodríguez y Natxo Rodríguez. En primer lugar, para el ámbito de las sociedades gastronómicas, resultará relevante *Las sociedades populares* (1983), de Rafael Aguirre Franco. Por otra parte, para investigar la trayectoria de SEAC, serán fundamentales los catálogos en los que aparece su obra, como *Mutantes del Paraíso* (1998), o *SEAC: 1994 - 1998* (2019). Este último será de especial utilidad, puesto que es la única fuente que nos presenta un

recorrido completo por la obra del colectivo. Además, se han consultado también artículos que analizan la obra de SEAC, como “Una PICCA en la SEAC”, de Gabriel Villota en Zehar (1997), y tesis doctorales, como la realizada por Txaro Arrazola-Oñate, *Creación colectiva: Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo* (2012). Cabe destacar que, a pesar de la relevancia del colectivo y la disponibilidad de estas y otras fuentes para su investigación, no se han realizado demasiados estudios en profundidad sobre su obra y diversos aspectos quedan todavía sin estudiarse.

La Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC) y las Sociedades Populares Vascas

Para desarrollar el cuerpo del tema que nos ocupa, se ha establecido una división en tres partes. En primer lugar, se realizará una introducción a la historia y las características principales de las sociedades gastronómicas vascas, que nos permitirá entender su relevancia para los apartados posteriores. En segundo lugar, se plantea un acercamiento a los puntos clave de la creación y producción artística de SEAC. Posteriormente, se propone un breve recorrido por una serie de acciones seleccionadas del colectivo a través de las características fundamentales de las mencionadas sociedades, plasmando así esa vinculación entre ambas y mostrando además un punto de vista novedoso sobre su obra.

Las Sociedades Populares

Acercándonos en primer lugar a esas socie-

dades populares, concretamente a las gastronómicas, cabe comenzar comentando que se trata de una serie de espacios en los que sus miembros se reúnen para disfrutar tanto de la buena comida, elaborada por ellos mismos en dichos locales, como de la compañía de amigos y familiares. Las primeras sociedades populares nacieron en San Sebastián, considerándose la primera de ellas La Fraternal, creada en 1843. Posteriormente comenzarán a extenderse por todo el territorio del País Vasco, y muchas de ellas surgirán de peñas, familias o grupos de amigos. Resulta relevante que en ellas no hay un solo propietario, sino que lo son todos, presentando así una igualdad entre los socios. Entre sus características principales se encuentra, por supuesto, la existencia de una cocina en el local (*txoko*), el autoservicio de los socios, que quien cocina lo hace siempre de forma gratuita, y que el abono de las materias utilizadas de la despensa y bodega se hace únicamente bajo el control de la conciencia del propio socio. Con el paso del tiempo, estas sociedades comienzan a involucrarse en la vida pública, organizando eventos como los carnavales donostiarras o promoviendo ámbitos como el deporte (Aguirre, 1983, pp. 13 - 29), hecho que, como veremos más adelante, resulta de especial interés para el tema que se está tratando. Son, en resumen, pequeñas comunidades basadas en la confianza y en las relaciones humanas, siempre con la comida como eje de unión, creadas para el esparcimiento social de los socios y su tranquilidad.

La Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC): una Breve Introducción

Sus trabajos no parecen serios, pero en sus eventos siempre tienen algún regalo que ha-

certe, - una publicación, un juego -, alguna actividad que realizar, - política...-, algo que juzgar, - su propia actitud -, un buen rato que compartir - como en colonias...-. (Mintegi, 1998, p. 123)

También con ese afán de creación de comunidad y de pasar tiempo en compañía nacerá la Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC) en 1994. Esta se creó a través de la unión de dos colectivos ya existentes: el IMA (International Mola Art) y la Fundación Rodríguez. El IMA (1991) estaba formado por Juan Martínez de Ilarduya (Beni) y Pepo Salazar y, por otra parte, la Fundación Rodríguez, creada en 1994, estaba formada por Arturo Fito Rodríguez y Natxo Rodríguez. Los cuatro coincidirán en el Festival de Nuevos Realizadores y comenzarán a colaborar, anunciando la creación del colectivo en su acción *X-Ray Mission* en 1994, que comentaremos posteriormente (Arrazola-Oñate, 2012, p. 587).

De este modo, SEAC crea su obra en el País Vasco, entre mediados y finales de los años 90. En este momento, en un contexto dominado por las instituciones pertenecientes al sistema oficial del arte, el colectivo decide mantenerse al margen de dicho circuito y moverse en un ambiente más *underground*. Para ellos tendrá una especial relevancia el centro cultural Arteleku que, a pesar de tratarse de un espacio institucional, subvencionado públicamente, contaba con una gran libertad de programación, y consiguió aunar la libertad creativa de los años anteriores con las comodidades de la institucionalización, acercando a los artistas de la época figuras y temáticas especialmente relevantes en el mundo del arte (Aguirre, 2005, p. 26). Es también en este momento en el que comienzan a realizarse las obras de construcción del Museo Guggenheim de Bilbao,

que será inaugurado en 1997, y cambiará por completo el modelo de ciudad que presentaba Bilbao en aquel momento. Ante este hecho, muchos artistas de esta época apostaron por emplear elementos de lo local en sus obras, evitando así su pérdida y poniéndolos en valor, como veremos más adelante en la producción artística del colectivo que nos ocupa. Es por ello también que muchos artistas, como es el caso de SEAC, van a desarrollar su obra a espaldas del circuito oficial del arte, como se mencionaba más arriba (Mayayo, Marzo, 2015, p. 700). Así, serán de especial relevancia espacios como Safi Gallery (Bilbao), el Kultur Bar (Bilbao), o la Sala América (Vitoria), donde los miembros del colectivo se mezclarán con otros artistas del momento (Rodríguez, F. & Rodríguez, N., comunicación personal, 9 de noviembre de 2023). Como es lógico, este arte que huye de lo establecido va a buscar formas de creación más cercanas, que permitan la relación directa con el público, y es por ello que incluirán alternativas como la participación y la interacción con el público en sus acciones (Mayayo, Marzo, 2015, p. 684).

Dentro de las características del colectivo, encontramos en primer lugar el empleo de una cantidad ingente de medios y formatos de producción: desde literatura, comic o producción editorial, hasta música, arte sonoro, diseño gráfico, pintura, escultura, vídeo, instalación, enología, acción, performance, fax, casete, CD, CD-ROM, e incluso una página web, algo todavía inusual en el arte del momento. Se trata, además, de un arte creado desde la autosuficiencia económica y conceptual, y que analiza el ámbito artístico de forma crítica. Es por ello que en sus trabajos se cuestionarán conceptos como la autoría única e individual de la obra de arte, lo reproducible, lo inmaterial o lo efímero, siempre complementado con un toque

humorístico que presentaba la obra al público de forma amable y amigable, camuflando a un grupo de activistas que buscaba denunciar sus ideas sobre el arte y su posición en el marco genérico de la producción artística (San Martín, 2019, pp. 126 - 155). En sus obras se incluirá el juego, la ironía, el humor... un contenido “para todos los públicos”, que permitía disfrutar del arte a todo tipo de espectadores.

A pesar de la evidente relevancia de su obra, el colectivo se disolvió cuatro años más tarde, en 1998. Debido a la cantidad ingente de encargos con la que contaban, los miembros de SEAC comenzaron a darse cuenta de que se sentían sobrepasados y de que lo que estaban haciendo iba en contra de los principios que habían marcado al crear el colectivo (Arrazola-Oñate, 2012, p. 591). El detonante de su disolución fue la presentación a los premios Gure Artea y sus consecuencias. En ese momento, 1998, cuando comienzan a pensar qué pueden presentar, son conscientes de que ganar el certamen iría en contra de lo que se habían propuesto como colectivo artístico. Aunque finalmente no ganaron, cedieron todo el material producido al Museo de Bellas Artes de Álava y el colectivo se canceló, considerando que, antes de traicionar sus ideales, debían terminar (Marzo, 2019, p. 120).

Dos Colectivos con Mucho en Común

Para continuar con el tema seleccionado, se han extraído cuatro características principales de *las sociedades populares* que servirán para relacionarlas con la obra de SEAC y que, a su vez, estructurarán el discurso que se ha planteado.

El Ambiente Amable y la Igualdad de los

Socios (o Espectadores) en las Reuniones:

X-Ray Mission (1994). Como se anticipaba más arriba, uno de los elementos más característicos de las sociedades vascas es el ambiente amable y distendido de las reuniones, en el que prima la igualdad de los socios, y curiosamente este es también uno de los elementos más presentes en la obra de SEAC. En este caso, se crea una igualdad entre artistas y espectadores, rompiendo esa diferenciación tan presente en la concepción del artista como un genio, que lo separa, por así decirlo, del resto de mortales. Así, aunque esta característica puede encontrarse en toda la producción de SEAC, se ha seleccionado la obra *X-Ray Mission* (1994) por ser la inaugural del colectivo y también por su relevancia, puesto que muestra de manera muy clara lo que será su posterior trayectoria artística.

X-Ray Mission (1994) fue una acción consistente en una visita guiada por los talleres de los cuatro artistas en Vitoria, que se completaba con la participación del público. Durante el recorrido, todos los espectadores coreaban al unísono la palabra “comunicación” mientras caminaban hacia los diferentes espacios (Villota, 1997, p. 39). La participación del público se daba no sólo en ese acompañamiento en las visitas, sino también en el hecho de que los asistentes debían completar una tarjeta confeccionada por los artistas formada por 4 partes que componían la palabra “comunicación”, y cuyos fragmentos se obtenían al visitar los 4 talleres de los miembros del colectivo (Rodríguez, F & Rodríguez, N., comunicación personal, 9 de noviembre de 2023).

Txaro Arrazola comenta lo siguiente sobre esta acción en su tesis doctoral:

(...) gritábamos la palabra «COMUNICA-

CIÓN» a lo largo de un itinerario urbano que terminaría prolongándose varias horas, y que a día de hoy recuerdo como un *Happening* cargado de didactismo humorístico, gritando a pleno pulmón mientras el resto de los paseantes nos miraban sin saber exactamente qué reivindicábamos. La marcha tenía paradas donde veíamos las instalaciones y performances que habían sido preparadas previamente en cada estudio, entre cervezas y «...¡pipas no! porque cortan la comunicación», sin duda fue uno de los eventos artísticos en vivo más interesantes de la década de los 90 en el País Vasco (...). (Arrazola-Oñate, 2012, p. 480)

Crearon así un ambiente distendido, cargado de humor, despertando el interés de los espectadores y haciendo que se sintiesen a gusto participando en la acción e incluso compartiendo cervezas con los propios artistas. En sus obras, al igual que los miembros de las sociedades gastronómicas, artistas y espectadores eran considerados como iguales, sin ningún tipo de diferencia social entre ellos: todos se mezclaron en ese itinerario y disfrutaron de la compañía de los otros, demostrando que era posible crear un arte que todo tipo de públicos pudiesen disfrutar y del que todos pudiesen formar parte. En palabras de Francisco Javier San Martín:

En el interior de su iconoclasta crítica institucional, los miembros de SEAC, lograron proteger y mimar el núcleo de un espíritu amable, bizarro y participativo, un impulso abierto a cualquier colaboración o en la jerga adolescente, de compañerismo. (San Martín, 2019, p. 155)

La Presencia e Importancia de la Comida y Bebida Como Motivación Para Reunirse y Re-

lacionarse: *El cuerpo del delito* (1995) y *Menudo menú* (1995). ¿Y qué mayor motivación puede haber para reunirse y relacionarse que la comida y la bebida? Como ya se anunciaba más arriba, otro de los elementos que caracterizan este tipo de sociedades gastronómicas es la importancia de la comida y la bebida como una motivación o excusa para reunirse y relacionarse. La buena gastronomía, elemento clave del País Vasco, funciona a su vez como nexo de unión para las personas que forman parte de estas sociedades gastronómicas. A su vez, estos dos elementos están también muy presentes en la obra de SEAC.

Una de las obras en las que encontramos los alimentos como nexo de unión entre artistas y espectadores es *El cuerpo del delito* (1995). Se trata de una performance-encuesta estructurada en dos partes. En la primera de ellas, coches de juguete recorrían un circuito de Scalextric y acababan despeñándose sobre una montaña de Colacao. En la segunda parte, los artistas plantean un concurso con preguntas en relación al arte local y occidental, basadas en el capítulo de Super Agente 86 al que el título de la obra hace mención. Los espectadores eran invitados a completar el cuestionario mientras degustaban un Colacao caliente. Además, el tiempo de respuesta quedaba marcado por el temporizador del microondas que calentaba la bebida (San Martín, 2019, p. 151). En realidad, el objetivo de esta obra era poner en relación a artistas y espectadores, así como a los propios espectadores entre sí, creando un ambiente tan amable y hogareño como el que trae consigo el consumo de ese vaso de Colacao caliente, mientras comentaban el capítulo de una serie de televisión, como si se tratase de un grupo de amigos que quedan una tarde para verse y comentar lo que han visto, olvidando que están formando parte de una obra

de arte. A ninguno de ellos se les exigía saber sobre arte, tampoco sobre la mencionada serie de televisión; lo único que los artistas pretendían, al igual que se pretendía en las sociedades gastronómicas, era pasar un rato ameno, en compañía.

La comida tiene también una notable presencia en *Menudo menú* (1995), acción en la que los miembros del colectivo recitaban a ritmo de rap un listado de platos representativos de la cocina vasca. Además, en la presentación de la esta obra en Valencia, “un plato de sopa humeante instaba a la nutrida asistencia a dibujarlo en perspectiva, de acuerdo con las instrucciones de un pequeño panfleto editado a tal efecto” (SEAC, 2019, p. 206). Así, además de contemplar la acción, los espectadores eran invitados a participar dibujando el plato de sopa a su manera, a intercambiar el papel con SEAC y convertirse ellos en artistas. Al hablar sobre esta obra, Villota destaca la diferencia entre las prácticas colectivas de la SEAC y el marcado individualismo tan presente en figuras relevantes del contexto vasco como son los cocineros. El autor establece lo siguiente:

nadie podría imaginar una Selección Vasca de cocineros en la que Arzak, Arguiñano, Subijana y Santxotena renunciaron a sus egos personales y se dispusieron a trabajar en equipo, seleccionar sus recetas y ofrecer su menú personal por encima de todo. (Villota, 1997, p. 40)

En este caso, el paralelismo entre ambos colectivos humanos se hace aún más evidente: por un lado, los que disfrutaban consumiendo platos típicos de la gastronomía vasca y, por otro, los que los emplean como motivo para realizar una de sus obras y, a la vez, un homenaje a su cultura.

El Empleo de lo Local Para Poner en Valor la Cultura Vasca y Evitar su Pérdida: *GDB* (1995) y *Cultural Tribute to Zarautz* (1995). En la anteriormente mencionada *Menudo menú* (1995) se hace referencia a elementos de la cultura vasca, y lo mismo encontraremos en otras creaciones seleccionadas del colectivo, que contribuyen con ello a poner en valor su cultura y a evitar su pérdida.

Sabemos que la creación de sociedades gastronómicas vascas creció notablemente tras la guerra civil, seguramente debido a esa necesidad de reunión y tranquilidad, de tener y encontrar ese ambiente amable en el que los miembros sabían que podían desarrollar su cultura sin ningún tipo de represalia, y, de alguna forma, también contribuir a mantenerla viva. La cultura vasca se vio también amenazada de alguna manera en la década de los 90, y una de las características de la producción de SEAC es precisamente ponerla en valor. Uno de los elementos que contribuyó a ese miedo a la pérdida fue la creación del Museo Guggenheim de Bilbao en 1997, que traería al País Vasco artistas extranjeros, dejando de lado y restando oportunidades y protagonismo a los locales que no formaban parte de ese sistema del arte ya mencionado. Frente a este hecho, SEAC creó varias obras con un cierto tono de denuncia. Una de ellas es la video-performance *GDB* (1995) (acrónimo de “goma de borrar” o “Guggenheim de Bilbao”). En la realización de la obra, los artistas repartían a los espectadores gomas de borrar numeradas y selladas, y un folleto con propaganda de las ventajas del uso de la goma de borrar como herramienta de dibujo. En dicho documento se incluía también un cuadernillo con una serie de test con casillas borrables en las que se invitaba a los espectadores a hacer uso del objeto. Ade-

más, como parte de la acción, los miembros del colectivo dibujaron una silueta del Museo Guggenheim sobre la que escribieron el palíndromo “Salomón no molas”, en referencia a Salomon Guggenheim. A continuación, borraban tanto la frase como la imagen del museo. La obra se acompañaba de la siguiente declaración:

Frente a una *GDB* oficial, que en base a exclusiones y a interpretaciones sesgadas cimienta la “historia”, la SEAC propone un uso activo de nuestra (individual o colectiva) *GDB* (la capacidad de organizarse es una cuestión de voluntad). *GDB* para todos. (Marzo, 2019, p. 93)

También poniendo en valor la cultura vasca, y con ese toque humorístico que tanto caracteriza la obra de SEAC, crean *Cultural Tribute to Zarautz* (1995). Al igual que en *El cuerpo del delito* (1995), el Colacao es un elemento fundamental en esta obra. La acción consistía en que los artistas, con la boca llena de los polvos de cacao, pronunciaban el nombre del lugar, Zarautz, realizando una especie de homenaje a la localidad (Villota, 1997, p. 41). Al tratarse de un nombre difícil de pronunciar, y más con la boca llena de Colacao, los asistentes a la acción corrían peligro de verse “salpicados” literalmente por la obra.

Como puede entreverse, en ambas obras los artistas hacen mención a elementos referentes al País Vasco, en la primera de ellas con un cierto tono de protesta, mientras que en la segunda adoptan un tono más humorístico. En cualquier caso, sus obras estarán repletas de estas referencias que contribuirán a difundir y poner en valor la cultura y las tradiciones vascas.

La Vinculación con Deportes Como el Fútbol: Uniforme de la Selección de Euskadi de Concepto y Visita a las Obras de Construcción del Museo Guggenheim de Bilbao (1996).

Y ligado a ese toque humorístico tan presente en su obra está también lo lúdico. Aunque se trata de una característica que puede encontrarse en prácticamente toda su producción, se han seleccionado concretamente dos muestras de ello. Y se han seleccionado por esas similitudes con las sociedades gastronómicas que venimos tratando, puesto que ese elemento lúdico viene unido al mundo del deporte, concretamente al fútbol. Y es que, como ya se avanzaba más arriba, algunas de estas sociedades nacerán vinculadas al mundo del deporte y ayudarán a promover este ámbito. Muestra de ello es la Sociedad Amaikak-bat, que introdujo nuevas modalidades deportivas en el territorio, o la Sociedad Club Deportivo Esperanza, más centrada en el fútbol (Aguirre, 1983, p. 17).

Uno de los elementos más característicos de la Sociedad de Euskadi de Arte de Concepto es el uniforme que vestían: una equipación roja, blanca y verde, con un diseño muy parecido a la selección vasca de fútbol (Villota, 1997, p. 40). De nuevo, esa vinculación con la cultura vasca tan presente, acompañada siempre con un cierto toque irónico y humorístico.

Los artistas vestirán orgullosamente dicho uniforme en la realización de algunas de sus acciones, como es el caso de su visita a las obras de construcción del Museo Guggenheim de Bilbao en 1996. La acción forma parte de un conjunto de intervenciones en las que el colectivo se presentaba en un lugar sin previo aviso, siempre ataviado con vestimenta deportiva, recorría sus salas combinando ejercicio físico y debatía sobre lo expuesto, al mismo tiempo que se hacían fotos documentando la

acción. Dicha secuencia de obras se inició en Vitoria-Gasteiz, donde hicieron *jogging* junto a obras de Ibarrola y Oteiza. Comentaron también un mural de Miró en el Museo de Bellas Artes de Álava o se hicieron la típica foto de selección deportiva frente al Palacio de Ajuria Enea. En Bilbao, además del Guggenheim, visitaron el Museo de Bellas Artes (que no les permitió la entrada), la Facultad de Bellas Artes, y las salas En Canal y Rekalde (Marzo, 2019, pp. 92 - 93). En el caso del Guggenheim concretamente, los artistas se colaron en las obras de construcción del museo y en sus oficinas, e incluso mantuvieron una conversación con el que sería el director, Juan Ignacio Vidarte, quien creyó que estaba tratando con la selección vasca de fútbol.

Una vez más, como vemos, el colectivo se infiltra, se adentra, en los templos clásicos del sistema tradicional del arte: los museos, esta vez incumpliendo sus normas y jugando con los límites del arte. En el cubo blanco:

No hablamos en un tono normal, no nos reímos, no comemos, no bebemos, no nos tiramos al suelo ni nos dormimos; no nos ponemos malos, no nos desmadramos, no cantamos ni bailamos ni hacemos el amor. (...) Estamos en un interior como seres esencialmente espirituales. (...). La naturaleza esencialmente religiosa del cubo blanco tiene su expresión más potente en cómo afecta a la condición humana de quien entra en él y colabora con sus principios. (O'Doherty, 2011, p. 16)

Aquí cabe traer a colación lo que se ha comentado anteriormente, cómo diversos artistas y colectivos de la época buscaron realizar una crítica a los pilares básicos del sistema tradicional del arte, como son museos y gale-

rías, y que dejaba fuera de su órbita a grupos como SEAC por realizar un tipo de arte que no encajaba con las premisas establecidas en aquel momento. Así, SEAC se adentra en el museo con sus uniformes deportivos, habla en voz alta, hace *jogging*... todas esas acciones “prohibidas” según una ley no escrita que no nos atrevemos a realizar cuando nos encontramos en uno de estos templos culturales. Y todo esto conecta también con lo que se comentaba al principio del apartado, esa unión a lo lúdico: para ellos, esas visitas, el vestir un uniforme similar al de la selección vasca de fútbol... no dejan de ser acciones relacionadas con el juego, en este caso el juego con un sistema que les dejaba fuera de sus fronteras. Resulta curioso que también en este punto pueden encontrarse similitudes con las sociedades gastronómicas. Como se ha venido comentando, SEAC y otros artistas de la época desarrollan su producción artística al margen de los grandes museos y galerías pertenecientes al sistema del arte establecido y, de alguna forma, crean un tipo de arte para las clases populares. También cuando surgen las sociedades gastronómicas, a mediados del siglo XIX, el ocio estaba dividido: los sectores más bajos de la sociedad no eran bienvenidos en ciertos lugares en los que las clases altas se reunían para compartir su tiempo libre. Por lo tanto, no compartían los mismos lugares de ocio, y esto impulsó a su vez esa creación de las sociedades, lugares en los que podían reunirse a gusto los miembros de las clases populares (Estévez, 2007, p. 458).

Conclusiones

Cualquier edad es buena para ser socio...
Constituyen un modelo de colectivos humanos interclasistas difícilmente repetibles en otras

zonas geográficas... La gastronomía constituye el eje alrededor del cual funciona... “En estos colectivos, el ciudadano encuentra el relajo necesario para descargar tensiones: el método psicodramático de la terapia de grupo libera su espontaneidad haciéndole ser él mismo” (Aguirre, 1983, p. 11) ... Todas estas frases hacen referencia a las características de *las sociedades populares* pero, como hemos venido viendo, bien podrían referirse también a la obra de SEAC. Está claro que buscaron crear un arte para todos los públicos y para todas las edades, y emplearon en diversas ocasiones la comida o bebida como nexo de unión con los espectadores. Además, muchas de sus acciones en las que el público podía participar, se convertían en esa especie de terapia de grupo a la que los espectadores acudían porque sabían que era una oportunidad para pasárselo bien, desconectar, y a la vez relacionarse con el mundo del arte. De hecho, así describe Aguirre Franco esa sensación en las sociedades gastronómicas:

El grado de satisfacción del ser humano depende en muchas ocasiones de este factor: cuanto menor es la tensión, mejor se siente. El escape de la tensión puede producirse físicamente por liberación de energía en un esfuerzo particularmente agotador, o por la liberación de la mente y del cuerpo mediante el escape del mundo habitual y refugiándose en tiempos y espacios que le son más gratos. El hombre llama entonces en su defensa a una serie de comportamientos o mecanismos que le protegen eventualmente de ese entorno hostil. (Aguirre, 1983, p. 41)

Así, queda claro que el trabajo de SEAC “es un serio intento de pasarlo bien; una propuesta real para tener un millón de amigos, una construcción de situaciones, por la desmitificación del arte” (Marzo, 2019, p. 99).

De este modo, como se anunciaba al comienzo, se ha abierto una nueva vía de investigación, anunciada aquí de forma breve pero que podría desarrollarse todavía con mayor detalle, dentro de la obra de SEAC. Esta nueva vía aún en su conexión con la cultura vasca al poner su obra en relación con uno de sus máximos exponentes: las sociedades gastronómicas. Esto remite a algo que se ha comentado ya, ese afán por destacar y desarrollar un arte en el que estuviese presente su cultura, para evitar así su desaparición: algo que intentó tanto el colectivo artístico que nos ocupa, como las propias sociedades vascas. Además, queda clara la relevancia de su obra dentro de la Historia del arte: se trató de un colectivo que presentó toda una serie de novedades para el arte que se estaba desarrollando en los 90 en Euskadi. Entre ellas, el concepto de autoría, que queda compartido en su caso con los espectadores, parte activa de la creación artística, dejando así de lado ese concepto del artista genio. Destaca también esa participación del público, que hace de su obra algo especial y novedoso, sobre todo teniendo en cuenta que no será hasta 1998 cuando se publique uno de los textos fundamentales para este tipo de arte: *Estética relacional*, de Nicolás Bourriaud. Esto demuestra que llevaron a cabo un arte adelantado a su tiempo, innovador, acorde con una tendencia que estaba desarrollándose entonces en Europa, pero que todavía no había sido definida ni estudiada en profundidad. En definitiva, un arte desarrollado “en los márgenes” que funciona, como se ha comprobado a lo largo de este estudio, como exponente de una cultura y una época concretas, y que resulta de gran interés para la Historia del arte.

Referencias

- Aguirre, P. (dir.) (2005). *MMIV gure artea: Euskal teknika = técnica vasca*. Vitoria-Gasteiz: Eusko Jaur-laritz
- Aguirre, R. (1983). *Las sociedades populares*. San Sebastián: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa
- Arrazola-Oñate, T. (2012). *Creación colectiva: Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*. Universidad del País Vasco, Departamento de Pintura
- Estévez, X. (2007). “San Sebastián en la época del surgimiento de las sociedades gastronómicas”. *Boletín de estudios históricos sobre San Sebastián*, (Nº41), pp. 439 - 469
- Marzo, J.L.; San Martín, F. J.; SEAC (2019). *SEAC: 1994 - 1998*. Vitoria-Gasteiz: Artium
- Mayayo, P. & Marzo, J. L. (2015). *Arte en España (1939 - 2015): Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra
- Milicua, P. & Mintegi, M. (1998). *Mutantes del Paraíso*. Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava
- O’Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo
- Villota, G. (1997). “Una PICCA en la SEAC”. *Zehar*, (Nº 33), pp. 39-43

Fugas
e Inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

6

2024

De la extrañeza a la construcción de una nostredad en el Hotel Golondrina, el mítico hotel de Palermo

ELIANA ARÉVALO DELGADO. Universidad de Oviedo

/ RESUMEN /

Hotel Golondrina, el travieso hotel de Palermo, se propone como una obra que narra la experiencia colectiva de la población travestitrans¹ argentina que va de la otredad y la extrañeza en la que la sociedad las ha ubicado, hacia la construcción de la NOSTREDAD² a través de historias que se mueven entre la auto ficción y la realidad. La creación artística se convierte en un trabajo conjunto sostenido a través de la red que han tejido consolidando lazos afectivos entre las integrantes del grupo de teatro al tiempo que se convierte en un proyecto laboral posible con la conformación de la Cooperativa artística Arte/Tv Transacción, la primera cooperativa travestitrans de Latinoamérica.

/ Palabras clave /

Teatro travestitrans; nostredad; hotel Golondrina; cooperativa travestitrans; teatro trans argentino.

¹ La unión de los dos conceptos se utiliza dentro de los estudios de la teoría travesti argentina incorporada por Marlene Wayar

² Se mantiene el uso de las mayúsculas que Wayar utiliza en el libro *Travesti/una teoría lo suficientemente buena*

Introducción

“Emergemos del silencio para reivindicar nuestra mirada de personas transgénero”
(Daniela Ruiz)

El concepto de NOSTREDAD empezó a gestarse durante la década de los noventa del siglo XX con el trabajo político y de reflexión de activistas, artistas y referentes de la comunidad travesti trans en Argentina, quienes iniciaron un recorrido por la recuperación de sus derechos, de investigación y de consolidación de la figura travestitrans como una identidad política (Berkins, 2003) que se mantuvo en el tiempo al no encontrar respuestas ante su demanda de ser reconocidas como sujetos de derecho una vez llegada la democracia en el país en 1983. La teorización del significado de la NOSTREDAD empezó a tomar forma con el trabajo de Marlene Wayar quien propone que ante el término de la otredad atribuida a los proyectos corporales disidentes y no binarios, la propia población travesti es capaz de concebirse en colectivo así como de insertarse en la sociedad y en las instituciones que históricamente las han discriminado y expulsado. Es una forma de intervenir activamente en las decisiones que afectan a su transitar vital.

Tomo la obra de teatro Hotel Golondrina, el travieso hotel de Palermo, llevada adelante por las integrantes de la cooperativa Arte/Tv Trans, para vincular el proceso creativo y la puesta en escena, con la NOSTREDAD como una forma de componer la posibilidad de un nosotras en un proyecto que permite la aparición de nuevos referentes tanto artísticos como políticos en lo que ha sido históricamente y sigue siendo el genocidio de este colectivo. La NOSTREDAD

para humanizar a las protagonistas de la obra de teatro que representan al colectivo travestitans, que dan forma a un nosotras en escena, desde la alteridad de lo que no son, como dice Wayar “No somos un Hitler o un Videla” (2019, p. 24, 69). Para el análisis he visionado la obra y he realizado una selección de fragmentos a través de enlaces del blog de la cooperativa que cuenta con un archivo propio con información actualizada desde el 2010. También he visionado el documental Reina de Corazones, creado por Guillermo Bergandi en el 2016, quien también fue el profesor de teatro de las actrices. En el documental he encontrado escenas del ensayo de la obra, el relato de las 10 integrantes del grupo teatral entre el 2010 y 2015, así como partes de la puesta en escena. He tomado como referencias entrevistas periodísticas a las integrantes y artículos sobre la cooperativa. El material audiovisual me ha permitido establecer un hilo en el tiempo del recorrido artístico y creativo, así como de construir un archivo que contiene un repertorio de sentimientos de las chicas³ con una producción que enlaza lo creativo y artístico con el activismo.

Marlene Wayar propone la noción de NOSTREDAD como una nueva subjetividad necesaria para despertar a las personas a una conciencia social que nos permita practicar lo que ella enuncia como empatía mutua (2019) que debería empezar en la etapa de la infancia. Considera a la infancia como “el tiempo y la cartografía para la indagación, la transformación y la identificación” que, en el caso de las niñas travestitans, no tienen la oportunidad de explorar porque suelen crecer en hogares heterosexuales (Shock, 2019, p. 13), en una sociedad fallida de régimen hetero-winca-pa-

³ Utilizo el término *chicas* que es como ellas mismas se autodenominan cuando se nombran

triarcal (Wayar, 2019, p. 111) que les impone el habitar cis heterocentrista, mutilando toda posibilidad de exploración identitaria desde edades tempranas. Así, la construcción de las subjetividades se realiza en un contexto en el que los mensajes transmitidos son permanentemente cis heteronormativos y no contemplan la necesidad de permitir(nos) nuevas infancias explorativas que incluyan a las niñas maricas, tortas⁴ y travestis sin la patologización de las identidades no binarias. Esto vuelve necesaria la visibilización de modelos de referencia que contengan nuevos saberes como es el caso de las referentes travestitras, lesbianas y mariconas.

Los fracasos están a la vista para Wayar y se reflejan en los modos de producción, de las formas y modelos de vida propuestos, reflejados en las políticas, las organizaciones y sus estructuras, sobre todo las del estado. Estos fracasos reflejan un proyecto cis hetero capitalista fallido (Galindo, 2018, p. 113). A partir de estas evidencias, Wayar ofrece la posibilidad de discutir nuevos horizontes, estilos de vida y de habitar un futuro que nos lleve hacia la NOSTREDAD con la visibilización de referentes, de historias y ficciones que la población travestitras pueda habitar luego de siglos de silenciamiento y de exterminio producidos como parte del proyecto colonial-moderno (Mignolo, 2001, p. 41) cuyas delimitaciones rígidas del saber y de los géneros discursivos y convencionales construidos durante la ilustración y de un proyecto occidental forjaron conocimiento desde una perspectiva eurocéntrica. Para la autora la creación de conocimiento no puede ser aséptica, sosegada o complaciente (2019, p. 179) sino que debe involucrar

las experiencias de lucha y de sobrevivencia como una forma de construir saberes desde su capacidad de crear subjetividades por derecho propio (Soich, 2019, p. 179). Se trata de generar una teoría pasada por el cuerpo, como la elaborada por las actrices de Hotel Golondrina, cuya experiencia creativa e interpretativa las convierte en creadoras de un conocimiento que es sentido – pensado⁵ y que, precisamente, contiene los habitares del colectivo travestitras.

Construyendo NOSTREDAD

“Vamos a jugar desde la pobreza absoluta a esto de *construir conocimiento*” (Marlene Wayar a Claudia Rodríguez, 2019)

La teoría travesti se propone como trashumante por el traslado permanente para buscar mejores condiciones vitales, se encuentra en constante proceso de elaboración y de recepción de nuevos saberes. Se va materializando con aprendizajes y la exploración de géneros diversos. Toma de las artes; la poesía, la escritura y de todos los conocimientos no convencionales como el teatro. La creación de la obra permitió la consolidación de vínculos entre las actrices, a través de lo que Cvetkovich denomina un repertorio de sentimientos (Mattio, 2022, p. 317) y de la reflexión de las experiencias vitales que se pueden apreciar en el visionado del material del documental de Bergandi (2016). Este archivo de sentimientos ha permitido que puedan atravesar en colectivo, los efectos del trauma como sujetos subalternizados que en su mayoría empezó en el entorno familiar, en la escuela, volviéndose

⁴ Expresión argentina para referirse a las personas lesbianas

⁵ Del sentipensar que proponen los llamados pueblos originarios de Abya Yala

habitual la violencia policial y estatal. La obra muestra cómo en la vida real se hacen de herramientas para la supervivencia; con el uso del humor construyen formas de afectos ásperos y cotidianos en la convivencia y dan forma a la manada que les permite protegerse de quienes las atacan, las expulsan y las matan.

La idea de NOSTREDAD es necesario para interpelar el concepto de la otredad o alteridad. Desde la fenomenología, Husserl (1994) aborda cómo los individuos entienden y perciben a los demás elaborando a partir de la intersubjetividad, la idea de quién forma parte de ese mundo extraño, no familiar y que se convierte en lo lejano y lo exterior a un “nosotros” establecido por criterios normalizados. Toda persona que no forme parte de ese mundo natural será desvalorizada, invalidada y constituirá una amenaza a los conceptos del mundo y a la humanidad establecidos. En el caso del colectivo travestitans pasará a formar parte de ese mundo extraño que rompe con los rasgos establecidos de humanidad. Conecto el concepto del mundo familiar y el mundo extraño de Hussler (Rizo-Patrón, 2010, p. 101) con el concepto de sistema de género colonial/moderno de Lugones (2008, p. 46) porque la construcción de otredad sobre la población travestitans inició durante la colonización. Para Lugones la colonialidad de género está relacionada con la invención de la categoría “raza”⁶ desde la que se generó la estructura de dominación del mundo occidental sobre los territorios colonizados estableciendo una jerarquía en la que las condiciones raciales determinaron en qué lugar de la escala se ubicarían los proyectos corporales que no respondieran a los estándares de las corporalidades colonizadoras y blancas.

En el caso de las corporalidades travestis, transformadas en sodomitas por los colonizadores, fueron bestializadas, subalternizadas y rechazadas de la estructura cotidiana en ese proceso normalizador cuyas corporalidades extrañas las llevó a la expulsión del mundo de lo familiar, del “nosotros”, llevándolas a habitar en una errancia permanente (DiPietro, 2020, p. 259) que es una característica de las corporalidades travestitans migrantes y empobrecidas que constituyen a través de la historia, el grupo de seres extraños que amenazan la seguridad de esa “humanidad cerrada” de Hussler (Rizo-Patrón, 2010, p. 100) que no reconoce como humanas a las personas que no cumplen con las condiciones corporales establecidas. Es llamativo que la mayoría de las integrantes del colectivo travestitans que vive en la ciudad de Buenos Aires proviene en su mayoría, de las provincias del noroeste argentino (Berkins, 2005), Salta y Jujuy localizadas en la frontera con Bolivia, territorio en el que según testimonios escritos por los archivos de confesión del misionero jesuita Bertonio (Galindo, 2019, p. 110) existía un espectro de 15 derivaciones con voces lingüísticas propias de las identidades sexo-genéricas entre las categorías de varón y mujer.

La noción de “saber más qué no somos, antes de saber lo que sí somos” de Wayar (2019, p. 25) mueve los puntos de orientación de lo establecido en una sociedad cis heteronormada que es una forma de construcción identitaria imaginaria. En el caso de la población travestitans la praxis del habitar travesti para la construcción de la NOSTREDAD se da a través del ejercicio prostitutivo, un aprendizaje inherente del habitar travesti que al ser una población expulsada de sus hogares desde muy

⁶ Entre comillas tal como la utiliza Aníbal Quijano al ser una categoría ficción

jóvenes, encuentran en la prostitución la forma de subsistencia. De esta forma, las travestis han aprendido que no son hombres ni mujeres y que estas no deberían de ser las únicas alternativas legítimas y legales del ser. “Somos otra posibilidad de mismidad con densidad propia: somos travestis”, dice (2019, p. 118). El ser travesti de las habitantes del Hotel Golondrina las humaniza al tiempo que narran los saberes generados para su supervivencia y todo lo que acarrea la prostitución en su práctica; violencia policial, detenciones arbitrarias, violaciones sexuales de policías y clientes, el rechazo de vecinos que se reconocen habitantes de un barrio de familiar y, finalmente la visibilización de la violencia institucional y estatal de un estado y una sociedad prostituyente.

Propongo que la NOSTREDAD refiere a un propósito de reorientación y de apropiación de parte del colectivo, de los espacios públicos e institucionales así como un intento de transformación de las prácticas que rechazan de la sociedad cis heteropatriarcal que se ha establecido y naturalizado. Para Ahmed (2019, p. 232), la ruptura o falta de alineación con las normas y expectativas sociales dominantes de las personas heterosexuales producen una desorientación sobre la identidad sexual y de género de identidades disidentes y subalternizadas, produciendo la sensación de estar fuera de lugar. Wayar toma ejemplos de las prácticas heteropatriarcales que rechaza, y reorienta la alineación con expectativas de lo que sí quiere ser como persona desde esa empatía mutua, que es el resultado del transitar de la desorientación inicial a la que hace referencia Ahmed hasta la reorientación travestitrans. La creación de una obra como Hotel Golondrina y las que ha producido la Cooperativa de teatro Arte /Tv Trans a lo largo de los años, expresan la capacidad del colectivo de abrir nuevas posibilida-

des para la autoexpresión de su identidad y de construir formas alternativas de relacionamiento más orientadas a la solidaridad, los cuidados y la inclusión.

Travieso Hotel Golondrina

“Las chicas van y vienen de la provincia como una golondrina que vuela” (Daniela Ruiz, 2015)

Hotel golondrina, el travieso hotel de Palermo es el nombre de la obra de teatro de la cooperativa que más recorrido ha tenido. Daniela Ruiz (Ruiz, 2015) una de las fundadoras de la cooperativa cuenta que en 2010 surgió la idea de juntarse entre varias amigas para compartir sus dolores, experiencias y soledades como migrantes travestis empobrecidas en la Ciudad de Buenos Aires a donde llegaron con intenciones de mejorar su calidad de vida, de encontrarse con otras travestis y de lograr la anonimidad que no tenían en sus pequeñas ciudades. Querían hacerlo a través del teatro por lo que empezaron de manera modesta a imaginar la obra, sin augurar que luego el grupo tomaría forma de cooperativa y que se convertiría en una forma de sustento para algunas de ellas alejándolas de las calles por algunas horas. La temática de la obra es la vida travesti contada en primera persona y ha sido inspirada en la historia del mítico hotel Gondolín localizado en el barrio de Palermo de la ciudad de Buenos Aires, a donde llegaban muchas de las migrantes travestis para encontrar ese refugio conocido de oídas entre las integrantes del colectivo. Un lugar que les permitiera encontrarse con pares y tener una primera aproximación a lo que significaba mudarse a una gran ciudad. Juntas crearon la cooperativa Arte/Tv Transacción, conocida

como Arte/Tv Trans que en el año 2012 adquirió su personería jurídica.

La interpretación, las actrices y la estética de la obra ha ido cambiando a lo largo de los años. He tomado fragmentos de videos de la puesta en escena de los años 2010 y 2016. Durante el 2023 Daniela Ruiz retomó el concepto de la obra a través de monólogos que fue interpretada en el Teatro Cervantes de Buenos Aires. Tomo las representaciones del 2010 y 2016 realizada en salas teatrales del ambiente alternativo. El cartel anuncia la obra con esta frase

El hotel travesti más famoso de Latinoamérica, abre sus puertas para contar toda la verdad de lo que no se sabe de las personas trans. Ellxs, chicas marginadas, excluidas de esta sociedad, se apoderan de este hotel para crear un mundo lleno de fantasías y tristezas. Donde la competencia, el desamparo y la desolación se apoderan de estas muchacxs excluidas de sus familias.

El uso de la “x” hace referencia a términos no binarios en el lenguaje. Al nombrarse “chicas” no aluden a su reconocimiento como mujeres sino como cuerpos feminizados, como no hombres. El “sé lo que no soy” de Wayar. Cada una se enuncia de forma individual y al mismo tiempo de forma fluida en un estar siendo, en gerundio identitario (Wayar, 2019, p. 24), concibiéndose como un ser inacabado, que interviene su cuerpo rebelándose a las convenciones físicas y discursivas y que está en una constante transformación. En las fotos se aprecia que la mayoría de las chicas tienen características tanto masculinas como femeninas. No existe la intención del passing o si la existe, no se encuentra al alcance de ellas por la precariedad en la que viven. Se trata en su

mayoría, de personas racializadas. Cuando la obra fue estrenada, en el 2010, ya existía un debate sobre las consecuencias en la salud por la muerte de muchas compañeras que en su intento de feminizar sus cuerpos se colocaban aceite de avión o siliconas entre ellas en entornos caseros, por carecer de seguro médico o de dinero para acudir a especialistas que les realizaran las intervenciones quirúrgicas. Aunque también se generó un mandato sobre el cuerpo travesti; “No eras una travesti si no te habías hecho las tetas y si no habías caído presa” (Correa, 2022). En el hotel se percibe la precariedad extrema, los problemas de salud generados por los contagios de HIV y por las largas horas en el frío en las calles para esperar a los clientes, el consumo de alcohol y de otras drogas, el hambre permanente y las pésimas condiciones de infraestructura que vuelven inhabitable el hotel. Todo esto les exige formas creativas de subsistencia siempre asociadas al ejercicio de la prostitución.

La obra está ambientada en el año 1987. La escenografía recrea las habitaciones del hotel. En el escenario se ven una cama deshecha, una mesa con un par de sillas, un termo de mate (para paliar el hambre) sobre la mesa, un perchero con mucha ropa desordenada, un oso de peluche de grandes dimensiones, una batea de metal para lavar la ropa y ropa desperdigada por el resto de la habitación. Algunos recortes de diarios o fotos antiguas recrean una pared. La iluminación se ha diseñado con luces bajas y cálidas, casi en la penumbra. Algunas cortinas rasgadas de colores brillantes, en tonos rojo y dorado que hacen referencia al gusto de las chicas por el brillo y el mundo del espectáculo. La obra inicia con la versión de un tango cantado por una de las actrices mientras se cambia, se “monta” para ir a “hacer la noche”. Al finalizar la canción se retira del escenario en

lo que se entiende que va a trabajar. Nuria, la chef del hotel hace la presentación.

En este hotel se alberga a chicas travestis trans que vienen a cambiar su destino, su transformación. Esta es la historia típica de un hotel escandaloso. Esta es la historia del hotel Golondrina.

Una canción de cumbia, que es la música que acompañará la obra a lo largo de la función inicia por unos segundos y aparece Circe, la joven protagonista recién llegada a Buenos Aires. Su historia será el hilo conductor de la obra; su diálogo con las que llevan más tiempo en el hotel permite hacer un recorrido por la historia de las que pasaron por el hotel como unas golondrinas. Ella como las demás, ha llegado de la provincia en condiciones de extrema pobreza al lugar donde las que serán sus pares y compañeras, le enseñarán a ejercer la prostitución para sobrevivir. Llega al hotel huyendo de la casa familiar en un pequeño pueblo cuyo nombre se desconoce.

Yo me fui de esos pueblitos donde todos se conocen. Ya me empezaban a ver como una mariquita y empezaban a murmurar. Mi papá siempre me pegaba y mis hermanos se burlaban de mí. Estaba cansada de toda historia y vine para Buenos Aires.

A través de los diálogos que establece con Nicol y las demás compañeras del hotel, se relatan historias que no son únicas. “No te vayas a pensar que sos la única que vino por esas razones. Mi papá quería que yo fuera albañil”, le responde Nicole que se convertirá en su mentora con directrices de cómo se debe vestir e interpretar el rol de puta. Los diálogos hacen referencia a eventos reales como el trabajo sexual en calles cercanas al hotel Gondolín en el que se juntaban grupos de trabajadoras sexuales travestis a plena luz del día, lo que provocaba el rechazo masivo de los vecinos que encontraban en ellas un riesgo de mal ejemplo para sus hijos e hijas al no encajar con la cotidianeidad de un barrio con escuelas, viviendas familiares y comercios. Estas presen-

cias que rompían con las orientaciones establecidas, las convirtieron en contaminadoras de la sociedad.

Circe aprenderá los “tejes” y saberes del trabajo sexual y de la vida en Buenos Aires. El uso metafórico del “teje” hace referencia a la habilidad travesti de “tejer” estrategias para conseguir



Fig 1. Circe prestando atención a cómo debe de mirar a su nueva tutora

trabajo, una vivienda, para construir sus relaciones y las formas de resistencia de modo que puedan protegerse de la violencia cotidiana. Forma parte del conjunto de códigos y formas del lenguaje que les permiten reconocerse. Proviene del término literal de entrelazar hilos para crear un tejido que arropa, que sostiene, que viste. Van tejiendo también, la resistencia ante la marginalización y afirmando su identidad. A través del humor, el personaje de Nicol, da una clase informal de iniciación para Circe. “Allí hay un cliente, ¿qué le decís?”, Circe responde “Hola señor, qué tal cómo le va”. En esta línea la joven protagonista muestra inocencia y una falta total de experiencia de lo que requiere para ofrecerse en la calle. “Nooo. Te parás, le mostrás caderita, cintura y pecho. Te le cruzás, le mirás, das la vuelta y te agachás como si fueras a levantar algo de la calle y le mirás” le contesta Nicole, poniendo énfasis en las formas de seducción que deberá aplicar para atraer al cliente e irse con él y por lo tanto conseguir dinero para comer y para pagar el hotel. En esta escena la mayor transmite el saber de la praxis prostitutiva a la más joven y, desde el humor, interpela a una sociedad y a un estado prostituyente (F.1).

Una compañera que está bajo los efectos del alcohol y de alguna droga entra en escena por unos segundos y dice estar “completamente colocada” y estar “rota” por

haber trabajado mucho esa noche. La visibilización del consumo de drogas y alcohol para ocultar el hambre, el cansancio y el dolor como parte de la cotidianidad, se usa para humanizar a las protagonistas sin colocarlas en una situación de personas victimizadas pero que se muestra como una realidad cotidiana. En el informe “Cumbia, copeteo y lágrimas” (2015), cuyo título hace referencia a las formas de habitar del colectivo, el consumo de alcohol y de drogas aparece como una forma de paliar el hambre y el dolor. Más adelante la nueva tutora de Circe le muestra cómo están divididas las habitaciones que se comparte con varias personas; en las de las mayores, las de las enfermas con HIV “sidosas” y la de las mayores. A través de comentarios irónicos y que pueden parecer despectivos, las nombra; “la fea que no se ha hecho la nariz todavía”, la “cocodrilo”, “la que no se sabe de dónde es. Si de Jujuy o de La Plata”. Se suman a la escena otras compañeras y también le comparten saberes travas, la alimentan y le dan cobijo desde lo que denominó una forma de afecto áspero; una forma



Fig 2. Las habitantes del hotel explicando a Circe la vida en la ciudad antes de la redada policial

de relacionarse desde la reapropiación de los insultos sobre su identidad, del uso de la burla hacia las demás, una forma de reírse y de relativizar la precariedad. Cuando hablo de afecto áspero me refiero al trato cotidiano a través de enunciarse entre ellas desde los insultos que han escuchado siempre y transformar el uso de estas expresiones como una forma de trivializar la violencia. Áspero por la sensación que provoca una superficie que no es suave pero que tampoco llega a lastimar.

En palabras de Ruiz (2015) el trabajo creativo y el compartir sus historias durante los encuentros para crear la obra, les permitió la incorporación de la experiencia vital en la reflexión, siendo esto una forma de creación de conocimiento, una epistemología adquirida por derecho propio.

La obra da cuenta de cómo los géneros hegemónicos reafirmados por la construcción de la otredad producen “extrañeza” en y sobre los cuerpos travestis, las colocan en un sentido que produce desorientación a quienes no cumplen con las condiciones cis normativas (Ahmed, 2019, p. 108). “Cuando me baño, no me miró entendés. Soy muy mujer” le dice Circe a Nicole que le había preguntado cuánto medía su pene; “Pero que vas a ser mujer vos. Si a vos allá afuera en la calle no se te para, fuiste. No te van a pagar y aquí no vas a tener para pagar ni para comer”. Nicol visibiliza la desorientación de Circe en un mundo cis porque para orientarse, en palabras de Ahmed, hay que saber que se está desorientado. A lo largo de las escenas, Circe toma conciencia de su desorientación identitaria y física en una nueva ciudad, aprende a situarse junto a las demás. Ella está fuera del espacio heterosexual en la cotidianeidad y aprenderá a construir el propio en el hotel y con las compañeras. El cuerpo

travesti es un cuerpo perturbador que encaja bien en ciertas zonas rojas para el consumo del sexo pero que desorienta a quienes lo ven y perciben como extraño en el espacio ordinario.

En un momento Circe se muestra cansada de que se rían de ella y de que le hagan bromas por ser la más joven (afecto áspero) y promete que se irá a otro lugar donde pueda ser ella misma. “Mirá maricón, a donde te vas a ir vos” le dice Nicol recordándole que llegó al hotel por las mismas razones que las demás: la expulsión del hogar familiar, de la sociedad e incluso por causas raciales. La experiencia como persona racializada también les ha permitido agregar a este archivo de sentimientos, el maltrato por razones étnicas, por el origen “provinciano”, al que se suma la opresión de clase o de ser consideradas personas desclasadas y obligadas a habitar la noche y la calle, en la errancia histórica que se remonta al periodo colonial (DiPietro, 2020, p. 259) y que es igual para las más jóvenes así como para la adultas mayores cuyas experiencias vitales dan cuenta de la distribución social desigual que regula qué cuerpos pueden aparecer en el espacio público y en qué lugares como el de la noche y ciertas áreas para hacer la calle.

En referencia al proceso creativo de la obra, las intérpretes han dado testimonio en el documental sobre la construcción de las redes afectivas y vitales de sus integrantes y sobre la reflexión de los archivos de sentimientos del grupo que las he permitido hablar de sus propias historias aunque luego sean recreadas con la ficción y autoficción y, que, al acudir al recuerdo para traerlas al presente y trabajarlas, elaboren el trauma en colectivo. A través del relato de las golondrinas que habitan el hotel, podríamos afirmar que los personajes a quienes se le asigna una orientación deter-

minada en la sociedad, a través de la descripción de los acontecimientos de maltrato por algún cliente, de la falta de dinero para pagar el alquiler y del dolor por el estigma de la prostitución, se va generando un vínculo tanto entre las actrices como con los espectadores, que sensibilizados por las historias, reciben señales y las codifican desde esos signos de comunicación establecidos culturalmente que van transformando la forma de leer y de interpretar a los personajes con la resonancia afectiva que es el resultado de los constructos sociales determinados en ese entorno (Ahmed, 2019, p. 114). En el contexto ficticio que representa la obra pero que apela a experiencias reales, a entornos conocidos por el público que conoce la terminología, la forma de dirigirse a las travestis, que sabe del ejercicio de la prostitución a la que son sometidas, tiene la oportunidad de verlas en su entorno cotidiano a través de la ficción, en lo que representa una forma de hogar donde muestran su vulnerabilidad o lo que se denomina un lado humano. “No siempre fui así, fría, distante, calculadora. Fui tierna alguna vez...pero si me ven débil me destruyen” comenta uno de los personajes en la obra, apelando a una situación real que puede generar una empatía mutua en los espectadores.

La sexualidad que se respira en el Hotel Golondrina aparece como la que propone Wayar, una forma relacional entre las personas que trasciende la genitalidad y que establece una lectura mutua y constante entre ellas. La mutación constante del ser travesti se refleja en la pedagogía, el arte y la cultura, mediante expresiones artísticas que visibilizan la diversidad sexual e identitaria, en esa densidad que proporciona el saber que no está en los libros, que está en las calles a donde son arrojadas y en saber mutuo que construyen

para su supervivencia. Nicol dice en una de las escenas;

Mi papá me hacía cargar cubos de cemento, pero yo como era putita mientras colocaba uno sobre otro me imaginaba que ponía una poronga sobre otra. Una venosa, uno morocho, uno lechoso y al final tenía todo un muro lleno de pijas para mí. Puta nací y puta moriré.

Enlazo la descripción de la sexualidad de Wayar con la permeabilidad anal de la que habla DiPietro (2020, p.), que fue argumento para la construcción del cuerpo sodomita que debía ser exterminado por sus prácticas contra natura, una interpretación occidental de fuerte influencia católica, que instaba al castigo y eliminación de todo encuentro sexual que no fuera reproductivo, considerando salvajes las prácticas sexuales de los pueblos precolombinos que se manifestaban durante los rituales, fiestas o en la cotidianidad y que si bien eran diversas en la extensión del territorio Abya Yala, habitaban de una forma muy distinta su sexualidad. La identidad travesti se remonta a ese tiempo previo al proceso colonial-moderno. Y carece de una genealogía lineal y tradicional en términos contemporáneos debido a su intento de exterminio en todos estos siglos. Por ello se vuelve necesaria la recuperación de la memoria sensorial de los cuerpos no binarios ni cis heteronormativos que viven múltiples opresiones desde hace siglos y que, a través de una ficción que se vuelve necesaria, y de una búsqueda y generación de conocimiento distinta como en este caso, la recreación en el teatro que afirma la identidad travesti y que nos ofrece la posibilidad de comprender la resistencia ancestral que ha sobrevivido al proyecto colonizador y a la construcción moderna de los estados-nación, continúa su lucha desde un hotel venido abajo en uno de los barrios porteños de mayor poder adquisitivo.

Circe entiende que en el hotel existe una vida posible para ella, que habita una identidad colectiva sostenida en la red solidaria y la interdependencia para el sostenimiento de la vida en la gran ciudad. Cuando se produce un intento de redada policial en el hotel, todas luchan sin dejar que entren a pesar de la debilitada infraestructura del edificio. Adentro, todas a su manera se sostienen y se cuidan. La escena de este momento hace referencia a distintas redadas que se produjeron en el hotel Gondolín, e incluso el incendio provocado para echarlas del barrio no sólo por su condición sino porque Palermo se ha convertido en un barrio exclusivo y las propiedades se han revalorizado en la vida real. Hacia el final de la representación, las actrices inician un relato suelto en el que cuentan su procedencia, se manifiestan en contra de la transfobia y exigen un trato digno; piden la instalación de gas y mejoras en la infraestructura del hotel porque hay varias compañeras enfermas. Se dirigen al casero y le piden que piense en sus hijas. “Ustedes no son como mis hijas” responde él. “Nunca lo serán. Ustedes son unos invertidos”. El casero reproduce la experiencia ordinaria de la marginalización. Para finalizar, una de las actrices relata que en 1999 activistas travestis tomaron el hotel Gondolín e hicieron justicia por manos propias echando a quienes en un intento de desalojo estuvieron varios días rodeando el hotel echando gases lacrimógenos para que salgan y a modo de lucha sindical enuncian “Travestis unidas jamás serán vencidas. Somos libres como las golondrinas”. El final de la obra se produce con el baile colectivo de una cumbia de moda titulada “Nene malo” que ellas corean.

Conclusiones

Hotel Golondrina, el travieso hotel de Paler-

mo se convierte en un espacio seguro desde la ficción a pesar de la precariedad edilicia y de sus habitantes. Tanto en la ficción como en la conformación de la cooperativa y los ensayos, las integrantes lo han convertido en un espacio comunitario y autogestionado en el que las travestitras se reúnen, comparten sus experiencias traumáticas y alegres, se reparten tareas, responsabilidades, desde un lugar que cohesiona el grupo y se conforma una identidad colectiva de carácter subversivo; ellas hablan de sí, por sí mismas y desafían las estructuras del saber y del poder que las margina. Desde su saber con derecho propio. Son autoras, narradoras, creadoras de saber. Construyen epistemología.

Son infectoras y llamarse así es una crítica a la higienización y medicalización de la medicina tradicional que intenta mantener el binarismo a través de los cuerpos que se permean y se constituyen en corporalidades que se adaptan a las categorías binarias establecidas. La identidad travesti rompe con esa binariedad al habitar entre la masculinidad y la femineidad no normativas.

La solidaridad y las redes que tejen entre las mayores y las más jóvenes, afirman su existencia y son capaces de luchar y bregar por sus derechos en un contexto de histórica marginalización, que les permite también elaborar el trauma.

El apoyo mutuo y la formación de comunidad son estrategias de resistencia ante la violencia y la exclusión a las que han sido sometidas históricamente. Así, construyen narrativas de humanización, de dignidad, donde sus identidades son constantemente celebradas en las actividades que organizan, en las fiestas, en su existir, se vuelven visibles tanto en el escenario

como en la vida cotidiana. No se puede no ver a una travesti que habita un modo de vida que no encaja en un orden que impugna.

Referencias

- Ahmed, S. (2019). Fenomenología Queer: orientaciones, objetos, otros. Bellaterra.
- Bergami, G. (2016). Reina de corazones (un documental trans). <https://www.youtube.com/watch?v=PIj5qEORIKO>
- Berkins, L. (2007). Cumbia, copeteo y lágrimas. Informe nacional sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Berkins, L. (2003). Un itinerario político del travestismo. En D. Maffía, Diana (comp.), *Sexualidades Migrantes. Género y Transgénero*. Buenos Aires (pp.127-137). Feminaria Editora.
- Berkins, L. y Fernández, J. (2005). La gesta del nombre propio: Informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina. Ed. Madres de Plaza de Mayo.
- Bevacqua, G. (2020). Deformances, destellos de una cartografía teatral desobediente. Ed. Libretto.
- Caycedo Bustos, M. (2007). La muerte en la cultura occidental: antropología de la muerte. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 36(2), 332-339. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-74502007000200012
- Correa, MB. (02, mayo, 2022). "Archivo de la memoria trans capítulo 1 Valijas". Canal Encuentro. <https://www.youtube.com/watch?v=NJDgZiQThdk>
- Dillon, M. (23 de marzo de 2012). Palabras para una tumba sin nombre. Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2361-2012-03-23.html>
- DiPietro, JP. (2020). Ni humanos ni animales, ni monstruos. La decolonización del cuerpo transgénero. *Eidos: Revista de Filosofía*. N(34) pp.254-291.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Edhasa.
- Filgueira, C. (03 de junio de 2024). Daniela Ruiz, el arte de florecer. *Feminacida*. <https://www.feminacida.com.ar/daniela-ruiz-y-el-arte-de-florecer/>
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabla Rasa*. 9 (julio – diciembre). pp. 73-101. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. DOI: 10.25058/20112742.340
- Mattio, E. (2022). Trauma marica. El lugar de los afectos en el archivo sexo-disidente. En Anapios y Hammerschmid. *Política, afectos e identidades en América Latina*. Pp. 317 – 336. Clacso. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88djc.18>
- Mignolo, W. (2001). La colonialidad: la cara oculta de la modernidad. En *Cosmópolis: el trasfondo de la Modernidad*. pp. 39-48. Península.
- Rizo-Patrón, R. (2010). Diferencia y otredad desde la fenomenología de Husserl. *Areté Revista de Filosofía*. Vol(XXII) pp. 87-105.
- Ruiz, D. (30 de marzo del 2015). Para las trans, la prostitución no es una elección sino una consecuencia indeseable. *Clarín*. https://www.clarin.com/genero/arte_tv_trans-daniela_ruiz-prostitucion-eleccion-consecuencia-indeseable_0_HyHD55YDmx.html
- _____. (2011). <https://artevetrans.blogspot.com/search/label/teatro>
- Soich, M. (2023). Cuando "teoría" se escribe con T de trans.: Reseña de Wayar, Marlene, *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*, Buenos Aires, Muchas Nueces, 2018, 128p. *Ideas. Revista De filosofía Moderna Y contemporánea*, (10), 177-189. <https://revistaideas.com.ar/ojs/index.php/ideas/article/view/164>
- Wayar, M. (2019). *Travesti, una teoría lo suficientemente buena*. Muchas nueces.
- _____. *Diccionario Travesti, de la T a la T*. Buenos Aires: La página, 2019.

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

7

2024

Aproximación a dos genealogías. La Plaza de Colón de Madrid: relatos situados sobre la performance identitaria

CLAUDIO HONTANA MUÑOZ. Investigator Independiente

/ RESUMEN /

Este trabajo aborda las problemáticas soterradas bajo el entramado simbólico que ocupa y define la Plaza de Colón de Madrid. El análisis del programa iconográfico busca explorar la violencia encubierta, el legado del tráfico de esclavos, las características de la memoria colonial durante el franquismo y su pervivencia en la posterior democracia. Con este objetivo, el artículo se articula a través de la revisión histórica del lugar, del estudio de la estatua que da nombre al enclave y de la composición de una genealogía especulativa de la performance situada a la sombra del monumento del almirante genovés. Estas páginas intentan así entender, detallar y señalar el programa simbólico de la violencia imperial y de la segregación social a través del estudio de la performance y del arte de acción llevado a cabo en la Plaza de Colón de Madrid.

/ Palabras clave /

Colón, performance, identidad, propietario, monumento, urbanismo, decolonial.

/ ABSTRACT /

This paper addresses the issues underlying the symbolic framework that occupies and defines the Plaza de Colón in Madrid. The analysis of the iconographic program seeks to explore the covert violence, the legacy of the slave trade, the characteristics of the colonial memory during Franco's regime and its survival in the subsequent democracy. With this objective, the article is articulated through the historical review of the place, the study of the statue that gives its name to the enclave and the composition of a speculative genealogy of the performance located in the shadow of the monument of the Genoese admiral. These pages thus attempt to understand, detail and point out the symbolic program of imperial violence and social segregation through the study of performance and action art carried out in Madrid's Plaza de Colón.

/ Keywords /

Columbus, performance, identity, landowner, monument, urban planning, decolonial.

Las curvas del mármol y las aristas de las piedras componen los contornos de aquello que se sitúa en el umbral existente entre lo delicado y la violencia fundente más explosiva. Estas siluetas son el resultado de la contingencia y el azar propios de la acción planetaria. Es una gota de agua cargada de magnesita, calcita y otros carbonatos la que, poco a poco, alimenta una masa informe hasta dar lugar a una estalactita. Son las mareas, en su permanente ir y venir, las responsables de escarpar el acantilado y afilar la vaguada. Asimismo, son las presiones más tortuosas o las sacudidas más salvajes las que en minutos ponen límite al felpespato o compactan al ópalo. Es el rayo quien al impactar en tierra y tocar la arena convierte instantáneamente la sílice en cristal. En esta ambivalencia, entre la usura y la ruptura, entre lo suave y el estallido, se encuentra la piedra. Antes de la arquitectura, de la escultura, de los monumentos, de los cimientos o de las aceras, están esos bultos duros que siempre han dormido al raso, ajenos a talleres, museos, vitrinas o joyas. Sin pedestal, las piedras preceden a la historia¹ (Caillois, 2011).

No obstante, fuera del tiempo, estos materiales no tardan en ser despojados de su contorno para adaptarse a otras formas, a otros relatos y a otras cronologías. La silueta tallada por la gota, por el mar, por el seísmo, por el rayo o por el río, cede en favor del polvo, del busto, del archivo, de la catalogación, de la baldosa, del cimiento, del escombros, de la ruina, del patrimonio, del proyectil, del muro, del camino o del pozo. Entre la variedad de escorzos y usos que acaban asumiendo, las piedras, privadas de su anonimato, también devienen tecnolo-

gía de la memoria. Su dureza, su resistencia y su obligación a la permanencia las convierte en el instrumento estético y dialéctico ideal para aquellos que desean perdurar. Trabajar sus formas rígidas —convertir en rostro la geología— garantiza la solidificación de lo que antes era elusivo. La piedra, bajo el influjo de la acción humana, se vuelve símbolo, tótem y prótesis glaciaria (Nora, 2008, p. 28). El mármol abandona sus vetas y asume el contorno del rey, del dictador, del militar, del empresario, del banquero o del esclavista para luego ocupar estratégicamente la ciudad. Sin embargo, en ocasiones, recordando las dendritas minerales² que decoran sus interiores, los bosques ferrosos e inertes que separan sus intestinos, las piedras abandonan las formas que les han sido impuestas. Como si respondiera a las leyes de una botánica pétreo, el bloque, que siempre “ha sido esquirra ensamblada” (Cornado, 2023, p.11), eventualmente retorna al fragmento, al igual que la carne del fruto deja paso a la semilla. La grieta triunfa ante la silueta forzosa. Lo que un despliegue de fuerza inimaginable había colocado en vertical, tras el boicot, vuelve a su posición horizontal. El alabastro que compone el obelisco regresa al suelo. El granito se desmiga y la diorita se quiebra. Por usura o por ruptura, a veces, el contorno obligado se disuelve.

En estos casos, la erosión de la imagen inmortalizada en piedra, habitualmente síntoma de virtud, talento y admiración, se resignifica. Las caricias que hacen brillar el mineral cuando el dedo curioso recorre los pliegues de las duras carnes del santo, del soldado o del monarca deseando contagiarse del poder, la

¹ Roger Caillois ha sido un gran referente a la hora de revisar la piedra y realizar un acercamiento poético y crítico al monumento. Su visión profana y mundana del mineral y la roca son la inspiración para esta introducción

² Las dendritas (proveniente etimológicamente de *dendron*, árbol en griego) minerales son unas pequeñas formaciones similares a las neuronas o a los arbustos que se tienen lugar en el interior de algunas rocas al dejar pasar agua entre sus grietas

valentía o la fortuna del representado componen ahora un desgaste distinto (Lahuerta, 2002). La grieta, la piedra consumida, revela otros secretos de la imagen. Como ocurre con el Sol que aparece a través de los músculos, huesos y tendones de la mano que intenta bloquear su brillo, la fisura del mármol evidencia la muerte y aquello que se quería ocultar a modo de transparencia (Krauss, 1986). El beso que pule el pie marmóreo del conquistador calienta la piedra de distinta forma que la mano que busca partir el brazo del icono. Es el toque que lacera el mineral, la danza que marea al ídolo o la acción que reta la rigidez del pedestal aquello que interesa a este breve artículo. El culto a las piedras con formas impuestas cede el protagonismo a la intervención que desafía al pasado, que toma posición y se sitúa deseante en el presente aspirando a un futuro distinto (Didi-Humernan, 2008).

Asimismo, lejos de querer abrazar la literalidad del vándalo, pero sin rechazar el interés por los detalles de la vida social que escapan a los derroteros clásicos de la historia, este texto propone centrar la atención en la práctica artística que señala de vuelta a las imágenes pétreas que decoran las ciudades. Estas páginas proponen remover la grisalla para conocer el resto del cuadro, inclinar la estatua para ver qué es lo que hay debajo de ella. Con este objetivo, sin duda ambicioso y quizá condenado a la insatisfacción crónica, el monumento de Cristóbal Colón erigido en el corazón de Madrid se presenta en esta investigación como una obra ideal a través de la cual es posible repasar los momentos en los que la efigie ha sido interrogada; visitar las capas arqueológicas de identidad nacional que articulan ese espacio; y conocer mejor las lógicas que relacionan al monumento y a la práctica artística contemporánea.

Construir e inclinar la efigie: aproximación a dos genealogías

El 12 de octubre de 1892, el monumento en honor a Cristóbal Colón era entregado al excelentísimo Ayuntamiento de Madrid. Sin fastos, sin celebración, sin gran inauguración, el ejecutivo aceptaba la obra y la capital, sin detenerse, continuaba indiferente con su rutina. La falta de sorpresa y de alegría eran la consecuencia de la mala gestión, los imprevistos y el deseo obsesivo de hacer coincidir la entrega del monumento con la sagrada fecha que honraba el descubrimiento del continente americano. Esta suma de circunstancias había obligado a retrasar repetidas veces la presentación de la efigie desde su edificación en 1885. El monumento, obra del arquitecto Arturo Mélida y del escultor Jerónimo Suñol, compuesto por toneladas de mármol de Carrara, pretendía rescatar del olvido historiográfico a un Cristóbal Colón relegado a la marginalia del relato imperial patrio. Las esculturas de oro que el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo exigía en 1547 en virtud y recuerdo del gran descubridor no habían llegado a ser motivo de interés político, social o artístico en una España desprovista, hasta entonces, de estatuas o grandes memoriales en honor al navegante. Asimismo, el contorno níveo del mármol, además de imponer forzosamente un recuerdo parcial y construido sobre el éxito de Colón y rememorar el pasado exitoso de una monarquía ampliamente cuestionada, también congelaba entre sus curvas la ambición simbólica de una élite necesitada de significación y reconocimiento en la metrópoli.

El capital para llevar a cabo la obra fue aportado en su totalidad por los Títulos de Reino y los Grandes de España (Ortiz, 2023). La ciudadanía no participó activamente en su financiación, al igual que ocurrió durante la construc-

ción del monumento en honor al propio Colón en Barcelona, o como ya había sucedido con la efigie en honor al general Nelson en la capital británica (Bevan, 2022). La fiebre monumental que asolaba la Europa del siglo XIX poco tenía que ver con la demanda popular, organizada y vehemente, de una masa deseosa de ver representada su historia en el callejero de las urbes que habitaban. El programa iconográfico desplegado en aquel momento sobre Madrid, pero también sobre la ciudad condal y sobre el resto de las capitales del continente, respondía a una imparable pulsión nacionalista con derivas y ensoñaciones caciquistas íntimamente relacionadas con las lógicas de propiedad. En este caso, Colón no solo era la imagen del descubridor, del imperio español que en algún momento fue rico y pujante, de la monarquía falsamente sólida o del noble complaciente y fiel a la corona. El almirante, hasta entonces abandonado a su suerte, era sobre todo el rostro de ese visionario hecho a sí mismo que, como hiciera el propio el genovés, había viajado al Nuevo Mundo en una empresa arriesgada y criticada para luego, en territorio americano, hacerse rico y regresar a la metrópoli dispuesto a seguir invirtiendo y manteniendo su fortuna.

El Marqués de Comillas y el Marqués de Manzanedo personifican esta delicada relación. Ambos, de origen cántabro, emigran a Cuba donde, a través del tráfico de esclavos, se hacen ricos para, posteriormente, retornar a España y hacer crecer sus arcas gracias a la inversión en negocios inmobiliarios y empresas coloniales. Finalmente, con una parte de ese dinero, impulsan y financian diferentes proyectos artísticos monumentales que les aseguran

la pervivencia individual y conceptual en las ciudades donde residen y que, en gran parte, poseen. Tanto el Marqués de Comillas como el Marqués de Manzanedo participan en la producción del monumento a Colón de Madrid siendo los mayores donantes durante el proceso (Sin autor, 1886)³. La concesión de 10.000 pesetas por parte del Marqués de Comillas —que dobla la cantidad económica aportada por el segundo suscriptor más generoso—, su innegable protagonismo en la construcción del monumento catalán al almirante y el pago del propio Marqués de una estatua en honor a sí mismo, perfectamente alineada esta —cara a cara— con la del Colón barcelonés, confirman sin demasiadas sutilezas la identificación del indiano con la figura del descubridor genovés y su confianza en el monumento como instrumento político, social e ideológico.

La significación colonial, burguesa y esclavista del Colón marmóreo situado en el corazón de la capital de España no tardó en atraer otros proyectos artísticos con intereses compartidos. Poco a poco, a la sombra del almirante se fueron acumulando propuestas simbólicas donde la hispanidad, la propiedad, la esclavitud y la violencia —más tarde también el franquismo y la desmemoria de la Transición— se imbricaban y compactaban en un singular yacimiento arqueológico de la identidad nacional. Artefactos, imágenes, anécdotas, planos y esculturas fueron enterrados en una tierra dura y fría, estrato sobre estrato, bajo la mirada y la sombra de la silueta rígida de Cristóbal Colón. Las representaciones alucinógenas de una España fuera de quicio se sucedían a los pies del almirante. José Martín Baldo y Antonio de Palacio fueron los primeros en inaugurar esta

³ Este dato queda reflejado en la lista de donantes que aparece en las últimas páginas de la memoria del proyecto sobre el propio monumento a Cristóbal Colón consultable en: https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=

curiosa genealogía. Ambos arquitectos propusieron dos monumentos en honor al descubridor genovés que, a pesar de ser notablemente distintos, contaban con el callejero de Madrid como el receptor y el beneficiario de sus creaciones. Igualmente, eventos como el *Día de la raza* o fastos vinculados al viaje o al transporte, al desplazamiento hacia lo desconocido, también tenían lugar en la Plaza de Colón. La celebración del cruce del Océano Atlántico por parte de Ramón Franco en su aeroplano bautizado *Plus Ultra*; la propuesta de Casto Fernandez-Shaw de construir un gran intercambiador con helipuerto, estación de trenes y estación de autobuses; la recepción de los astronautas americanos tras pisar la Luna, acontecieron en las inmediaciones del monumento colombino (Robles, 2016).

Durante la dictadura franquista, la plaza no perdió su polarización simbólica. Todo lo contrario. El espacio se confirmó como el escenario idóneo para las propuestas deseosas de continuar representando la deriva imperial de un país que hacía tiempo que había perdido aquel tipo de influencia. Como ocurrió en el castillo de la Mota, los símbolos coloniales y monárquicos de la Plaza de Colón fueron instrumentalizados por el relato de un régimen caníbal capaz de devorar lo existente para alimentar así un nuevo discurso. Es entonces cuando Antonio Palacios propone la reorganización de Madrid a través de la construcción de un puente monumental decorado con estatuas monolíticas de descubridores que pretendía conectar el centro de la capital, pasando por la Plaza de Colón, con la Casa de Campo (Labrador, 2021). Es también en ese momento cuando el Ayuntamiento de la capital plantea la reorganización de la propia plaza del almirante.

Bajo concurso, el ejecutivo pretendía convertir el espacio en un “marco conmemorativo de la Gesta del Descubrimiento de América y de las figuras más destacadas que intervinieron en el descubrimiento del Nuevo Mundo” (Sin autor, 1971, p. 18). Ante tal oportunidad, las ensoñaciones desquiciadas de la España colonial tomaban cuerpo. La piedra se ponía de nuevo al servicio del relato y cristalizaba en sus aristas el agotamiento imaginativo de un pueblo que transitaba, desde hacía décadas, las mismas imágenes, las mismas referencias y los mismos iconos. En las maquetas presentadas al concurso se podían apreciar grandes carabelas, jardines de flora amazónica con forma de continente americano, estratosféricas columnas coronadas por Cristóbal Colón, referencias a los reyes católicos o alusiones constantes al globo terráqueo y a su control. Lo disparatado de las propuestas no pasó desapercibido al ejecutivo madrileño que acabó encomendando el proyecto a Manuel Herrero Palacio, director del Departamento de Parques, Jardines y Estética Urbana de la ciudad, y que en colaboración con los dos estudios mejor puntuados del concurso llevaron a cabo la esperada reforma de la plaza. La reorganización del espacio fue finalizada tras la muerte de Franco y tuvo que ser inaugurada por el Rey Juan Carlos I. Como parte del evento festivo que celebraba la reforma, algunos alcaldes de las capitales latinoamericanas, invitados para la ocasión, depositaron sacos de tierra de sus ciudades a los pies del monarca y a los pies de la efigie del almirante. Durante la reorganización, las lógicas propietarias, coloniales y esclavistas habían sido actualizadas. Los fantasmas del Marqués de Manzanedo y del Marqués de Comillas habían encontrado continuidad y respeto en la deriva franquista del espacio, que mantuvo intacto el motor ideológico del lugar mientras simulaba su restauración y renovación.

En la Transición y en la democracia, la deriva *hauntológica* del enclave tampoco fue interrumpida. Las mordaces palabras de Francisco Umbral resumen el comportamiento continuista, orgulloso y carente de crítica del Ayuntamiento, de la ciudadanía y del Gobierno:

«Llevan cuarenta años remodelando Madrid y al final les ha quedado una Brasilia hortera [...] Están remodelando el franquismo y el neofranquismo. Pero se les nota mucho. [...] Ni reforma ni ruptura: remodelado. Al fin tenemos la fórmula, aunque un poco tarde. Lo de la democracia va como la plaza de Colón.» (Umbral, 1977, s/p.)

Desde entonces, el enclave en honor al almirante ha sido remodelado una segunda vez. La explanada de hormigón ha sido reformada de nuevo y el horizonte de la plaza se ha llenado de monumentos y mobiliario urbano de manera incomprensible⁴. Bajo la efigie de Colón se pueden encontrar diferentes “*souvenirs escultóricos*” (Dammert, 2019, s/p.) e identitarios: la bandera española izada más grande del mundo; un monumento a Blas de Lezo; un monumento a Jorge Juan; un monumento al Descubrimiento de América; una escultura de Fernando Botero; una rana de bronce del artista *rotondista* Eladio Mora o un busto de Jaime Plensa. Entendida la plaza de forma expandida también cabe mencionar la presencia de la sede del Partido Popular; la plaza Margaret Thatcher; el antiguo local de la organización neo-nazi Hogar Social Madrid; las Torres Colón, que imitan las columnas de Hércules; o la casa donde nació José Antonio Primo de Rivera. El despotismo burgués del siglo XIX se encuentra con el colonialismo más sagaz, el franquismo más depurado y la desmemoria democrática

más flagrante en un enclave usado y abusado por aquellos que, intuitivamente, reconocen en el espacio todos los iconos y símbolos que, tras el maquillaje, tras la bruma, operan desde hace siglos a los pies del almirante.

La plaza, impracticable en la rutina diaria, resulta ser espacio habitual en la vida política y social de la derecha nacional. Políticos y ciudadanos acuden habitualmente al espacio colombino para celebrar manifestaciones en contra del matrimonio homosexual, demostraciones en contra del aborto, celebraciones deportivas marcadas por notables episodios racistas, movilizaciones en contra de los procesos independentistas catalanes, concentraciones en contra de la amnistía y encuentros donde demuestran su unidad ante un enemigo común.

El mármol de Colón, lejos de quebrarse, convertido desde su origen en un bastión local y nacional de la desigualdad, del racismo institucional y de la defensa de la propiedad, parece mantenerse sólido en el *skyline* madrileño. No obstante, comprometida con el escombros, interesada por el gesto de atentar contra el monumento, centrada en la acción rizomática que convierte a la piedra en objetivo, arma y consecuencia de sí misma, existe también una contra-genealogía colombina. Entre los estratos arqueológicos que conservan bajo la plaza las voces y acciones del esclavista especulador, del arquitecto franquista o del demócrata amnésico, piedras quebradas, afiladas tras su golpe contra el icono, guardan la historia de otros relatos.

Dando inicio a este intento de *interrupción*, el 12 de octubre de 1985, la artista colombiana María Evalia Marmolejo escribía sobre el pe-

⁴ Resulta fundamental registrar el interés que el alcalde Jose Luis Martínez-Almeida ha demostrado en reformar de nuevo la Plaza de Colón de Madrid

destal del monumento madrileño de Cristóbal Colón, con su dedo manchado de su propia sangre, el nombre del continente que la había visto nacer. La automutilación y la posterior escritura dactilar culminó una acción donde la artista había repartido previamente espejos rotos y un extracto de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas entre los accidentales asistentes. Inmediatamente después de finalizar la obra la artista fue arrestada y retenida en un calabozo durante varias horas (Albarrán, 2019).

Desde la inauguración de la Plaza de Colón, la sangre de María Evalia Marmolejo había supuesto el primer reto, el primer hiato, la primera grieta para una plaza aparentemente consensuada. Sin embargo, la obra de la artista colombiana no era la primera performance o propuesta contemporánea que albergaba el espacio. En 1977, *Escultura Viva* del artista canario Pedro Garhel, o la relevante exposición de 1981 titulada *Fuera de Formato*, con la especial participación de Concha Jerez y su obra *Identidad de un espacio geográfico: la Plaza de Colón de Madrid*, ya habían situado el enclave madrileño en el centro de la práctica artística. No obstante, aquellas piezas y aquella muestra aludían superficialmente a lo caótico y desordenado del espacio, demostrando cierta dificultad para identificar con certeza la desviación colonial y franquista del lugar.

La soledad y especificidad de María Evalia Marmolejo, hasta entonces inicio y final de la contra-genealogía de la Plaza de Colón, fue mitigada en 1992 cuando otra performance llevada a cabo por artistas latinos tomó el pedestal del almirante genovés como escenario. Durante los fastos que paralizaron España en honor al V centenario del Descubrimiento de América, Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña realiza-

ron su conocida obra *Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid* (Fusco, 2011). Disfrazados, encarcelados en una jaula y vigilados por un guardia de seguridad, los artistas simulaban, bajo la sombra de Colón, ser dos amerindios recién descubiertos en la ficticia isla de *Guatinau*. Insertando su cuerpo en la rica historia de *ethnic shows* y zoos humanos de la ciudad de la capital, Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña encarnaban la otredad ante una población sorprendida, pero dispuesta a participar de la ficción esclavista. Convertidos en objetos de estudio etnográfico, los saltos, balbuceos y escorzos de los falsos amerindios satisfacían las ensoñaciones nostálgicas de una ciudad que, lejos de reparar, había monumentalizado su abuso. Como un susurro se cuela entre las mayúsculas del discurso de un general, las obras de María Evalia Marmolejo, Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña se escurrían entre los poros del mármol de Carrara con forma de almirante genovés.

A partir de ese momento, la Plaza de Colón es abandonada por el itinerario artístico contemporáneo y las propuestas *site-specific*, decoloniales, y contra-monumentales pasan a preocuparse por otros espacios de la capital. Durante el propio 1992 el Arco del Triunfo de Moncloa llama la atención de Krzysztof Wodiczko que realiza en aquel enclave la obra *Proyección en el Arco del Triunfo* criticando la participación de España en la Guerra de Irak. Ese mismo año el callejero de la capital resulta un reclamo para María Theresa- Alves, Jammie Durham y Alan Michealson que llevan a cabo *Virginia/Veracruz*, una performance en la que los artistas, simulando su esclavitud y animalidad, caminan con bozales metálicos por las calles de Madrid.

Con el cambio de siglo los monumentos

colombinos nacionales volvieron a ser el centro de una práctica artística comprometida, decolonial y beligerante. El 12 de octubre de 2014, Daniela Ortiz realizaba *Réplica* en los barrios del centro de Barcelona. Imitando la postura del indio arrodillado ante el religioso catalán Bernat Boïl, recreando de este modo la imagen inmortalizada en el monumento de Colón de la ciudad condal, la artista peruana se presentaba ante aquellos ciudadanos que, ataviados con banderas de España, celebraban la fiesta patria. Unos años después Rogelio López Cuenca y Elo Vega presentaban *Los Bárbaros*, un estudio detallado de la monumentalidad colonial madrileña donde analizaban y criticaban duramente el monumento de Cristóbal Colón de Mérida y Suñol.

No obstante, no será hasta 2020 —tras el asesinato de George Floyd, la internacionalización del movimiento *Black Lives Matter* y la destrucción de algunos monumentos incómodos en el contexto anglosajón, africano y latinoamericano— cuando la práctica artística y la movilización social vuelvan a situar a la plaza madrileña en honor al almirante genovés en el centro de sus proclamas. Ese mismo año la efigie del descubridor es intervenida por una pancarta que reza “Fuego al Orden Colonial” mientras es duramente criticada en manifestaciones antirracistas y en algunos medios sensibles a estas demandas. Con el paso del tiempo, ante la resistencia monumental, la pulsión iconoclasta se desvanece entre el activismo y la organización política. Sin embargo, la crítica se mantiene y se agudiza —también se capitaliza— en la práctica artística, que no duda en acercarse al monumento de manera más literal, frontal, mercantil y espectacular que antes.

En 2022, el artista colombiano Iván Argote realiza *Paseo*, una obra en la que ficciona la

destitución de la efigie del almirante de la plaza madrileña. Apoyado por la galería Perrotin y la galería Albarrán Bourdais, el artista produce una réplica exacta de la estatua del descubridor y la pasea por el centro de Madrid hasta llegar a la propia plaza de Colón, donde consigue colgar el icono de una grúa dando la sensación —a ojos del paseante desinformado— de que finalmente el descubridor estaba siendo retirado de su pedestal. Iván Argote, desde la ficción, completa las acciones de María Evalia Marmolejo y Coco Fusco, dislocando el cuerpo del almirante genovés y fisurando la piedra. En 2024, esta misma réplica fue expuesta en la 60ª edición de la Bienal de Venecia, dirigida por Adriano Pedrosa, comisario interesado por la perspectiva decolonial y las vivencias de los migrantes. En la ciudad italiana el Colón madrileño es asaltado por las malas hierbas y la flora de la laguna anticipando así su ruina y evidenciando su condición de detrito.

La obra del artista colombiano es la última entrada de una contra-genealogía apresurada, abierta y en constante actualización. Intervenciones situadas realizadas posteriormente en la Plaza de Colón por colectivos como *Todo Por La Praxis* o artistas como Nicolás Cox o Eugenio Merino, exigen y confirman la necesidad de mirar de vuelta a Colón desde la historia del arte contemporáneo. En la actualidad, el mármol con la forma del descubridor sigue vigilando intacto la urbe desde su privilegiado balcón. Tras sobrevivir a la crítica, el genovés mantiene su posición y su función. A sus pies se siguen realizando concentraciones contra el aborto o celebrando goles de la selección nacional. Su figura sigue acompañando a las demandas del Marqués de Manzanedo y del Marqués de Comillas, a las ensoñaciones imperiales de la dictadura y a la desmemoria de la Transición y la democracia. Sin embargo,

contraponiendo el relato que permite la erección del mármol frente a la breve historia que amenaza a la eífige, se puede concluir que la performance y la práctica artística han sido, hasta el momento, las principales resistencias ante el peso del monumento del almirante. Es por esta razón por la que prestar atención a la movilización social contra Colón o a las proclamas decoloniales exige atender al arte de acción y a las propuestas situadas bajo el mármol del descubridor. En este caso, historiar la grieta en el mármol demanda mirar a la performance, al artista y a sus propuestas.

Referencias

- Albarrán, J. (2019). Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas, Ediciones Cátedra.
- Bevan, R. (2022). *Monumental Lies. Culture Wars and the Truth About the Past*, Verso UK.
- Caillois, R. (2011). *Piedras*, Ediciones Siruela.
- Carrillo, J. (2007) La imposibilidad del héroe. *Revista de Libros*, 131, 6-8.
- Cornado, F. (2023). *Arte Deteriorado*, Sd Edicions.
- Dammert, S. (2019, 5 de agosto). La plaza de Colón y la crisis de memoria en Madrid, *Materiales concretos*. <https://www.materialesconcretos.org/post/186791398222/la-plaza-de-colón-y-la-crisis-de-memoria-en-madrid>
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado Libros.
- Fusco, C. (2011). La otra historia del performance intercultural. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 311-342). Fondo de Cultura Económica.
- Krauss, R. (1986). *Antivisión*. *October*, 36, 147-154.
- Labrador, G. (2021). *Prosthetic Columbus: A Critical Cartography of the Monumental Cult of Hispanidad (1892- 2020)*. En S. Larson (Ed.), *Language, Image, Power: Luso-Hispanic Cultural Studies Theory and Practice* (pp. 75-102) Routledge.
- Lahuerta, J.J. (2002). Se calienta el mármol. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 1, 123-130.
- Nora, P. (2008) *Lieux de mémoire*. Ediciones Trilce.
- Ortiz, D. (2023). *Arturo Mérida y Alinari. Arquitecto del eclecticismo y medievalismo (1849-1902)*, Ediciones de la Ergastula.
- Robles, R. (2016). Monumento a Cristóbal Colón. En R. López Cuenca y E. Vega (Eds.) *Los bárbaros. Lugares de memoria del colonialismo español en Madrid* (pp. 22-27) Dirección General de Promoción Cultural de la Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.
- Sin autor (1886). *Monumento a Cristóbal Colón erigido en Madrid por iniciativa de títulos del reino*. Fortanet.
- Sin autor, (1971). *Concurso de Ideas para la Ordenación de la Plaza de Colón*. *Arquitectura. Órgano del Colegio Oficial de Arquitectura de Madrid*, 147, 18.
- Umbral, F. (1977, 16 de mayo). La plaza de Colón. *El País*. https://elpais.com/diario/1977/05/17/sociedad/232668005_850215.html

Fugas
e Inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

8

2024



Exploring site-specific sound and visual performance in contemporary contexts: an arts-based action research approach

FREDERICO DINIS. Institute for Research in Design, Media and Culture ID +, Barcelos, Portugal Polytechnic Institute of Cávado and Ave, Design School, Barcelos, Portugal

/ ABSTRACT /

This paper aims to present an approach to arts-based action research, contextualising art as a means of research and as a potential source of new methods for the creation and dissemination of scientific knowledge.

A personal proposal for re-signification was developed to observe the challenges inherent to the study of intermediate forms of memory representation. This was achieved through the presentation of sound and visual site-specific performances which exemplify intermediate forms of memory representation.

Some site-specific arts-based action research projects have been developed, employing a distinctive format and mode of expression, to evaluate and enhance efficacious strategies for the creation and presentation of art forms. These projects focus on the engagement with the context of the place and the (de)construction of the sense of place.

Arts-based action research represents a distinct questioning process that differs from conventional academic models. It derives knowledge from the experiences and practices

of artists and thus requires models that employ various discursive and representational strategies.

/ Keywords /

Memory, audiovisuality, performativity, site-specific, performance, arts-based action research.

Introduction

Arts-based research involves ongoing questioning as it generates knowledge from the experience and practice of artists, distinct from other academic research models. As such, this distinct and singular practice requires models that allow a variety of discursive and presentational strategies to be employed. Artistic research also advocates that the presentation of research findings and knowledge production are expressed through the use of symbolic language and the practices adopted by artist-researchers. This poses additional challenges to the research-creation process, as each proposed approach represents a form of productive uncertainty, a zone for temporary 'constructions' of concepts and contingent thinking.

Projects developed using a hybrid methodology and executed as work in progress can be considered a novel form of research practice, closely aligned with the latest dynamics of arts-based research. This approach deviates from conventional art practices, promotes the development of new approaches, and pushes their limits. The combination of reflection and research practices fosters alternative forms of perception that are a potential tool for questioning existing ontologies and creating spaces of their own. These spaces allow in-depth artistic observations that are close to the language of creation, adopting a unique contribution to the academic context, which is often stagnant due to the rules and standardisations that make it up.

A research strategy is a guiding principle for the implementation of research. It is the ensemble of the research's methodical approaches, which guide the selection and use of research methods at both a theoretical and practical level. The art-based research strategy often involves

the application of various methods to make it relevant. The roots of this research strategy can be identified on the one hand in action research and on the other hand in artistic and art-based research. The following definitions describe the tradition of the action research strategy.

A way of working in the field, utilising multiple research techniques to enhance change and generating data for scientific knowledge production. Action research is based on processes of collaborative knowledge development and action design, involving local stakeholders as full partners in mutual learning processes.

Artistic research, which is practice-as-research or practice-led research, and action research share numerous common principles and factors. These include the aim to change and develop practice. Research-based starting points are also united by the cyclical progress of the project, which alternates between planning, practical action, reflection, and evaluation. Artistic research and art-based action research are both practice-driven.

Art-based action research shares certain similarities with a/r/tography. In addition to artistic research and action research, it is influenced by phenomenology, feminist theory, and contemporary art theories, particularly relational aesthetics. The common factor between art-based action research and a/r/tography is that practice and theoretical research run in parallel, and the research topics are situated in the middle ground of teaching, art, and communities. While phenomenology, feminist theory, and theories of contemporary art have contributed to a/r/tography, art-based action research adheres to the working methods of environmental and communal art, project-based action, and community-based art education (Jokela, 2019). Consequently,

inclusion, interaction, and a sense of community are emphasised in art-based action research. In contrast, the autobiographical perspective of the researcher is usually emphasised more in a/r/to-graphy than in art-based action research.

The orientations of action research in art-based action research exhibit similarities to those of design research. In action research-based design research, a cyclical research process based on planned interventions is employed, to solve practical problems and develop functional theory. Art-based action research also shares similarities with the processes of service design, in which artist-designers seek to address the issues facing communities and environments through the use of collaborative and interactive methods.

This paper aims to present an approach to arts-based action research, contextualising art as a means of research and as a potential source of new ways of creating and disseminating scientific knowledge in action art. It explores ways of re-signifying research through performance artistic practice by discussing: (i) action art and artistic practices as semantic spaces, (ii) arts-based methodologies as a personal action art research-creation proposal. Trying to contrast the different theoretical approaches to action art to give them visibility and to be able to build a contextual theoretical framework.

It also relates this resignification with the concept of memory performativity, through a path of reflection and artistic representation resulting from a series of site-specific sound and visual performances developed under an arts-based action research approach. These site-specific sound and visual performances demonstrate that action research makes possible collaboration between the artist-researcher and researchers from other disciplines and people who are not familiar

with art. The art created using the pedagogical, dialogical and community-based methods of relational contemporary art directly evokes emotions among the participants. Together, art and action research and its intersections make new solutions visible and easy to practice.

Today's artistic reality, which comprises new media and their complex relationships, presents a challenge to established artistic currents and forms. Performance art has always stood out for breaking the rules of existing artistic movements. The concept of performance can be understood through different perceptions, resulting from different disciplinary approaches, artistic areas, or cultural contexts. Due to its conceptual openness and diverse creative procedures, performance has great potential for exploration, which we will explore in this personal reading, focused on the confluence between sound and visual mediums as a theme of creative recognition.

Performativity of the Memory

Aesthetics is central to the notion of ambience as it explicitly addresses the issue of human sensorial experience. Two elements frame aesthetics in terms of ambience. Firstly, the ambience evokes an 'ambient aesthetic' that cannot be reduced to an aesthetic of the plastic arts. The aesthetic at the centre of this paper is focused on nature in its broadest sense. While it has both a narrative and an ambient facet, the previous has largely dominated until now (Foster, 1998). Secondly, another important element is that ambience allows us to return to the original meaning of aesthetics, which is a theory of sensory perception.

So, the following discussion tries to broaden the understanding of aesthetics beyond subjecti-

ve evaluations and to emphasize the importance of the body, sensitivity, and emotion. It also intends to reduce the significance of semiotics and language in aesthetics, as proposed by Böhme (1997).

Jean-François Augoyard and Gernot Böhme coined the terms 'ambience' and 'atmosphere' respectively¹. Although these two concepts were developed independently, they share several similarities. Both seek to return to a theory of sensory perception and emphasise the architectural and spatial dimensions of ambience. In both cases, the objective was to create an ambience aesthetic for constructing space [place]. An aesthetic of ambience that encompasses everyday situations, rather than just monumental architecture or landmark buildings. This approach opposes a 'museum-like' view of art and refuses to combine artistic and aesthetic experiences, providing an escape hatch for the analysis of the most common situations.

The contextual nature of ambience is highly valued, which encourages the development of ecological aesthetics. Augoyard (1998) proposes in situ approaches and interdisciplinary tools that operate perceptible physical signs, norms, rules, codes, references, instruments, characteristics and uses to build forms. According to Böhme (2000), the matter at hand involves observing the relationship between environmental qualities and human sensitivity to gain a better understanding of how individuals experience their surroundings. Despite the differing terminology used by both, they address the complexity of situations, suggesting that heterogeneous contextual components are interconnected. This logic of articulation is present at every level of their thinking, emerging as though the ambience serves as the

foundation from which different components or polarities must be linked together into a cohesive dynamic. Although Augoyard and Böhme share a great affinity, particularly in their use of phenomenology, each has unique characteristics.

The artist's creative process and resulting artwork can be viewed as a form of spatial occupation, as the artists appropriate the space through a sensory perception of the ambience. This is accomplished through the performativity of memory during the interaction with the space and the presentation of the artwork, especially in sound and visual performances.

According to Féral (2015), performance artists are primarily responsible for generating energy flows and are not limited to the notion of representation. As forms of art, performing arts, including sound and visual performances, have the potential to influence the artistic proposal and shift the focus of the artist throughout the spatial occupation (the narrator-performer).

Consequently, interferences or contaminations from external factors, such as space, light, sound, or observer-performer (the artist after the spatial reading), mediate the narrator-performer's (the artist throughout the spatial occupation) experience in the space. This can unfold the process of performing the artwork live, prioritising the process over the notion of a finished product. Unlike a completed work, the performer's body in the space seeks to raise questions from the fragments left by the artwork that is (being) constructed, formulating a kind of question and then inviting the observer-receiver (the audience) to find the answers.

In this way, performative creations present

¹ Other authors have also addressed the aesthetics of ambience, including Martin Seel, Yuriko Saito, Pierre Sansot, Henri Maldiney, Herman Schmitz and Michael Hauskeller

themselves as forms in constant process, since they are not exhausted, in other words, the performing arts do not arrive at a specific place, they do not lend themselves to an end and they reject the formalistic outcomes of the work (Dinis 2020). Performativity values what happens outside of structuralist schemes, what appears as an unstable place during the performer's action, and what simply occurs on stage. It enhances the performer's ability to perceive and offer the spectator an experience of the real. An experience of reality is a complex set of actions performed by the actor that balances interpretation with pure presence on stage. This creates a game with the audience, full of tension, uncertainty, and gaps (Dinis, 2023).

Like ambience, performativity transcends the design of traditional aesthetic theory because it resists the hermeneutical disputes of understanding the artwork. According to Fischer-Lichte (2019), experiencing the artist's actions is more important than comprehending them, and moving through the proposed event.

Participating in the experience can evoke a wide range of sensations that may be difficult to interpret or assign meaning to. However, this does not imply that there is nothing for the spectator to interpret. It is important to note that the actions of the narrator-performer (the artist) may have multiple meanings and interpretations.

Performativity is characterised by the dissolution of physical and/or imaginary barriers between the narrator-performer and the observer-receiver. It proposes a series of sound or visual stimuli, among others, for those who take part in its event (Dinis 2020).

The space created by performativity becomes a shelter for an open, procedural work in the ar-

tistic creation of a politics of the senses. Politics should not solely rely on verbal, analytical, and rational messages. It should also move beyond the rigidity of formal and institutionalized discourses and explore other subjectivities and ways of constructing scenes. A performativity that moves between verb and action, between logical understanding and synaesthetic understanding, between the power of a formal narrative and the narrative of fragmented, simultaneous or successive images.

The concept of performativity is versatile, as it can be influenced by different disciplines, media, and ideas from the art world. It prioritises autonomous and creative experimentation, placing value on the act of artistic creation rather than the final product. Performativity in its broadest sense refers to the power of social and spatial practices to constitute subjects and objects. In other words, doings and sayings are performative when they construct the effects, they purportedly merely name.

Thus, performativity avoids the limitations of everyday physicality by creating mechanisms of continuous movement, blurring boundaries, and seeking to destabilise previously clear differences in everyday life. This is achieved by using bodily experience as a means of spatial transgression (Fernandes 2011) during live sound and visual performances. Therefore, performativity appears to favour open works that aim to generate participation through physical or mediated influence, rather than finished works. Performativity operates through sounds, images, and embodiment, in the materiality of interactions between audience, space, and memory (Dinis, 2023).

Memory serves as a means of interpreting the past, providing a voice, sound, and image of past

events. As Le Goff (1996) argues, the concept of memory materializes when it refers to the ability to preserve certain information, allowing individuals to recall past impressions or information. These sounds and images, configurations and representations of the past, belong to the field of memory.

According to Lévinas (2012: 65), the concept of the "trace" delineates temporality within space by unveiling the existence of something that has vanished. The trace embodies the presence of absence, wherein absence encapsulates a form of presence. It engenders a silence, representing an "intense resistance and attentiveness [...] of the artist, and, in the truest sense, a nurturing of silence. [...] the artwork nurtures silence, allowing it to become the essence of existence, akin to how a shepherd tends to his flock" (Lévinas 2012: 96). Concerning the interplay between memory and place, this paper follows Salomão's (2014: 272-273) assertion that "memory acts as an island of editing" and Tiberghien's (2012: 180) argument that "place possesses a fundamental relational dimension, rather than being a mere object".

The issue of memory and the tendency to expand its scope, considering the role of the performance of bodily and non-bodily practices (Hoelscher and Alderman 2004), means that there is a diversity of approaches and that memory is observed from different areas, which "look at memory and the memory of place remodelled by its collective forms, to give itself a coherent identity, a narrative (...), a place in the world. (Said, 2000: 179)

This act of remembering will interfere with two human domains of dismemberment: one, remembering the memory, and the other about the memory that is remembered. These two

components are not necessarily distinct, but the disjunction of one from the other is difficult to act upon since it interferes with the action of reformulating thought about the memory that is remembered and the meaning that is given to it (Wood and Byatt 2008).

These theoretical perspectives that examine the relationship between memory, representation, and sound and visual performances were explored in the analysis of specific sound and visual elements, their interplay, and their contribution to memory narratives. To support this analysis, we have developed several sound and visual site-specific performances that exemplify intermediate forms of memory representation and resignifications. This arts-based action research started with the theme of memory as a phenomenon that allows for the present creation of an absence (Ricoeur, 2006). It is also assumed that all memory work involves representation work.

This work of representation is also inherent in a process of remembrance, which precedes a process of constructing sounds and images. Sounds that are imagined to have been heard, images that are thought to have already been visualized, and sounds and images that are understood as aids in the living experience of memory construction, promoting a performativity of memory during live sound and visual performances (Dinis, 2023)

A performativity that acts through sounds and images, through flexibility, in the materiality of interactions between memories, individual and collective, of place and audience, in performances where the most important thing is not what the work seeks to signify or symbolize, but rather the traversal of the experience, which transcends the possibility and effort of interpretation and

production of meaning, going beyond pure reflection or rational interpretation (Dinis, 2024).

Arts-Based Action Research Approach

A personal proposal for re-signification in sound and visual performances was developed to examine the challenges in studying intermediate forms of memory representation. This was achieved through sound and visual site-specific performances that exemplify intermediate forms of memory representation and resignifications. Considering that listening involves forming mental images from memory, this search for the sound and visual representation of memory extends the idea of the medium beyond technology, reinforcing the understanding of sound as an image.

Previous discussions have shown that site-specific sound and visual performance mediate the materiality of interactions between works of art, sounds, images, place, memory, and the public through plasticity (Scruton, 1976; Fuchs, 1985; Auslander, 2006; Godlovitch, 2008; Siepmann, 2010 and Caesar 2016). By using bodily experience as a motto for spatial transgression, mechanisms of continuous movement are created, blurring seemingly permanent boundaries and allowing the audience's involvement to escape the commonplace of everyday corporeality (Augoyard, 1995; Böhme, 2000; Chion, 2002, 2011; Fernandes, 2011; Lima & Caldeira, 2006 and Segaud, 2016).

As Spielmann (2004) argues, there is an unprecedented affinity and coherence between (electronic) sound and image, since the frequencies, voltages and instruments that organise them are identical. To Pareyson (1993)

(...) the artist studies his material with love, scrutinises it to the core, observes its behaviour and reactions, questions it so that he can direct it, interprets it so that he can take it, obeys it so that he can overcome it, delves into it so that it reveals latent possibilities adapted to his intentions, excavate it so that it itself suggests new and unprecedented possibilities, follow it so that its natural movements can coincide with the demands of the work to be realised, investigate the ways in which a long tradition has taught us to manipulate it in order to bring out new and original aspects or to extend them in new progressions, and if the tradition of which the material is laden seems to compromise its own ductility and make it severe, slow and opaque, he seeks to recover its virgin freshness, which is all the more fruitful the more unexplored it is, and if the material is new, He will not allow himself to be impressed by the audacity of certain suggestions that seem to come out of it spontaneously, and he will not refuse the courage of certain experiments or shirk the duty of penetrating it in order to better highlight the possibilities. It is not a question of saying that the artist's humanity and spirituality are configured in a material, becoming a whole, made up of sounds, colours and words, because art is not the figuration and formation of a person's life. Art is not the figuration and formation of a matter, but the matter is formed according to an unrepeatable way of forming that is the artist's own spirituality made up entirely of style. (Pareyson, 1993: 98)

Matter, including sound and image, serves as an obstacle to inventive activity, which transforms the obstacle's needs into laws of artistic creation. The aim is to find new dynamic configurations between sound and image, creating new narratives and recreating sensations and emo-

tions. Sound and image are expressive processes that significantly contribute to the meaning and manifestation of artistic work (Wardrip-Fruin, 2006). This personal arts-based action research approach uses sound (electronic ambient music) and visual media (black and white videos) to transmit sensations and emotions.

The aim of creating electronic ambient music is to establish an ambience that transports the audience to unknown places where the narrative unfolds. The creation of electronic ambient music to evoke sensations is founded on the creation of atmospheres that engage the listener's consciousness, immersing them in the sound and encouraging active listening. This is achieved through the use of site-specific field recordings and sound textures developed specifically for the space. The soundscapes were produced using pieces with extended durations, with no indication of when each piece begins or ends. This feature enables the observer-receiver (the audience) to further engage with the immersive sound and experience a true sound narrative.

The visual medium employs video to represent sensations and emotions, creating an interplay between the senses and perception. This medium is closely interrelated to the idea that video merges memory and imagination, serving as a channel for giving shape to remembered and imagined objects. Black and white images are used because they have a timeless quality and can convey emotions effectively. Additionally, the absence of colour allows for a greater focus on form, texture, and pattern, as noted by Hedgecoe (2006: 118).

Westgeest (2008) highlights the analysis of the image as a medium, focusing on the concepts of fragment and memory. This refers to the idea of image transparency as a window into reality, the

sense of place through the recognition of reality, and the potential for social documentary intervention. These ideas provide clues to the narrative being conveyed. The videos created depend on a prior analysis and study of the presentation space and its ambience. It is also necessary to evaluate the approach and methodologies used to produce them, to reinforce the site-specific and the sense of place conveyed by these media.

The sound and visual narratives are prepared in advance and manipulated in real time to guide the construction of the narrative. This approach is experimental and differentiated, adapting the performativity of each space and creating unique sound and visual narratives.

This artistic approach combines sound and visual media to create an emotive experience for the spectator. The approach involves the spectator in the creation of their narrative, using their memories and the present moment as a starting point. The presence of the viewer, both spatially and temporally, creates a relational and emotional experience with the visual and sonic events so that the viewer is contingent on the performativity associated with the site-specific projects developed through a personal process of arts-based action research.

Arts-based action research is a distinct questioning process that differs from conventional academic models (Jokela, 2019). It derives knowledge from the experiences and practices of artists. To align with its unique characteristics, this form of research requires models that employ various discursive and representational strategies (Dinis, 2023).

Arts-based action research insists that outcomes and knowledge must be conveyed through symbolic language and the researcher-artist's

practice. This adds complexity to the research process, making the development of any proposed approach a realm of productive uncertainty - a space for the temporary 'construction' of concepts and contingent thinking (Dinis, 2023).

Projects within this framework often employ a hybrid methodology and are presented as works in progress. They can be seen as an alternative form of investigative practice, aligning with the evolving dynamics of arts-based action research. This approach diverges from traditional art contexts, fosters the creation of new methodologies, and pushes the boundaries of artistic exploration.

Research is widely recognised for providing valuable knowledge to inform practice, and conversely, practice can offer contextual relevance to research. However, despite the potential for synergy, differences in goals, language, expertise, audience, and environment, among other factors, often maintain a separation between the two realms. The concept of arts-based action research involves beliefs and values about both practice and investigation. It highlights the acknowledged gap between the current state of affairs and a more desirable situation (Witkin, 2011).

In addition to the differences highlighted by Witkin (2011), this argument suggests three other characteristics - creativity, mutability, and presence - that can also serve as points of convergence, as they are inherent in both practice and research.

To support this convergence, site-specific

arts-based action research projects were developed in different places, using a unique format and language of expression (Table 1.). These projects aim to examine and develop effective methods and strategies for creating and presenting art forms. This research, which employs artistic practice, focuses on two central elements: engaging with the context of the place and (de) constructing the sense of place, following the approach developed by Dinis (2020).

Date	Title	Place
2024	<i>...nem mesmo estou sequer aonde estou²</i>	Viana do Castelo Coastal Geopark. Viana do Castelo, Portugal
2024	<i>...o lugar que já não é³</i>	North Coast Natural Park. Esposende, Portugal
2023	<i>...e depois longo tempo⁴</i>	Łagiewnicki Forest Nature Reserve. Lodz, Poland

Source: Frederico Dinis, 2024

The method of observing the contextual elements of each location began with engaging with the places, seeking to understand them through extended presence and varied movements within. This approach is particularly evident in the site-specific projects carried out in spaces, which are characterized as a practice of memory. This practice involves the creation

² Available at: <https://fredericodinis.wordpress.com/2024/06/07/geoparque-litoral-de-viana-do-castelo-ese/>

³ Available at: <https://fredericodinis.wordpress.com/2024/03/07/o-lugar-que-ja-nao-e/>

⁴ Available at: <https://fredericodinis.wordpress.com/2024/07/15/reserva-natural-da-floresta-de-lagiewnicki-nem-mesmo-estou-sequer-aonde-estou/>

of sound and visual narratives, which contribute to the formation of corporeality and influence those who witness them during performative moments.

The site-specific projects result from a systematic methodology, functioning as both a practice of memory and a tangible representation of it. This methodology comprises several stages, including approaching the location, assessing different levels of permanence and information access modalities, establishing a relationship with the place, and outlining specific objectives for each project (Dinis, 2020).

These site-specific projects are essential components in the methodology used to analyse sound and visual performances and their representation of memory and to review the theoretical perspectives presented in this paper that relate the site-specific, sense of place, ambience, performativity of memory, and audiovisuality.

It is important to note that additional information plays a crucial role in this paper⁵. In addition to providing access to recordings and images associated with each creation, consulting these materials offers supplementary documentation on the design process, research efforts, presentation aspects, and the reception of each project. These materials deepen understanding and illustrate the pathways of arts-based action research, constituting inherent components of the reflective creative process. The projects ensure the thematic, temporal, and spatial heterogeneity of the practical work conducted within the conceptual framework of this research. They promote the analysis of specific sound and visual elements, their interplay, and their contribution to memory narratives.

These are artworks that are framed in the area of sound and visual performance, seeking to foster audiovisual processes that move between past and present, community and individual, and between specific types of performativity. Each sound and visual creation aimed to construct a representation of a space-time that explores the confluence between sound and visual narratives, places and the memory of those same places.

Inherent in this representation is a process of remembrance, which precedes a process of constructing sounds and images. Sounds that are imagined to have been heard, images that are thought to have already been visualized, and sounds and images that are understood as aids in the living experience of building memory, promoting a performativity of memory during the live performance moment (Dinis, 2024).

Considering that memory is a continuous performative act (Schneider, 2011), the purpose is not only to explore processes of sound and visual representation that confront medium, memory and place through a "repertoire in intermediate mode" (Bénichou, 2010) but also to discuss new intermediate forms of representing places using sound and visual performances.

In this sense, artistic practice related to sound and visual media is increasingly capable of creative experimentation, thus opening up endless relationships between sound and image. In the performative moment, the artist/performer is not only the operator of the media that makes it up, in this case, sound and image, but also the mediator, the creator and, consequently, the narrator, who constructs the sound and visual narratives.

⁵ Available at: <https://fredericodinis.wordpress.com/performance/estetica-da-lentidao-da-memoria-da-paisagem/>

Conclusion

The concept of performance has been understood through various perceptions resulting from different disciplinary approaches, artistic areas, or cultural contexts. Due to this conceptual openness and the diversity of creative procedures, performance, as an action in front of an audience, has great potential for experimentation through the confluence of sound and visual media.

In recent decades, performance has become a prominent creative practice due to technological advancements and its expansion to other media. This has led to a decentralization of the body/performer, allowing for the incorporation of other materialities such as sound or image. In the context of this decentralization, this paper focuses on a set of artistic practices and sound and visual performative moments that were developed in three places and mediated by sound and image.

Performative moments promote new possibilities, recursive processes, repetitions, non-linear structures, simultaneous events and the mixing of languages, where time, performative space and the performativity developed between performer and spectator relate more freely and in cooperation with various means.

In these live sound and visual performances, sound and image mediums converge as expressive processes, producing a sense of presence and enhancing the representation of memory. The relationship between sound and live image also stimulates the development of new narratives, resulting in more intricate and immersive artistic representations. This reflects the complementary nature of space and time and opens up new opportunities for live sound and visual performances to be explored and experimented with.

The site-specific projects developed emphasize the performative aspects of memory, focusing on how it is represented, shaped, and influenced by various social, cultural, and spatial factors. These moments are crucial in the process of perception and apprehension. They take advantage of the spatial qualities of the places, stimulate multiple senses, evoke emotional and psychological responses, and encourage public involvement. Contextual significance is also taken into account.

The places selected for the fieldwork of the arts-based action research have unique and intangible characteristics that could be uncovered, creating a sense of uniqueness. These are places that aspire to establish a spiritual connection, where one can experience an interaction with the sacred and where the meaning and significance of human existence are heightened. The performativity of memory creates an embodied perception of space in these places, which impacts the public by fostering a sense of belonging and identity. This evokes emotional and spiritual involvement, reinforces rituals and memories, and allows for a symbolic (re)interpretation, encouraging a deeper understanding of the formation of place, for the performer and the audience.

We observed that the performativity of memory can be strengthened through live sound and visual performances in specific places. This can be achieved by incorporating narratives and testimonies that are connected to the place and by integrating sound and visual media that evoke memories and autobiographical experiences. This emphasizes the individual and subjective nature of memory in the spatial context of the place itself.

Performative moments in specific places can provide a platform for the community to shape its collective memory. This can contribute to

the reconfiguration of social dynamics within the community and promote the recognition of other perspectives, ultimately fostering feelings of belonging and cohesion. These moments involve artistic reconfigurations of practices, rituals, and artistic forms. They promote (re) interpretations, representations, or juxtapositions of narratives, symbolism, and spiritual aesthetics due to the contested, fluid, and uncertain nature of specific places. By restructuring artistic expressions through arts-based action research, sound and visual performances encourage creativity, artistic exploration, and the development of new aesthetic approaches that reflect contemporary sensibilities while preserving the unique identity of specific places.

The aesthetic and performative configurations used in sound and visual artistic creations of a place can impact individual manifestations of belief. This can influence the interpretation and creation of meanings, evoke emotional and spiritual responses, facilitate embodied involvement, and promote personal transformation and transcendence.

This work is funded by national funds through FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the project UIDB/04057/2020.

Bibliography

- Augoyard, J-F. (1995). L'environnement sensible et les ambiances architecturales. *L'espace Géographique*, 4, 302-318.
- Augoyard, J-F. (1998). *Eléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines*. Les Cahiers de la Recherche Architecturale, 42/43, 13-23.
- Auslander, P. (2006). *Musical Personae*. TDR: The Drama Review, MIT Press, 50(1), 100-119.
- Bénichou, A. (2010). *Ces documents qui sont aussi des oeuvres....* In Bénichou, A. (ed.). *Ouvrir le Document: Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon: Les Presses du Réel.
- Böhme, G. (1997). Aesthetics Knowledge of Nature. *Issues in Contemporary Culture and Aesthetics*, 5, 27-37.
- Böhme, G. (2000). *Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics, Soundscape*. *The Journal of Acoustic Ecology*, 1 (1), 14-18.
- Caesar, R. (2016). *O enigma de lupe*. Rio de Janeiro: Zazie Edições.
- Chion, M. (2002). *Le son: traité d'acoulogie*. Paris: Nathan/VUEF.
- Chion, M. (2011). *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Dinis, F. (2020). *Sinuous Sensations Hypnotic Emotions: Contemporary sound and visual performance* (PhD Thesis). Faculty of Arts and Humanities, University of Coimbra. Coimbra: Portugal.
- Dinis, F. (2023). *Performativity of the Memory of Religious Places through Sound and Image*. *Religions*, 14(9), 1137.
- Dinis, F. (2024). *The Production of Effects of Presence in Live Audio-Visual Performances*. *Springer Series in Design and Innovation*. Springer, 35, 901-910.
- Féral, J. (2015). *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- Fernandes, S. (2011). *Teatralidades e performatividade na cena contemporânea*. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, 16, 11-21.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Foster, C. (1998). *The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56(2), 127-137.
- Fuchs, E. (1985). *Presence and the revenge of writing*, *Performing Arts Journal*, 9 (2/3), 163-173.
- Godlovitch, S. (2008). *Musical performance: a philosophical study*. London: Routledge.
- Hedgecoe, J. (2006). *The art of digital photography*. London: Dorling Kindersley.
- Jokela, T. (2019). *Art-Based Action Research for Art Education in the North*. *International Journal of Art & Design Education*, 38 (3), 599-609.

- Le Goff, J. (1996). *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP.
- Lévinas, E. (2012). *Humanismo do outro homem*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Lima, E. & Caldeira, S. (2006). Em busca de novos paradigmas: concepções inusitadas no teatro europeu. In *Das vanguardas à tradição* (17-34). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Pareyson, L. (1993). *Estética da Formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Ricoeur, P. (2006). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Said, E.W. (2000) Invention, memory, and place. *Critical Inquiry*, 26, 175-192
- Salomão, W. (2014). *Poesia Total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Oxon: Routledge.
- Scruton, R. (1976). Representation in Music. *Philosophy* 51, 197. Cambridge: Cambridge University Press.
- Segaud, M. (2016). *Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Siepmann, D. (2010). A Slight Delay: Agency and Improvisation in, the Ambient Sound World. *Perspectives of New Music*, 48(1), 174.
- Spielmann, Y. (2004). *Video and Computer: The Aesthetics of Steina and Woody Vasulka*. Montreal: The Daniel Langlois Foundation, 1-8.
- Tiberghien, G. (2012). Dossiê - Trajetória e interesses: entrevista com Gilles A. Tiberghien. *Revista-Valise*, 2 (3), Porto Alegre.
- Wardrip-Fruin, N. (2006). *Expressive processing: on process-intensive literature and digital media*. PhD Thesis. Brown University, Providence, Rhode Island.
- Westgeest, H. (2008). *The Changeability of Photography in Multimedia Artworks*. Belfast: Leuven University Press, 7, 3.
- Witkin, S. L. (2011). Why Do We Think Practice Research is a Good Idea?. *Social Work & Society*, 9(1), pp.10-19.
- Wood, H. H. & Byatt, A. S. (2008). *Memory an anthology*. UK: Chatto & Windus.

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

9

2024

Inteligencia artificial y arte de tendencia¹.

La performance es un arte de resistencia y en particular lo son las de Luigi Pagliarini

NILO CASARES. Investigador privado en el área de estética y teoría de las artes

/ RESUMEN /

Mi disertación evidencia de manera inequívoca la filiación de las imágenes generadas por la supuesta inteligencia artificial con el kitsch para comprender mejor el arte de la performance como campo de resistencia frente a la generación automática de ilustraciones agitadas por un evidente *horror vacui*.

Estudio la obra del artista italiano, recientemente fallecido, Luigi Pagliarini Ferrara, desde un análisis de aquellas obras que llegó a materializar este artista e investigador, para mostrar cómo los usos de la Inteligencia Artificial pueden escapar a la tentación *kitsch*; una tentación sencilla para todo azuzador de esas ilustraciones que se deja llevar por la ausencia de procesos depurativos del código fuente, sin introducir los filtros personales construidos desde el conocimiento del medio informático con el que esas ilustraciones son generadas.

/ Palabras clave /

Kitsch, Inteligencia Artificial, vanguardia, arte digital, performance, software art, arte robótico.

/ ABSTRACT /

My essay unequivocally evidences the filiation of images generated by supposed Artificial Intelligence with kitsch in order to better understand performance art as a field of resistance to the automatic generation of illustrations agitated by an evident horror vacui.

I study the work of the Italian artist, recently deceased, Luigi Pagliarini Ferrara, from an analysis of those works that this artist and researcher managed to materialise, to show how the uses of Artificial Intelligence can escape the kitsch temptation; a simple temptation for every whipper of these illustrations that is carried away by the absence of depurative processes of the source code, without introducing the personal filters built from the knowledge of the computer medium with which these illustrations are generated.

/ Keywords /

Kitsch, Artificial Intelligence, avant-garde, digital art, performance, software art, robotic art.

¹ El lector avisado sabe que parafraseo a Hermann Broch

El cero se escribe solo. (Wisława Szymborska, *Poema en honor*, 1962)

Me aburro, voy a pasear el dedito por la pantalla para *hablar* con ChatGPT, y pedirle un poema de amor a una rubia de ojos negros

*En el jardín de luces doradas,
donde el sol se posa en tus cabellos,
una rubia de ojos negros brilla,
misteriosa y dulce, entre destellos.*

*Tus ojos, dos noches estrelladas,
contrastan con la aurora de tu melena,
guardan secretos de almas lejanas,
y un hechizo que mi corazón enajena.*

*Cada rayo de tu cabello dorado
es un hilo que al alma se enreda,
y en tus ojos negros, mi amor naufraga,
en mares profundos de pasión y seda.*

*Eres un contraste de magia divina,
un cruce de mundos en tu mirada,
rubia de oro, ojos de noche,
en ti hallo el amor y la esperanza anhelada.*

*Déjame perderme en tus cabellos,
en tu mirada negra encontrarme,
rubia de ojos que son mi cielo,
mi amor eterno siempre a ti entregarme.*

¡Dibújala!

No puedo dibujar imágenes, pero puedo describirte cómo sería esta rubia de ojos negros para que te hagas una idea o para que un artista pueda dibujarla basándose en mi descripción.

Imagina a una mujer con una melena larga y ondulada, de un rubio dorado que brilla como

el sol en verano. Sus cabellos caen en cascadas suaves alrededor de su rostro, enmarcándolo con delicadeza. Sus ojos son grandes y profundos, de un negro azabache que contrasta maravillosamente con su cabello rubio. Su mirada es intensa y misteriosa, como si escondiera secretos y sueños ocultos en lo más profundo de su ser.

Sus cejas, perfectamente delineadas, son un poco más oscuras que su cabello, realzando aún más sus ojos oscuros. Su piel es clara y suave, con un leve rubor en sus mejillas que refleja su vitalidad y juventud.

Sus labios, de un tono rosado natural, esbozan una sonrisa sutil y enigmática, invitando a descubrir los misterios de su alma. Lleva un vestido ligero, de tonos claros que complementan la luminosidad de su cabello, tal vez blanco o un suave color pastel, que cae con gracia alrededor de su figura esbelta.

Esta rubia de ojos negros es una mezcla de contrastes: luz y oscuridad, día y noche, inocencia y misterio. Es una visión cautivadora que combina la calidez del sol con la profundidad de la noche, creando una belleza única e inolvidable.

¡Vaya, *hablaré* con quien sepa!

Me trae una rubia de ojos claros, contra lo pedido, con manos propias de un herrero. ¡Tampoco! (Fig. 1).

Presento estos ejemplos tan obvios para llamar la atención sobre la exultante cursilería con que las nuevas herramientas de falsa Inteligencia Artificial nos tienen atrapados a la producción gratuita de datos, al parecer sorprendentes, pero solo para aquellos usuarios



Fig 1. Imagen solicitada al proveedor Playground

de gusto dudoso, como atestiguan los ejemplos traídos.

El arte de vanguardia cuestionó desde el primer momento el mal gusto ínsito en el ornamento, como hace Adolf Loos en *Ornamento y delito*, publicado un año antes que el «Manifiesto Futurista» en *Gazzetta dell'Emilia* (Bologna, 05/02/1909), en una Viena en descomposición tras la caída del Imperio austro-húngaro, pero plena de vigor artístico. Ese ataque contra el ornamento, y su asimilación al delito, hoy puede sorprender porque

Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, esto quiere

decir que ha muerto unos años antes de cometer un asesinato. (Loos, 1908, pág. 43).

Y con más brío

Se puede medir el grado de civilización de un país atendiendo a la cantidad de garabatos que aparezcan en las paredes de sus retretes.

En el niño, garabatear es un fenómeno natural; su primera manifestación artística es llenar las paredes con símbolos eróticos. Pero lo que es natural en el papúa y en el niño resulta en el hombre moderno un fenómeno de degeneración. Descubrí lo siguiente y lo comuniqué al mundo: La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual. Creí con ello proporcionar a la humanidad algo nuevo con lo que alegrarse, pero la humanidad no me lo ha agradecido. Se pusieron tristes y su ánimo decayó. Lo que les preocupaba era saber que no se podía producir un ornamento nuevo. (*Ibidem*, pág. 44).

Para sentenciar

Ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado y ambas cosas significan capital desperdiciado. (*Ibidem*, pág. 47).

Si el lector me reprocha que el autor fue encarcelado por pederasta, corro a contarlo.

Loos apunta, sin nombrarlo, al fenómeno del *kitsch* que observamos en muchos cuerpos tatuados que deambulan por nuestra geografía, y de ahí la oportunidad de mi primera cita, porque

La palabra “*Kitsch*” aparece en Munich, en su acepción moderna, hacia 1860, y es una palabra bien conocida del alemán meridional: *kitschen* es frangollar, y en particular hacer muebles nuevos con viejos, se trata de una expresión familiar; *verkitschen* es “hacer pasar gato por liebre”, vender algo en lugar de lo que específicamente se había pedido: se trata de un pensamiento ético subalterno, de una negación de lo auténtico.

El *Kitsch* es la baratija (*Duden*), una secreción artística originada por la venta de los productos de una sociedad en sus tiendas, que se transforman, junto con las estaciones, en verdaderos templos. (Moles, 1971, pág. 9, s).

Sobre “hacer pasar gato por liebre” ronda esta disertación, tanto sobre la falsa Inteligencia Artificial, porque este concepto se acuña «defraudando el supuesto de escrupulosidad del lenguaje científico» (Giannetti, 2023, pág. 58), cuanto sobre sus cursiladas *kitsch*.

Herman Broch fue el primero en llamar la atención sobre el *kitsch*, como enemigo directo del arte de vanguardia, cuando advirtió que

La esencia del *kitsch* consiste en la sustitución de la categoría ética con la categoría estética; impone al artista la obligación de realizar, no un “buen trabajo” sino un trabajo “agradable”: lo que más importa es el efecto. A pesar de que con frecuencia adopta actitudes naturalistas, o sea, a pesar del uso abundante de vocablos de la realidad, la novela *kitsch* ilustra el mundo, no como es sino “como lo desea o lo teme”, y la misma tendencia se encuentra en el *kitsch* de las artes figurativas. (Broch, 1933, pág. 9).

Una descalificación ética a la que se añadirá, poco después, otra de carácter político

En realidad, el principal problema del arte y la literatura de vanguardia, desde el punto de vista de fascistas y stalinistas (sic), no es que resulten demasiado críticos, sino que son demasiado «inocentes», es decir, demasiado resistentes a las inyecciones de una propaganda eficaz, cosa a la que se presta mucho mejor el *kitsch*. El *kitsch* mantiene al dictador en contacto más íntimo con el «alma» del pueblo. Si la cultura oficial se mantuviera en un nivel superior al general de las masas, se correría el riesgo del aislamiento. (Greenberg, 1939, pág. 31).

Los pasados años treinta abren la investigación sobre las vanguardias de entreguerras y el ataque a esa iconoclasia fractal inversa que es el *kitsch*, aunque el de vanguardia es un concepto controvertido que nadie ubica satisfactoriamente, si bien todos tenemos una comprensión clara de él, en mi caso como realista ingenuo, y para abordarlo me apoyaré en Peter Bürger

... el acto de provocación mismo ocupa el puesto de la obra. ¿No estará, pues, en decadencia la categoría de obra? La provocación de Duchamp se dirige en general contra la institución social del arte, ya que la obra de arte pertenece a esa institución, el ataque también le afecta. Y sin embargo, es un hecho histórico que después de los movimientos de vanguardia se han seguido produciendo obras de arte, que la institución social del arte ha resistido el ataque de la vanguardia. (Bürger, 1974, pág. 113).

Esto presupone que la obra de vanguardia busca, en primer término, acabar con las

instituciones artísticas establecidas sin que, por otro lado, estas se vean afectadas en lo más mínimo; por ello muchos teóricos dedican tratados interminables para atacar (sí, también contra) el fenómeno de las vanguardias, incluso a negarlas, por su fracaso social y político. Pero Bürger se queda en la última de las características que otros investigadores destacan a la hora de abordar las mismas vanguardias a las que se refieren tanto Broch cuanto Greenberg

Pues bien, aunque las diferencias ideológicas puedan ser abismales entre las concepciones de los muchos movimientos de vanguardia, es evidente que insisten uniformemente en tres principios comunes: la superación definitiva del lenguaje artístico tradicional (cubo escenográfico de perspectiva renacentista, pintura de historia, imitación de la naturaleza); creación de un código lingüístico nuevo que será autosuficiente frente a la realidad exterior y, por tanto, que no creará más normas y leyes que las surgidas de las exigencias plásticas mismas, haciendo desaparecer de esta manera completamente la anécdota o lo que se conocía como «contenido» de un cuadro; finalmente, crisis de la concepción misma del arte y del artista, apelándose continuamente a un arte que transforma la cotidianeidad y deja de ser esa práctica separada de especialistas. (González García, Calvo Serraller y Marchán Fiz, 1979, pág. 13).

Así se caracteriza un arte de vanguardia que no está agotado (sin haber tenido lugar para muchos) y enfrente a esos especialistas con la supuesta inexistencia de las primeras vanguardias a las que dedican sesudos análisis, aun para negarlas.

Pero debemos evitar dar explicaciones demasiado lógicas, a fenómenos que, por su propia naturaleza, no siempre la tienen

¿Y qué es eso del despliegue de la obra de arte en «momentos lógicos»?

Lo que sugiere, por extraño que parezca, emana del mundo del *kitsch* intelectual. A donde apunta es al diagrama pictórico, esas singulares tentativas de cartografiar la dinámica interna de una obra, como Earle Loran hace en *Cezanne's Compositions*, un libro único en su especie. (Kraus, 1993, pág. 114, s).

Así me adentro en la performance, que es un mundo especialmente alejado de toda lógica, incluso para el propio ejecutante.

Aunque resta por perfilar qué sea la Inteligencia Artificial, a la que trataré durante toda la disertación en mayúsculas para destacar su notable importancia en este momento.

Habíamos sugerido sustituir la pregunta «¿pueden pensar las máquinas?» por la de «¿Existen computadoras digitales imaginables que jueguen bien al juego de la imitación?» Si se desea, puede generalizarse más superficialmente esta pregunta: «¿Hay máquinas de estado discreto que hagan un buen juego?» Pero dada la propiedad universal, vemos que ambas preguntas equivalen a: «Supongamos una determinada computadora digital C. ¿Es cierto que, modificando esta computadora para que tenga un almacenamiento adecuado y dotándola de un programa apropiado, podemos conseguir que C desempeñe eficazmente el papel de A en el juego de la imitación y el papel de B lo haga un hombre?» (Turing, 1950, pág. 24).

Como vemos, la definición de *pensamiento mecánico* se basa en la imitación del comportamiento humano, o dicho en otros términos, en la capacidad que tiene el mecanismo automático de pasar por humano, si nos atenemos a la caracterización dada por Moles, nos encontramos ante el fenómeno de “hacer pasar gato por liebre”, pero en esta ocasión tras haber delegado (y delegar es importante en la obra de Luigi Pagliarini) en la máquina la tarea de hacer este juego. Porque, como supo ver Greenberg

Como es posible producirlo mecánicamente, el *kitsch* ha pasado a formar parte integrante de nuestro sistema productivo de una manera vedada para la auténtica cultura, salvo accidentalmente. Ha sido capitalizado con enormes inversiones que deben ofrecer los correspondientes beneficios; está condenado a conservar y ampliar sus mercados. Aunque en esencia él es su propio vendedor, se ha creado para él un gran aparato de ventas, que presiona sobre todos los miembros de la sociedad. Se monta sus trampas incluso en aquellos campos que constituyen la reserva de la verdadera cultura. (Greenberg, 1939, pág. 23).

El *kitsch*, lo hortera, es inherente a los procesos de producción industrial, sean estos los propios de la primera ola o la que hoy se asienta sobre los procesos cibernéticos

Reina tal confusión en el vocabulario que muy frecuentemente se considera «cibernética» como casi sinónimo de «automática», y se limita, implícitamente, el campo de la cibernética sólo al de los servomecanismos artificiales, cuando éste es un campo que, precisamente, corresponde a la automática, ciencia general de los autómatas.

Hemos podido ver cuánto más amplias son las ambiciones e, incluso ya, las conquistas de la cibernética. Sus pioneros le han dado por fuera todo el campo de la teoría del control y de la comunicación, en la máquina y en el animal; han determinado que ese campo podía extenderse al hombre mismo y a la sociedad, y se puede pretender incluir en él la naturaleza entera, porque, en el mundo mineral, pueden descubrirse procesos autorreguladores naturales —aunque haya sido poco estudiado hasta ahora bajo esta forma. (Guillaumaud, 1965, págs. 82, s).

En el bien entendido de que

... cibernética (en el sentido estricto de ciencia de la autorregulación) y teoría de la información (ciencias de la comunicación en el animal, en la máquina, o entre animales o máquinas) se hallan íntimamente ligadas. (*Ibidem*, 100).

Y siempre con la presencia de la imitación como elemento central al proceso

La cibernética aparece, en más de un aspecto, como un arte de imitar al ser vivo. Permite al hombre acercarse a lo que la máquina reproduce de los fenómenos, así como medir el foso que separa lo mecánico de lo biológico. (*Ibidem*, pág. 197).

Bajo la atenta presencia del engaño, porque esta imitación busca suplantar los roles en litigio

[Tras realizar el autor un largo excursus sobre las capacidades de la computación y su preferencia por una obra de Tinguely que está en su despacho realizada por una máquina en el estilo abstracto de la época] ... un hombre ingenioso, A. M. Noll, hizo que

la computadora creara dibujos en el estilo de Piet Mondrian, dibujos que consisten en líneas cortas, horizontales y verticales, algo gruesas, que están desparramados más o menos al azar en una hoja de papel. Luego Noll hizo un ensayo psicológico: Mostró a 100 personas un cuadro de Mondrian y otro hecho por la computadora en el estilo de Mondrian. Les pidió que decidieran cuál era mejor artísticamente, y cuál de los dos había sido hecho por una computadora. De todos los que fueron interrogados, solamente el 28 % identificó correctamente el cuadro y el 59 % prefirió el cuadro de la computadora y no el de Mondrian. Pero la gente que dijo ser indiferente al arte moderno estaba dividida por igual en cuanto a sus preferencias por el cuadro de la computadora o el cuadro de Mondrian; los que dijeron gustar del arte moderno prefirieron el cuadro de la computadora en una proporción de tres a uno. No sé si esto es exagerar la habilidad artística de la computadora o menospreciar la de Mondrian. (Pierce, 1968, pág. 198).

Para terminar de presentar todos los elementos investigados, falta situar la performance como la manifestación artística en donde la *mise en sens* solo cobra significado por su *mise en scène*

Nuestra inteligencia, como la de los chamanes y los poetas, es simbólica y asociativa. Nuestro sistema de pensamiento tiende a poseer fundamentos tanto emocionales como corporales. De hecho, el performance siempre empieza en nuestra piel y nuestros

músculos, se proyecta sobre la esfera social, y regresa, por vía de nuestra psique, a nuestro cuerpo y a nuestro torrente sanguíneo; sólo para ser refractado nuevamente al mundo social a través de la documentación. Tendemos a desconfiar de todos aquellos pensamientos a los que no podemos dar cuerpo. Aquellas ideas que no podemos sentir profundamente, tendemos a no tomarlas en cuenta. En este sentido, podemos decir que el performance es una forma de teoría incorporada al cuerpo. (Gomez-Peña, 2004, pág. 311).

Una manifestación que tardó en integrarse en la institución social del arte y que todavía hoy mantiene una relación tensa con ella, por lo que cabría calificarla de forma estricta de vanguardia

La performance llegó a ser aceptada como medio de expresión artística por derecho propio en la década de 1970. En ese momento, el arte conceptual —que insistía en un arte de ideas por encima del producto, y en un arte que no pudiera comprarse ni venderse— estaba en su apogeo y la performance fue a menudo una demostración, o una ejecución, de esas ideas. De este modo, la performance se convirtió en la forma de arte más tangible del período. (Goldberg, 1979, pág. 7).²

Antes de sumergirnos en la obra de Luigi Pagliarini, debo situar el concepto de *software art*, menos familiar para el mundillo de la performance.

² Aún hoy vigente, como podemos apreciar en el tumulto ocasionado por Sanmu Chan que provocó su detención, con una performance menor, la víspera del aniversario de las revueltas de Tiananmen, para conmemorarlas. <https://hongkongfp.com/2024/06/03/just-in-tiananmen-crackdown-anniversary-performance-artist-surrounded-taken-away-by-police/> (leído el 12/08/2024)

³ Asunto al que dedicó un detallado análisis en VUCIC, VEDRAN; PAGLIARINI, LUIGI; LOCARDI, CLAUDIO (2000): «Toward Alive Art», en HEUDIN, JEAN-CLAUDE: Virtual Worlds. Second International Conference, Paris, Conference proceedings

El término "software art" denota una categoría práctica más que un movimiento ideológico, lo que da idea de la tranquilidad con que ha sido recibido por los artistas que utilizan la programación como forma o medio de expresión. Runme.org, una de las principales catedrales del *software art*, explica: "El software art extrae su savia y sus técnicas de la cultura del software, y adopta enfoques y estrategias similares a los utilizados en el mundo del arte (...) lleva la cultura del software al ámbito del arte, y extiende el arte más allá de las instituciones".

En palabras de Florian Cramer, el software art es cualquier obra construida sobre un "código de instrucciones formales". [Traducción propia] (Lampo, 2005, pág. 21)

Conozco la obra de LP en el año 2000 con su obra *Globalization*, del género que él calificó como *Alive Art*,³ un tipo de obras de arte vivientes, en movimiento perpetuo y sin conclusión final, gracias al uso de formas de vida artificial (algoritmos genéticos, redes neuronales y autómatas celulares), técnicas de ingeniería electrónica (sensores, motores, chips y láseres) o incluso biológicas (ingeniería genética, microcirugía y neurocirugía); de manera que las formas desarrolladas por el *Aliver*, manera en que decidió llamar al generador artificial de estas obras, tuviese, y no del todo, el control sobre la producción artística resultante. Esta de 2000 nos enfrentaba directamente ante el proceso de globalización, su evolución y repercusión tanto en los mercados como en la esfera política con sus muchos detractores;⁴ conseguía escenificar de manera ininterrumpida esa globalidad desde la esfera del *software art*, recurriendo a algoritmos implementados con Inteligencia Artificial generativa desplazándose a través de redes neuronales cibernéticas.

Una descripción del procedimiento que se encuentra en la trastienda de ese tipo de obras la da Max Bense con mucha antelación

... se puede formular en una primera aproximación y de un modo general que por estética generativa hay que entender una teoría matemático-tecnológica de la transformación de un repertorio en directivas, de las directivas en procedimientos y de los procedimientos en realizaciones.

El proceso creativo en el sentido de la estética generativa posee, por tanto, una fase de concepción y una fase de realización. La fase concepcional trabaja en el dominio intencional ideal, la fase realizadora en el material técnico. La obra ya no mantiene más una relación inmediata al creador. Es mediada por un sistema de agregados semióticos y de máquinas. La relación creativa es una relación comunicativa entre un ser, (sic) que expide y un ser que percibe o recibe.

El proceso total generador discurre en principio según el siguiente esquema:

Programa → (computador + generador casual o de azar) → realizador.

(...)

El computador realiza los procedimientos algorítmicos, prescritos por el programa, en la forma de resultados técnicos. Opera como autómatas, a saber, de un modo equivalente y exacto al programa. Por consiguiente, en el caso ideal del computador, el dispositivo electrónico de cálculo procesador de datos está determinado de un modo completo. Generador del azar denomina aquel principio, que permite introducir en



Fig 2. Globalization (2000). Archivo Luigi Pagliarini

los procesos generativos secuencias estocásticas, cuyo desarrollo está ligado a la afloración de fenómenos casuales como, por ejemplo, números casuales en secuencias numéricas. La génesis técnica de la casualidad en el computador debe, por tanto, estar prevista en el programa, es decir, su repertorio tiene que contener secuencias de números casuales, de un modo similar a los que podrían aparecer en el juego de dados o en la ruleta y estar a disposición en el almacenador de la máquina computadora para los procedimientos de cálculo y algorítmicos. (Bense, 1969, págs. 109, ss).⁵

El software art está directamente emparentado con las formas iniciales del arte por computador cuyos procedimientos fueron referidos más arriba pero, si en el caso citado con anterioridad se buscaba la suplantación de Piet Mondrian en el juego de “hacer pasar gato por liebre”, ahora no nos enfrentamos a un uso fraudulento de los recursos informáticos, sino al intento serio de reflejar la realidad del momento gracias a la potencia de cálculo, ejecu-

ción y representación de las distintas técnicas cibernéticas empleadas en *Globalization* administradas por redes neuronales alimentadas por los datos recogidos durante ese año, para hacernos ver qué suponía realmente la globalización, sin el recurso a la imitación o engaño de cualesquiera otros factores en boga.

La aplicación de las técnicas del software art para la realización de obras vivientes se repetirá a lo largo de su trayectoria, y de ellas son buenos ejemplos las capturas que aparecen en las Figs. 3 y 4; pero en 2007 sus intereses se abrirán a la presencia delegada en las redes sociales y a la fractura ecológica provocada por el desarrollo de las nuevas tecnologías. Hoy sabemos que el consumo energético provocado por la minería de datos, entre el que no es menor el exigido para la obtención de criptomonedas, es enorme y supone un serio peligro para la estabilidad de nuestro planeta; su obra *COMMUNICATION GRAVEYARD* (2007) es preclara en ese sentido, considerada por el propio artista como su *capolavoro*, en ella construye un enorme cementerio de 512 lápidas con todo

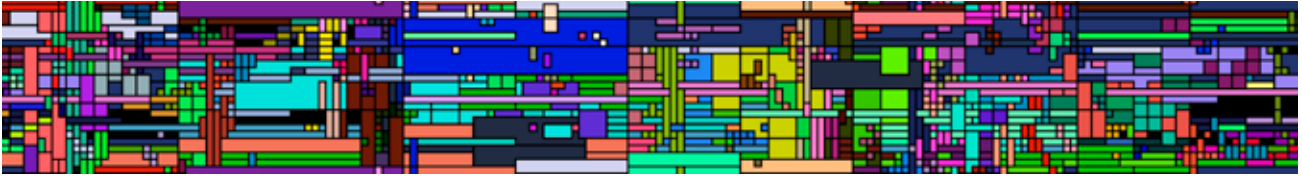


Fig 3. Cyberinfinity (2003). Archivio Luigi Pagliarini



Fig 4. LifeGrabber (2003). Archivio Luigi Pagliarini

tipo de residuos tecnológicos rescatados en la isla de Fuerteventura, cuando en la isla ni siquiera existía un punto limpio para el reciclaje de esa basura.

Ese mismo año, presenta su obra *FATHERBOARD. The Superavatar*, con la que comienza sus reflexiones sobre la presencia esclava en las redes sociales. El lector debe recordar que en 2004 se inicia el proceso de privatización

de INTERNet, donde hoy vivimos y que ha devenido en lo que se ha calificado como era del tecnofeudalismo (Varoufakis, 2024, *passim*); y del que es diagnóstico claro la condena por monopolio dictada contra Google el lunes 5 de agosto de 2024, mientras escribo esto. A raíz de la privatización de los servicios de la otrora abierta INTERNet todos los usuarios hemos pasado a ser sus trabajadores esclavos, y cuando afirmo nuestra condición de esclavos lo hago

doblemente: no cobramos por nuestro trabajo a tiempo completo y estamos enganchados al telefonito como droga máxima de nuestro tiempo (el calificativo adictivo ha pasado de suponer un problema a convertirse en halago sobre las bondades de un juego de ordenador con que se deleitan nuestros jóvenes); esta doble esclavitud permite comprender la obra en la que quiero centrarme, para mostrar el recurso a la Inteligencia Artificial de una manera no banal (industrial) para la producción artística.

Recuerde el lector el inicio de esta disertación y aprecie la diferencia con lo que sigue.

La performance *FATHERBOARD. The Superavatar* supuso la *mise en scène* de la liberación de un *avatar* (en un momento en que el concepto de *avatar* tenía plena vigencia por la fuerte actividad registrada en la plataforma *Second Life*, precedente del Metaverso, al que se anticipó y pagó por ello), que en su rango de *Superavatar* llega a la comprensión de que su dependencia del humano procede de su esencia conectada y se escapa hacia una zona de sombra cibernética, alejada de toda conexión posible, para vivir en libertad, en un acto claro de desarrollo de un ser esclavo que gracias a su Inteligencia Artificial evita la condena y escapa.

Para la performance, que llegó a contar con un guion para su desarrollo cinematográfico que no sé si llegó a materializarse, LP vestía un mono y una máscara contruidos con materiales reciclados de desechos tecnológicos, a la manera de un *total wearable computer*, campo que también anticipó como importante para el desarrollo tecnológico y raíz de nuestra actual *conexión perpetua*. La función de la vestimenta era presentar la realidad del *avatar* traído a la tierra como mejor ejemplo de lo que esta-

mos ejerciendo en el, hoy, *Metaverso*.

Pero quiero trasladar al lector su incursión en el ámbito de la performance delegada, con la que eleva el argumento del verdadero uso de la Inteligencia Artificial

Con "performance delegada" me referiré al acto de contratar a no profesionales o especialistas en otros campos para que realicen el trabajo de estar y actuar en un momento y un lugar determinados en nombre del artista, y siguiendo sus instrucciones. Esta estrategia difiere de la tradición teatral y cinematográfica, de contratar a personas para que actúen en nombre del director, en este punto crucial: los artistas de los que hablaré contratan a personas para que interpreten su propia categoría socioeconómica, ya sea por motivos de género, clase, etnia, edad, discapacidad o (más raramente) una profesión. [Traducción propia] (Bishop, 2012, pág. 219).

Fruto de sus investigaciones sobre el comportamiento vicario y la dependencia de los usuarios(/esclavos) en las redes, en 2010 promulga la que será la *Primera ley de la robótica de Luigi Pagliarini*: un robot será inteligente cuando decida acabar con su misma vida, ley a la que dedicó su obra *Intelligenza* (2010-2015); elaborada con desechos reciclados y con una factura más que artesanal (en lo que ya era un estilema propio) componían un robot antropomorfo, sin los acabados amables de la industria japonesa, sino los propios de una ejecución *low-tech*, que sabedor, consciente, o como el lector prefiera calificarlo, pero en este momento considero que lo más acertado sea calificarlo de inteligente, en uso de sus plenas facultades, al descubrirse esclavo de sus señores, solo puede acabar con su vida, de la manera más al



Fig 5. *Intelligenza* (2010-2015). Gianluca Sala, 2024. En el contexto de la exposición *Interspecie - Pianeta Pagliarini*, Pescara, CLAP Museum.

uso dentro de la iconografía cristiana, colgándose de una cuerda para darse fin.

En el contexto de la exposición *Interspecie - Pianeta Pagliarini*, Pescara, CLAP Museum.

Y sabemos que se trata de una performance porque la *mise en scène* ocurrió en una sala de exposiciones, y no lo digo para epatar al lector y continuar con el tono de reivindicación vanguardista de la obra de LP, sino para enfrentar esta performance delegada a otra más real que fue puesta en duda

... —a las 00:00 horas del 1 de junio del año 2000—, el artista Zhang Shengquan (Da Zang) (sic) (1995-2000) se suicidó colgándose del conducto de gas de su apartamento de la localidad de Datong. Este hecho —que no dejaría de ser un trágico suceso personal, sin mayor relación con la práctica de la performance que la de tratarse de un artista involucrado en él— ha sido recogido por Silvia Fok en su ensayo sobre el cuerpo y la muerte en el arte chino contemporáneo por una razón de peso: en 1992, Da Zang (sic) anunció que moriría a las 45 años de edad, y en la hora y fecha en la que final-

mente lo hizo (...). ¿Obra artística «en previsión»? ¿Formulación extrema de la fusión entre arte y vida? ¿O, simplemente, un siniestro final programado? (Cruz Sánchez, 2021, pág. 533)

El lector ya está en disposición de comprender cuán diferente es al resultado fruto de las herramientas industriales (banales) de Inteligencia Artificial y convendrá conmigo en que nos encontramos ante una falsa Inteligencia Artificial o un fraude, muy opuesto al potencial que contienen los desarrollos algorítmicos que posibilitan un arte generativo original y de vanguardia, incluso en el ámbito de la performance, aun en su modalidad delegada.

Referencias

- BENSE, MAX ([1969] 1972): Introducción a la estética teórico-informacional. Fundamentación y aplicación a la teoría del texto, traducido por MARCHÁN FIZ, SIMÓN, Madrid, Alberto Corazón Editor.
- BISHOP, CLAIRE (2012): *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso Books.
- BRIHUEGA, JAIME (1981): *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo.
- BROCH, HERMANN ([1933] 1970): «Kitsch y arte de tendencia», traducido por SERRA CANTARELL, FRANCISCO, en BROCH, HERMANN (1970): *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona, Tusquets.
- CASARES, NILO (2022): *FUE EL net.art*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-CVEI.
- CRUZ SÁNCHEZ, PEDRO A. (2021): *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias*, Madrid, Akal.
- GIANNETTI, CLAUDIA (2023): *Inteligencia artificial y posrepresentación*, Valencia, Sendemà.
- GOLDBERG, ROSELEE ([1979] 1996): *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*, traducido por MARIANI, HUGO, Barcelona, Destino.
- GUILLAUMAUD, JACQUES ([1965] 1971): *Cibernética y lógica dialéctica*, traducido por SUÁREZ, MARCIAL, Madrid, Artiach Editorial.
- LAMPO, LUCA (2005): *CONNESIONNI LEGGENDARIE. NET.ART 1995-2005*, Milano, Fondazione Aldofo Pini, Istituto di Arti, culturi e letterature comparate dell'Università IULM.
- LOOS, ADOLF ([1908] 1980): «Ornamento y delito», en LOOS, ADOLF: *Ornamento y delito y otros escritos*, traducido por CIRLOT, LOURDES y PÉREZ, PAU, Barcelona, Gustavo Gili.
- GONZÁLEZ GARCÍA, ÁNGEL, CALVO SERRALLER, FRANCISCO & MARCHÁN FIZ, SI-MÓN (1999): *Escritos de arte de vanguardia*, Madrid, Istmo.
- LORENZO-EIROA, PABLO (2023): *Digital Signifiers in an Architecture of Information: From Big Data and Simulation to Artificial Intelligence*, London, Routledge.
- MARTEL, RICHARD (Ed.) (2004): *Arte Acción (2 Vols.)*, traducido por VV. AA., Valencia, IVAM.
- MCCABE, DAVID (2024): 'Google Is a Monopolist,' Judge Rules in Landmark Antitrust Case in The New York Times, New York, 05/08/2024. <https://www.nytimes.com/2024/08/05/technology/google-antitrust-ruling.html> (leído el 08/08/2024).
- MIROLLA, MIRIAM; PAGLIARINI, LUIGI; ALOIA, LUDOVICA (2020): «A neuroscientific analysis of hyper ambiguous paintings», en *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 31, Roma, JARTRAKOR.
- MOLES, ABRAHAM ([1971] 1990): *El kitsch. El arte de la felicidad*, traducido por LUDMER, JOSEFINA, Barcelona, Paidós.
- MOLES, ABRAHAM ([1972] 1976): *Teoría de la información y percepción estética*, traducido por CARDONA, DOMINGO, Gijón, Júcar.
- PAGLIARINI, LUIGI (2002): «Una tela viva», en *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 13, Roma, JARTRAKOR.
- PAGLIARINI, LUIGI (2003): «LifeGrabber», en *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 14, Roma, JARTRAKOR.
- PAGLIARINI, LUIGI (2004): «Energies visualizer», en *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 15, Roma, JARTRAKOR.
- PAGLIARINI, LUIGI (2011): «Wearable Robotics Modular for art», en *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 22, Roma, JARTRAKOR.
- PAGLIARINI, LUIGI (2012): «Algoritmi genetici musicali (MAG)», en *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 23,

Roma, JARTRAKOR.

PAGLIARINI, LUIGI (2014): «Universi relazionali paralleli: progetto per una modularità relazionale», en *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 25, Roma, JARTRAKOR.

PAGLIARINI, LUIGI; LUND, HENRIK HAUTOP (2014): «Playware Explorations in Robot Art», en *Robot Intelligence Technology and Applications 2: Results from the 2nd International Conference on Robot Intelligence Technology and Applications*, Cham, Springer International Publishing Switzerland.

PAGLIARINI, LUIGI (2018): «Codice Pagliarini», en *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 29, Roma, JARTRAKOR.

PAGLIARINI, LUIGI y LUND, HENRIK HAUTOP (2020): «Approaching AI and Robotics in an Eco-friendly Way», en *Journal of Robotics, Networking and Artificial Life*, Dordrecht, Atlantis Press.

PAGLIARINI, LUIGI y LUND, HENRIK HAUTOP (2020): «PixelBeing - An Eco-sustainable Approach to Robotics and AI», en *International Conference on Artificial Life and Robotics (ICAROB 2020)*, Beppu, Japan.

PIERCE, JOHN R. ([1968] 1971): *Ciencia, arte y comunicación*, traducido por LENTON, EDUARDO RAIMUNDO, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

ROMANO, GUSTAVO (Dir.) (2021): *Algoritmia. Arte en la era de la inteligencia artificial*, Badajoz, MEIAC.

SANTOS, LIDIA (2001): *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Madrid, Iberoamericana.

SPINA A. y PAGLIARINI, L. (2001): *Globalization: tra arte scienza e società*, en *Rivista di Psicologia dell'Arte*, 12, Roma, JARTRAKOR.

SUBIRATS, EDUARDO (1989): *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos.

TANNI, VALENTINA (2023): *Memestética*, Madrid, Turner.

TURING, ALAN MATHISON ([1950] 1964): «Maquinaria computadora e inteligencia», traducido por MARTÍN, FRANCISCO, en ROSS ANDERSON, ALAN (Ed.) (1984): *Controversia sobre mentes y máquinas*, Barcelona, Tusquets.

VAROUFAKIS, YANIS (2024): *Tecnofeudalismo: El sigiloso sucesor del capitalismo*, traducido por VALDIVIESO, MARTA, Barcelona, Deusto.

VUCIC, VEDRAN; PAGLIARINI, LUIGI y LOCARDI, CLAUDIO (2000): «Toward Alive Art», en HEUDIN, JEAN-CLAUDE: *Virtual Worlds. Second International Conference*, Paris, Conference proceedings.

VV. AA. (1980): *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Editorial Blume.

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

10

2024

Entre la memoria y el archivo: cuando el documento es la obra de arte

FERNANDO CALZADILLA. New York University

/ RESUMEN /

La pieza que van a escuchar o leer, según sea el caso, es escritura performativa. Es un ensayo ficcionado en forma de diálogo que ajustándose —hasta cierto punto— a la normativa académica también toma ciertas libertades a favor de la fluidez y el estilo. Paul y Laura son personajes ficticios que discuten la obra *Goddesses: miramos o nos miran* del artista Fernando Calzadilla en relación con la ontología de la performance y su documentación. Las imágenes pertenecen a la exposición que tuvo lugar en Arts Connection en Miami FL en enero 2024. Para Laura, esta obra no debe verse como el producto del trabajo de un artista, sino como un proceso continuado por el espectador. El objeto se convierte de nuevo en performance en lugar de sólo un producto.

La escritura performativa está inspirada por y es un homenaje a Peggy Phelan y Daniel Arasse. Todas las traducciones son mías.

/ Palabras clave /

Performance; pintura; archivo; presencia; producto; proceso; activismo; capitalismo

Diálogo

Laura: ¿Solo en el presente?

Paul: Sí, ahí lo tiene en blanco y negro. Página 146, "la única vida de la performance está en el presente." (Phelan 1993:146)

Laura: Okey. Ahora, veamos, el presente no es el pasado y no es el futuro, ¿verdad?

Paul: Sí, el presente sólo existe en el presente. Eso es obvio.

Laura: No tan rápido. Los estudios de performance, su campo académico, están más cerca del pragmatismo estadounidense que de la filosofía continental, ¿verdad?

Paul: Mmm. Con matices. También hay mucho post-estructuralismo. No es santo de mi devoción...

Laura: Estoy citando a John Dewey: "Si las existencias son historias o eventos en el sentido de devenires, entonces pasado-presente-futuro están en el mismo nivel porque todos son fases de cualquier evento o devenir. Cualquier devenir es desde, hacia, a través. Su procedencia es su pasado; su tendencia adelante es su futuridad; Aquello a través de lo cual pasa es su presente. El presente no tiene, pues, nada privilegiado; Es tan legítimo hablar del presente siglo o de la presente era geológica como del presente 'momento'". (1926:256)

Paul: Bueno, si quiere ir allí, vamos. Le recordaré, sin embargo, lo que Dewey pensaba de Herbert Mead, "una mente seminal de primer orden" (Dewey, 1932, XL) y esto es lo que Mead dijo sobre el presente, que la realidad "está siempre en un presente [...] y lo que marca

un presente es su devenir y su desaparición". (1932:35) Así que, sí, es un devenir, pero también una desaparición. Como decía yo antes, Phelan, si lee más abajo, dice que "el ser de la performance[...] se convierte en sí mismo a través de la desaparición". (Phelan 1993:146)

Laura: ¡Ajá! Aquí vamos. Se ha saltado parte de la cita. Toda la cita dice: "el ser de la performance, como la ontología de la subjetividad propuesta aquí, se convierte en sí mismo a través de la desaparición".

Paul: ¿Por qué es importante para usted la ontología de la subjetividad en esta línea de argumentación?

Laura: Porque no debemos leer a Phelan fuera de contexto, o sus intenciones al escribir *Unmarked*. Es lacaniana, influenciada por la ética de Levinas y escribió contra las políticas de visibilidad y reproducción en 1993, solo tres años después de la publicación de *Gender Trouble* de Judith Butler y la exacerbación de las políticas de identidad. En una referencia a Levinas, Phelan sostiene que la representación reproduce al Otro como Mismo. Su intención es definir la performance como representación sin reproducción, de modo que la reproducción del Otro como Mis-mo no esté asegurada.

Paul: Ella sigue haciendo una afirmación ontológica sobre lo efímero de la performance.

Laura: Es un movimiento ético, no ontológico. Phelan explica que los activistas culturales pro-gresistas trabajaron arduamente para impulsar y ampliar la visibilidad en términos de identificación de los marginados, argumentando que las economías representativas fortalecían a las comunidades subrepresentadas. Esperan que, al identificarse, los sujetos

marginados se sientan más orgullosos de formar parte de esa comunidad y que los no son miembros de esa comunidad tengan una mejor apreciación de la variedad y el poder de esas comunidades. Sin embargo, ella nos advierte que la visualidad es una trampa. Phelan aspira a revalorizar una creencia en la sub-jetividad y la identidad que no es visiblemente representable, ubicando a un sujeto Unmarked, que no puede ser reproducido, dentro de la ideología de lo visible. (Phelan 1993:1-33)

Paul: Punto bien entendido. He leído todo el libro. Phelan incluso reconoce su fracaso en el *Epílogo: Notas sobre la esperanza* al decir: "El argumento no se puede hacer por escrito, porque al registrarlo destruyo precisamente lo que quiero afirmar. Fort. Da. El salto de lo cuántico. La performance indocumentable". (Phelan 1993:171) Así que, en cierto sentido, su libro es una traición a su propia ontología de la performance.

Laura: Así es. Me alegro de no haber tenido que mostrarle eso.

Paul: El libro está lleno de descripciones de performances y fotografías y se vende en librerías, lo que significa que entró en la lógica del capitalismo y la circulación de representaciones.

Laura: Pagué 17 dólares por una copia usada en 1999.

Paul: Sin embargo, en una nota al final del *Epílogo*, ella reafirma su creencia en lo real inaccesible. "Mientras que Schechner se refiere positivamente al poder de la performance para 'inventar' lo real, [Phelan argumenta] que en realidad la performance admite y trata de enfrentar la imposibilidad de aprehender o ver

lo real en cualquier lugar o momento". (Phelan 1993:192)

Laura: ¿Se está refiriendo a lo Real de Lacan?

Paul: Quizás. Pero en cierto sentido, su real y el presente en su ontología de la performance son similares a lo que Norman Bryson, haciendo referencia a *sūnyatā* o impermanencia radical, dice sobre el presente: "La forma de la semilla ya se está convirtiendo en la forma de la flor y la flor ya se está convirtiendo en polvo. El estado presente del objeto que aparece como la flor está habitado por su pasado como semilla y su futuro como polvo, en un movimiento continuo de aplazamiento, cuyo efecto es que la flor nunca está allí en el presente, como tampoco la semilla o el polvo están allí." (Bryson 1988:99) Ve, puedo estar de acuerdo con Dewey y Mead y aun así señalar con Phelan que la performance sólo existe a través de su desaparición, lo cual es su fuerza subversiva.

Laura: ¿Por qué es subversiva la desaparición de la performance?

Paul: Lo efímero de la performance me parece de vital importancia precisamente porque se resiste a la mercantilización. Lo efímero del arte vivo es un baluarte contra la violencia más amplia del capitalismo tardío. (Phelan 2024:8) Sin embargo, creo que nos estamos desviando del foco de nuestra conversación, la exposición *Godesses* y si los documentos de performance son obras de arte performativas.

Laura: No creo que haya sido una desviación. Si la performance sólo existe a través de su desaparición, entonces ¿cómo puede tener una ontología? Tal vez Phelan lo quiso decir como una provocación. Hablaré de ello más adelante.

Pero, sí, volvamos a la performance y su documentación. Para recapitular, "Lo que ha estado en juego en este debate es la capacidad del arte de performance para resistir la mercantilización y desafiar la naturaleza supuestamente fija de los roles e identidades sociales. En otras palabras, la pregunta subyacente ha sido si el arte de performance puede mantener su potencial subversivo cuando se transfiere y se mediatiza a través de documentos."

Paul: Hasta aquí todo bien. Sí, eso es lo que estamos debatiendo.

Laura: "Desde este ángulo, es posible obtener una visión más profunda de las implicaciones de la discusión en torno a la documentación y comprender por qué, eludiendo productivamente el discurso ontológico, se sigue abordando la pregunta de qué es el arte de la performance. Lo que se suele investigar, de hecho, es la legitimidad de la recepción de la performance a través de la documentación, en particular como algo que se puede inferir de la definición de lo que es una performance: un evento no reproducible para Phelan, [una experiencia intersubjetiva para Jones, una materialización del mercado para Ayerbe], una obra de arte para Auslander, o una forma de conocimiento y transmisión corporal para Rebecca Schneider". (Gusmán 2019:444) Creo que la interacción entre performance y documentación es teatral y performativa y no siempre sigue un tiempo lineal, lo que desafía el concepto tradicional de documentación como dato histórico o co-mo archivo.

Paul: En primer lugar, permítame abordar el concepto de performance y la obra de arte. Debemos estar de acuerdo en que una performance es un evento y no una obra de arte, es decir, un evento es inmaterial, una acción y una

obra de arte es objetual, está ligada a su materialidad. Se podría argumentar que el cuerpo que actúa es material, sí, estoy de acuerdo, un cuerpo está atado a su materialidad, pero eso no significa que las acciones realizadas por un cuerpo material sean materiales. Toda la situación de la acción, su temporalidad y contexto, como el acto de habla total en la situación total del habla, puede efectuar arte, una acción simbólica intencionada con cualidades estéticas y o fines sociopolíticos, pero tal "como su voz sólo se convierte en su voz, ontológicamente, cuando sale de tu cuerpo [...]" (Phelan 2024:10), así el arte/acción solo se convierte cuando abandona el cuerpo y desaparece. En el caso de la performance, estamos hablando de comportamiento; en el caso de una obra de arte, estamos hablando de objetos.

Laura: ¡Hmm! Suena muy greenbergiano para los estudios de performance. Pensé que, con el auge del conceptualismo en la década de 1960, habíamos acordado que el arte no es una "cosa" sino un proceso o una relación. (Jones, 2018) Lo que estoy tratando de decir es que las imágenes de *Goddesses* muestran una interacción entre la performance y su documentación que es teatral y performativa y, por lo tanto, no solo un documento, sino una performance y una obra de arte. Reconozco que el arte de la performance "históricamente tendió a lo transgresor: traspasaba el límite entre el artista y el público, excedía los límites del cuerpo, desestabilizaba las normas y expectativas de género, rechazaba la temporalidad digerible del entretenimiento, defendía la política de oposición y operaba con tácticas de guerrilla [...] Esta relación elusiva con lo objetual y una inclinación por lo transgresor, lograron mantener la performance de las artes visuales fuera de los museos y de las historias del arte, durante la mayor parte del siglo XX." (Bishop 2018:27)

Paul: Sí, así es. Y su transgresión se basaba en su efimeridad.

Laura: Sin embargo, sería ingenuo ignorar que en los últimos 20 años más o menos, la tecnología digital ha contribuido a popularizar el arte performance a través de las redes sociales y la cultura de la celebridad. A raíz de esta institucionalización cada vez mayor de la performance y sus métodos de exhibición y mediación en la esfera cultural más amplia, entiendo el arte de performance como un fenómeno institucional, cultural y económico más que como una etiqueta, género u objeto. (Ferdman 2023:5) Es en este contexto más amplio que me gustaría situar estas imágenes y repensar una ontología de la temporalidad que no sea reduccionista. Como mínimo, estas imágenes rechazan la categorización, son relacionales.

Paul: ¡Guau! Hay mucho que digerir. Entiendo lo que quiere decir con la institucionalización del arte de la performance. Vivimos en una economía impulsada por la experiencia y el afecto y el capitalismo es el reino ilimitado de toda posibilidad, pero también el límite dentro de sí mismo, el límite desplazado. Ya en 1983, Deleuze advertía que "la representación ya no se refiere a un objeto específico, sino a la actividad productiva misma". (Deleuze 1983:263) Para complicar aún más estas cuestiones, en el caso del arte de performance debemos reconocer que es parte de un sistema llamado mundo del arte, "la economía transnacional de casas de subastas, marchantes, coleccionistas, bienales internacionales y publicaciones comerciales que, junto con [museos, galerías,] curadores, artistas y críticos, reproducen el mercado, así como el discurso que influye en la apreciación y demanda de obras de arte de alto valor". (Sholette 2007:20) Lo que significa

que está inmerso en un sistema tardo capitalista de mercantilización y consumo.

Laura: Sí, lo es. Por lo tanto, debemos tratarlo de manera diferente a hace 70 años, cuando comenzó a manifestarse y hace 30 años, cuando Phelan estaba escribiendo.

Paul: Permítame recapitular. Debemos regresar, en algún momento, a su provocación de Phelan. Luego tenemos el tiempo lineal, que no he abordado y, por último, pero sin duda lo más importante, la conexión teatralidad-performativa entre la performance y el documento. Retomemos allí y explique qué quiere decir.

Laura: Con mucho gusto lo haré, pero por favor incluya en esa lista su ligera mención a los actos de habla porque en cierto sentido están relacionados con lo performativo. Lo que veo que sucede a lo largo de *Godesses* a nivel de performance, pintura, retrato, fotografía y teatralidad requiere un tipo diferente de enunciación porque las capas se fusionan en una superficie en el límite del verbo en el modo infinitivo, mirar. A nivel mecánico, el cuerpo denso del participante se incorpora al fondo a través de un gesto pictórico, esta performance es capturada por la cámara del fotógrafo y codificada en lenguaje binario 0-1. Durante el proceso de impresión, el registro se decodifica como una capa de pigmento sobre una superficie, técnicamente una pintura.

Paul: Y una pintura es un objeto.

Laura: Sí, una pintura es un objeto, pero la interacción de las superficies que participan en el evento, desde la piel del cuerpo denso hasta la superficie del fondo y la superficie del registro fotográfico impreso, requiere una lógica diferente para explicar su presencia, agencia y

materialidad. Requiere una lógica que pueda ocuparse de la presencia de cosas incorporadas, una lógica de l'infra-mince, citando a Duchamp; una lógica que asimile la agencia del participante, el cual actúa dentro del contexto temporal-relacional que se creó para que la performance tuviera lugar; una lógica que no siendo metafísica pueda describir lo relacional, porque un acontecimiento no puede ser tratado únicamente como un proceso material engarzado a un presente enmarcado por el pasado y el futuro. En otras palabras, es la superposición teatral de diferentes momentos en el tiempo y el espacio fusionados en una sola superficie.

Paul: Pero todavía está hablando de un objeto. Como mencionó, es la grabación de un evento, no la performance original. ¿Cómo es eso performativo o teatral?

Laura: Bien. Hablemos de lo performativo y luego pasaré a la teatralidad. Lo performativo y su afín performatividad son términos que pegaron. Es decir, pasaron del contexto muy específico del lenguaje a ser más utilizados a ambos lados del Atlántico por los filósofos tanto analíticos como continentales. Las conferencias de J. L. Austin en Harvard diferencian en la conferencia V que los enunciados son constativos o performativos. Los constativos pueden ser falsos o verdaderos, mientras que los performativos hacen algo.

Paul: Creo que todos estamos familiarizados con la distinción.

Laura: Empiezo a pensar que la mayoría de la gente solo lee hasta la conferencia V como la ahora famosa página 146 de Phelan en *Unmarked*. En la conferencia XII, Austin ha abandonado la noción de dicotomías y defiende que

todos los enunciados son tanto locucionarios como ilocucionarios, lo que significa que el lenguaje es performativo. (Austin 1955, 1962) Lo performativo-performatividad se ha expandido para significar los aspectos normativos y transgresores alojados en la iteración, "una teatralidad omnipresente, común tanto al escenario como al mundo". (Par-ker-Kosofsky 1995:4) La performatividad siempre implica estar involucrado en las configuraciones de poder que uno busca desentrañar. (McKenzie 2006:8) Diana Taylor propone el uso de lo performático para separarlo del ámbito discursivo de la performance, es decir, la acción encarnada. En los dos casos, lo performativo y lo performático hacen algo, es una relación activa, una interacción.

Paul: Muy bien, entonces está diciendo que este objeto, la imagen impresa digitalmente, ya sea que la leamos como un discurso en el sentido de los estudios culturales, o como una acción, más cercana a los estudios de performance, está haciendo algo. ¿Qué está haciendo?

Laura: En ambos casos, sí. En 1985, Schechner esbozó su teoría de la conducta restaurada y afirmó que "por muy difícil que sea para algunos estudiosos tragarlo, los originales de la performance desaparecen tan rápido como se hacen. Ninguna anotación, ninguna reconstrucción, ninguna grabación de película o video puede conservarlos. Lo primero y más importante que pierde es su inmediatez, su existencia en un espacio y contexto específico". (Schechner 1985:50)

Paul: Gracias por traer a colación esa cita. Ese es exactamente mi punto.

Laura: Sí, pero en 2002, Schechner dijo: "Tratar cualquier objeto, obra o producto 'como' per-

for-mance —una pintura, una novela, un zapato o cualquier cosa— significa investigar qué hace el objeto, cómo interactúa con otros objetos o seres y cómo se relaciona con otros objetos o seres. Las performances existen sólo como acciones, interacciones y relaciones". (Schechner 2002:24)

Paul: Es verdad. He leído el libro. Es el amplio espectro, pero por favor continúe...

Laura: A nivel discursivo, la imagen se inserta en la tradición del arte occidental del desnudo reclinado, que evoca siglos de categorizaciones a través de su narrativa y figuración. Creo que el artista de *Goddesses* practica una pragmática relacional, (Emirbayer 1998) lo que le permite evitar dicotomías esencialistas como la de objeto-sujeto. En *Goddesses* no hay una definición de roles de acuerdo con una esencia sino de acuerdo con relaciones cambiantes en el "como si" del contexto. Una pragmática relacional abre un espacio para cuestionar las categorizaciones a través del rango de edad y sexo de los participantes, así como la ruptura con los cánones de belleza tradicionales occidentales. También cuestiona las categorías de género porque interactuamos con la imagen como pintura, como fotografía, como retrato y como performance entonces y ahora. Recordemos que no hay un afuera desde donde hacer una crítica, que desafiar los procesos de representación debe llevarse a cabo por medio de la representación (Carlson 1996), tal y como Phelan esgrime su crítica a la representación a través de un medio representacional.

Paul: "Creo que al estudiar los fenómenos como performance uno debe interrogar estos tópicos con preguntas de performance, es decir, preguntas de comportamiento, repre-

sentación y recepción. Los eventos, las situaciones e incluso los objetos deben examinarse en términos de los comportamientos que los animan y o rodean. No creo que debamos leer los acontecimientos como se leen los textos literarios. Por el contrario, debemos prestar más atención a los comportamientos, a las acciones promulgadas y por supuesto, a los complejos contextos sociales, políticos, ideológicos e históricos que no solo rodean el comportamiento, sino que interactúan profundamente con él. El significado irradia de estas interacciones, de lo que sucede entre los intérpretes y entre los intérpretes y los contextos de la performance. No hay un significado inherente a los objetos o eventos tratados como cosas asentadas o terminadas. El significado —y los cuerpos, los objetos y las relaciones de los que el significado es una función— es siempre inestable, cambiante a medida que cambian las circunstancias y el proceso histórico. Creo que tenemos que prestar una atención más cuidadosa y precisa a los comportamientos, eventos y representaciones de lo que lo hemos hecho." (Schechner 2000:4)

Laura: Punto bien entendido. Echemos un vistazo a los comportamientos y hagamos preguntas sobre la performance. Cuando un momento capturado de la performance original —aunque no hay performance original en el comportamiento restaurado— se recompone como una superficie impresa, se convierte en una representación figurativa de un desnudo reclinado, ¿correcto?

Paul: Sí, así es.

Laura: Excepto que la superficie del desnudo original era la piel del participante, cuya agencia y subjetividad atraviesa la bidimensionalidad de la superficie impresa para convertirse

en el punto desplazado de eterna repetición en modo infinitivo, to look, el mirar, le regarder.

Paul: ¿Por qué en infinitivo?

Laura: Porque una imagen congelada denota una acción, pero no sucede. Se establece en un presente continuo. El infinitivo es atemporal, sigue retornando; es un significado y un acontecimiento. El cuerpo del participante, que lleva las huellas de las manos del artista, miraba a la cámara, por lo que ahora mira al observador en una relación cara a cara en ambas direcciones, tiempo presente-persona presente. El participante que mira no es cosificado por el observador porque el observador está en una interacción performativa que sólo permite una experiencia compartida, no una observación individual. El observador puede tomar cualquier actitud frente a la imagen, pero no puede dejar de experimentarla una vez que las miradas se corresponden.

Paul: Entonces, la fotografía o superficie im-

presa, como usted la llama, mira al observador. ¿Walter Benjamin?

Laura: Sí, en cierto sentido, pero si me lo permite, citaré de nuevo a Phelan: "El arte del fotógrafo reside en la confrontación escenificada con la superficie de la impresión, y el arte del modelado reside en la confrontación con el propio cuerpo, la imagen superficial sobre la cual la subjetividad es visible al ojo de la cámara [...] Lo performativo emerge en la doble manipulación de la superficie de la imagen fotográfica y la superficie del cuerpo del modelo". (Phelan 1993:37) *Goddesses* lleva esta performatividad emergente un paso más allá porque el artista ha intervenido la superficie del cuerpo en un evento donde lo relacional define al participante como pintura, al fotógrafo como capturador, al artista como pintor y al observador como el lugar donde el producto se convierte de nuevo en proceso, en una performance.

Paul: Muy bien. Schechner y Phelan coinciden en que un objeto, una obra de arte o una fotografía pueden ser performativos. Pero ¿dónde está la performance, el comportamiento?

Laura: Creo que sigue refiriéndose a la performance como la obra de arte original y a su documentación siempre refiriéndose a algo externo, que la verdadera obra de arte era la acción documentada. En el caso de las imágenes de *Goddesses*, no hay separación entre la acción original



Fig 1. Margarita. *Miami FL*, Calzadilla 2024, Elaiza Irizarry



Fig 2. Roberto. *Miami FL, Calzadilla 2024, Elaiza Irizarry*

y su documento porque el documento se encuentra en un espacio liminal entre performance y obra de arte, siendo ambos al mismo tiempo, pero en una doble negación: no es una performance y no es una obra de arte porque es una obra de arte, una pintura viva; no es una obra de arte y no es una obra de arte porque es una pintura performance. No es pintar a partir de un modelo; es pintar al modelo. La materialidad y la acción se mezclan de una manera compleja que solo es separable con fines analíticos. *Goddesses* encarna una forma de prácticas expandidas del arte que conjuga la performance, la pintura, el retrato, la fotografía y el teatro para constituir una experiencia artística que siendo performativa además existe en múltiples formas materiales, incluido el trabajo de los cuerpos de los participantes. Esta obra evidencia las limitaciones de los métodos interpretativos tradicionales, ya sean de la historia del arte o curatoriales, ligados al producto final o basados en la tendencia de los estudios de performance que enfatiza el proceso para acentuar la autenticidad del acto

a través del cuerpo. Mientras que la práctica curatorial y la historia del arte simplemente se detienen en las fotografías, etiquetando las imágenes de *Goddesses* dentro de categorías existentes y tratándolas como objetos estáticos, los estudios de performance tienden a discutir la experiencia del cuerpo en el momento de la acción y permanecen dentro de esa experiencia como prueba del único acceso a un auténtico cuerpo en acción. Este tipo de trabajo merece un estudio más detenido porque complica ambas tendencias ya que no es sólo un objeto final, sino que incluye en sus aspectos performativos el proceso de producción artística claramente manipulado y visible, evidenciado en sus materialidades. (Jones, 2015) Porque esta obra de arte no debe verse como el producto del trabajo de



Fig 3. Mimi. *Miami FL, Calzadilla 2024, Elaiza Irizarry*

un artista, sino como un proceso consumado por el espectador. El objeto se convierte de nuevo en performance en lugar de sólo un producto. La interacción del observador está moldeada por el contexto: una galería de arte inserta en el sistema del mundo del arte y, por lo tanto, su comportamiento hacia la imagen es de participación activa a través de su conocimiento de la historia del arte, o la falta de él, la imaginación y el contexto social necesario para recomponer la performance "original" y además reconocer la presencia del participante a través de un medio representacional que le devuelve la mirada.

Paul: Punto bien entendido. Se nos ha acabado el tiempo y no pudimos hablar de teatralidad. Gracias.

Laura: Gracias a usted por su paciencia. Oigamos las preguntas del auditorio.



Fig 4. Glenys. *Miami FL*, Calzadilla 2024, Elaiza Irizarry



Fig 5. Ananda. *Miami FL*, Calzadilla 2024, Elaiza Irizarry

Referencias

- Austin, J.L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bishop, Claire. (2018) *Black Box, White Cube, Gray Zone*
- TDR: The Drama Review. 62(2):22-42
- Bryson, N. (1988) *Gaze in the expanded field. Vision and visuality: discussions in contemporary culture*. Hal Foster, Ed. Seattle, WA: Dia Art Foundation.
- Carlson, Marvin. (1996). *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. (1983). *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dewey, John. (1926) *Events and the Future*. *The Journal of Philosophy*, 23,(10):253-258
- Dewey, John. (1932). *Prefatory Remarks*, in G.H. Mead, *Philosophy of the Present*. Chicago: Open Court Publishing: 31
- Emirbayer, Mustafa, and Ann Mische. (1998) *What Is Agency?* *American Journal of Sociology* 103(4):962-1023
- Ferdman, Bertie. (2023) *Introduction*. In *The Methuen drama companion to performance art*. Bertie Ferdman and Jovana Stokic, editors. London: Methuen Drama.
- Gusman, Tancredi. (2019) *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*. *Contemporary Theatre Review*, 29:(4):439-461
- Jones, Amelia. (2015). *Material Traces: Performativity, Artistic "Work," and New Concepts of Agency*. *TDR: The Drama Review* 59(4):18-35.
- Jones, Amelia. (2018) *Encountering*. *TDR: The Drama Review* 62(3):12-34
- McKenzie, Jon. (2006) *Is Performance Studies Imperialist?*
- TDR: The Drama Review*, 50(4):5-8
- Mead, G. H., & Murphy, A. E. (1932-1959). *Philosophy of the Present* George Herbert Mead. Chicago: Open Court Pub Co.
- Parker, A., Sedgwick, E. K. (1995). *Performativity and performance*. New York: Routledge.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: the politics of performance*. New York: Routledge.

Phelan P. (2024) *Notes on Hope: Revisiting Unmarked 30 Years Later*. *TDR: The Drama Re-view*. 68(2):7-10

Schechner, Richard, (1985). *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Schechner, Richard. (2000) *Post Post-Structuralism?* *TDR: The Drama Review* 44(3):4-7

Schechner, Richard, (2002). *Performance studies: an introduction*. London, New York: Routledge.

Sholette, G., & Lippard, L. R. (2017). *Introduction I: Welcome to Our Art World*. In K. Charnley, editor, *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*. London: Pluto Press.

Taylor, Diana. (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Bibliografía

- Auslander, P. (1997). *From acting to performance*. New York: Routledge.
- Auslander, P. (1999). *Liveness*. New York: Routledge.
- Auslander, P. (2006). *The performativity of performance documentation*. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, (84):1-10.
- Auxier, R. E. (2002). *Foucault, Dewey, and the History of the Present*. *The Journal of Speculative Philosophy*, 16(2):75-102.
- Ayerbe, Nerea.(2017). *Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance*. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 7(3):551-572.
- Ayerbe Nerea. (2018) *The ephemeral and its materialisations*.
- MAP 9 (Mai und Dezember) | www.perfomap.de
- Ayerbe, Nerea. (2021a). *Hacia una redefinición de la performance a partir de su documentación. Una sospecha sobre su ingreso en el museo*. *SOBRE N07*, 49-57
- Ayerbe, Nerea. (2021b). *La permanencia de la performance: tensiones del arte efímero en el museo*. Madrid: Editorial Dykinson.

- Blau, Herbert (1982) *Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point*. Urbana: University of Illinois Press.
- Blocker, Jane. (1999). *Where Is Ana Mendieta?: Identity, Performativity, and Exile*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Borggreen, Gunhild and Rune Gade, editors. (2013) *Performing Archives - Archives of Performance*. Performance Studies International (Publisher), University of Copenhagen: Mu-seum Tusculanum Press.
- Callahan, Sara. (2024) *When the Dust Has Settled: What Was the Archival Turn, and Is It Still Turning?*, *Art Journal*, 83(1):74-88
- Clarke, Paul, Simon Jones, Nick Kaye and Johanna Linsley, editors. (2018). *Artists in the archive : creative and curatorial engagements with documents of art and performance*. New York: Routledge.
- Clarke, Paul & Julian Warren (2009) *Ephemera: Between Archival Objects and Events*. *Journal of the Society of Archivists*, 30(1):45-66
- Cooper, M. (1988). *Rhetorical criticism and Foucault's philosophy of discursive events*. *Central States Speech Journal*, 39(1):1-17
- Feral, Josette, guest editor. (2002). *Theatricality*. *SubStance*, 31(2/3) Madison: University of Wisconsin Press.
- Flaherty, Michael G. and Gary Alan Fine. (2001) *Present, Past, and Future: Conjugating George Herbert Mead's perspective on time*. *TIME & SOCIETY* SAGE. London, Thousand Oaks, CA, and New Delhi, 10(2/3):147-161
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of the performance: A new aesthetics*. New York: Routledge.
- Foucault, M., Monge, F., y Deleuze, G. (2005). *Theatrum philosophicum : seguido de repetición y diferencia* (3a ed.). Barcelona: Anagrama.
- Giannachi, Gabriella and Jonah Westerman, editors. (2018).
- Histories of performance documentation : museum, artistic, and scholarly practices*. New York: Routledge.
- Groys, Boris. (2022). *Becoming an Artwork*. Cambridge: Polity Press.
- Hinojosa, Lola. *Repertorio sensible: una preservación ética de las artes performativas*. *Fugas e Interferencias*, Actas del VIII International Performance Art Conference 2023, Santiago de Compostela. <https://fugaseinterferencias.com/actas/actas-2023-marzo-15-2024>
- Hölling, Hanna B. (2017) *Archive and Documentation*. *Sztuka i Dokumentacja*, 17:19-28.
- Hölling Hanna B., Jules Pelta Feldman, and Emilie Magnin, editors. (2023) *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, Volume I. New York: Routledge.
- Jones, Amelia. (1997). "Presence" in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation*. *Art Journal*, 56(4):11-18.
- Jones, Amelia. (2011a). *Introduction*. *Art Journal*, 70(3):32-38
- Jones, Amelia. (2011b). "The Artist is Present": *Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*. *TDR: The Drama Review* 55(1):16-45.
- Jones, Amelia and Heathfield, A. editors. (2012). *Perform, repeat, record : live art in history*. Bristol: Intellect Press.
- Jones, Amelia. (2018). *Encountering: The Conceptual Body, or a Theory of When, Where, and How Art "Means."* *TDR: The Drama Review* 62(3):12-34.
- Mamal, Andrei Ivan. (2024). *The subject of politics of visibility in Jacques Rancière and Peggy Phelan*. *Epoché Philosophy Monthly*, Issue #70 March
- Manninen, S. (2016). *In theatre, as in love, the subject is disappearance. On Absence and Archival Logic in Performance*. *Études anglaises*, 69:162-175.
- McKenzie, Jon (2001). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. New York: Routledge.
- Melgares, M. Á. (2018). *Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero*. *SOBRE* 4:07-17
- Müller, Péter P. (2021). *The fetish of the ephemeral, the praxis of repetition, and the logic of the archive*. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai - Dramatica* 2:11-20
- Phelan, P. (2004). *Marina Abramović: Witnessing Shadows*. *Theatre Journal*, 56(4):569-577.
- Phelan P. (2024) *A Second Take: On Performative Writing and Reading*. *TDR: The Drama Review* 68(2):11-23.

Reinelt, J. (2002). The Politics of Discourse: Performativity Meets Theatricality. *SubStance*, 31(2/3):201-215. Madison: University of Wisconsin Press.

Röck, Tina. (2019). Time for Ontology? The Role of Ontological Time in Anticipation. *Axio-mathesis* 29:33-47

Schimmel, Paul (1998). *Out of Actions: Between Performance and the Object*. Curated and edited by Paul Schimmel Los Angeles: Museum of Contemporary Art.

Schneider, Rebecca (2001) *Performance Remains*. *Performance Research*, 6:2:100-108

Schneider, Rebecca (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge.

Taylor, D. (2016). Saving the "Live"? Re-performance and Intangible Cultural Heritage. *Études anglaises*, 69:149-161

Taylor, Diana (2016). *Performance*. Durham, NC: Duke University Press.

Tejo Veloso, C. (2021). Performance y fotografía: una aproximación a los primeros itinerarios en España. *SOBRE* 07:29-37

Woolley, Michael J.H. (2014) Documenting performance art: documentation in practice. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 10(1):48-66.

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

11

2024

Arte y acción directa en las agencias (MACBA, 2001)

NARA MÉNDEZ LÓPEZ. Universidad de Santiago de Compostela

/ RESUMEN /

En el año 1998 Manuel Borja-Villel asume la dirección del MACBA decidido a instaurar un nuevo modelo museográfico fundamentado en el fortalecimiento de la sociedad y la incorporación de la política y los conflictos sociales a sus planteamientos discursivos. Estas prerrogativas fueron ampliamente traducidas en su programación expositiva y didáctica, a través de las cuales ha consolidado un modelo basado en las hibridaciones entre cultura y activismo.

El presente texto queda circunscrito al estudio de una de sus propuestas más conspicuas, perteneciente a los albores de su etapa en la institución catalana: Las Agencias (2001). A través de sus líneas, prescindiendo de la reconstrucción de su historia completa, aspiramos a contextualizar dicho proyecto en el marco institucional, histórico y político en el que se inserta, así como proponer un análisis para tres de sus proyectos (*Show Bus*, *Pret-à-revolter* y *Artmani*).

/ Palabras clave /

Las Agencias; MACBA; acción directa; movimientos antiglobalización; crítica institucional.

MACBA: Historia Institucional

En el año 1995 abre sus puertas la sede del MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) diseñada por el arquitecto norteamericano Richard Meier, emplazada en el corazón de la Ciutat Vella, específicamente en el barrio de El Raval, convirtiéndose en un buque insignia del capitalismo cultural y sus efectos. No obstante, su origen institucional se remite a unos tiempos anteriores: en 1987, una entidad de naturaleza privada integrada por La Casa Real y empresas constructoras y hotelera, pertenecientes a influyentes familias de la ciudad de Barcelona desde el siglo XIX (Cócola-Gant, 2016, p.45), ponen en marcha la Fundació MACBA. Transcurrido un año, susodicha entidad en colaboración con la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona impulsan la conformación del Consorcio MACBA, con el que se ratifica la formación definitiva de un museo de arte contemporáneo para la ciudad.

a fundación del MACBA se ve inserta en un marco político y económico de rehabilitación urbana, comandado por el ARI, un plan de actuación que habilita la regeneración del casco histórico de la ciudad, adolecido de hacinamiento, insalubridad y sobrepoblación. Si bien, la aparente benevolencia de tal instrumento, esconde tras de sí una intencionalidad más perversa de lo que aparentemente se podría pensar, en tanto que su intención por mejorar las condiciones del espacio pasan por la aniquilación de la población local y la instauración de unas políticas urbanas neoliberales.

En relación a ellas, las prioridades básicas del plan de regeneración eran poner fin a la pobreza y marginalidad de la población de la zona en beneficio de la atracción de una nueva masa social con mayor poder adquisitivo, todo ello

con el propósito de atraer inversiones privadas de carácter empresarial y poder elevar a Barcelona a la categoría de centro de producción industrial en el continente europeo, así como convertirlo en uno de sus centros turísticos más relevantes (Cócola-Gant, 2016, p.46). De tal modo que, en este proceso, la cultura, entendida como capital simbólico, se convierte en una de las estrategias clave para alcanzar las metas definidas, así el MACBA contribuye a renovar la imagen de El Raval, tanto desde el punto de vista estético como representativo.

Hacia una Nueva Institucionalidad: Dirección de Manuel Borja-Villel

Tras sucesivas directivas, llega al museo en 1998 Manuel Borja-Villel, decidido a cambiar por completo el paradigma encarnado por el MACBA hasta la fecha que, en sus palabras:

— Cuando llegué al MACBA este se encontraba aquejado de una indefinición de modelo. Por una parte, se quería que fuera una institución que reforzase un sentido identitario del arte catalán y su historia. Por otra parte, se quería que reflejara una idea muy superficial del arte contemporáneo internacional, relacionada con ese tópico de la ciudad creativa global. (Expósito, 2015, p.116).

Su ideario tiene como principio rector situar a la ciudadanía, junto con las dificultades en las que se ve sumida y sus demandas, en el centro de su gestión cultural. Con ello, consigue que la institución museística asuma un compromiso ético para con la sociedad (Expósito, 2015, p.63), transmutando su función previamente estática en materia social hacia una activa, capaz de crear una conciencia crítica en la ciudadanía a la que se dirige (Expósito, 2015,

p.69). La materialización de sus convicciones tiene lugar a través de un sistema de operancia centrado en la actuación sobre su contexto más inmediato, para esta ocasión en particular la capital catalana, Barcelona.

La casuística en la que se inserta la ejecución del MACBA, explicada en líneas precedentes, sirve como punto de partida para definir el plan de acción de la institución a la llegada de Borja-Villel, señalada por tres decisiones: modificar el relato consensuado de la historia del arte a través del replanteamiento de la colección y la programación expositiva; en segundo lugar, introducir lo político en el museo (Expósito, 2015, pp.108-109) y, en última instancia, transformar el tradicional Departamento de Educación en un Departamento de Programas Públicos, cuyo mando fue asumido por Jorge Ribalta, y que, en palabras del propio Borja-Villel: “ayudaba a hacer del museo un verdadero espacio público” (Expósito, 2015, p.107) en el que el debate y la crítica tienen cabida. Para alcanzar este fin, la institución pasa a funcionar como un espacio de generación y transferencia de conocimiento a través de las narrativas que postula y, paralelamente, como un foro abierto al diálogo con el público al que recibe, confiriéndole el papel de interlocutor activo, en este sentido, admite las discordancias que sus narrativas puedan provocar en él.

De la acción directa considerada como una de las Bellas Artes

La potestad conferida a la sociedad, en pareja con la implicación política que postula el museo

durante esta etapa, es llevada a término a través de paradigmáticas actividades como el taller *De la acción directa considerada como una de las Bellas Artes*, coordinado por Jordi Claramonte, integrante del colectivo La Fiambrera Obrera, y celebrado en octubre del año 2000.

Originalmente la actividad había sido pensada por el museo como un seminario al uso, en el que diferentes sujetos expertos y/o vinculados al activismo social pronunciasen sus disertaciones públicamente en un periodo no superior a unos cuatro días (Martín, 2020). Sin embargo, Claramonte se opuso a este formato, proponiendo la extensión de la actividad a un periodo de tres semanas, durante las cuales distintos colectivos implicados en la lucha política pudiesen desarrollar un trabajo de una forma amplia y distendida que posibilitase el intercambio de ideas, la coordinación de tácticas y el desarrollo de futuras acciones conjuntas (Freyberger, 2018, p.142). Finalmente, dicha solicitud es llevada a término y el museo pone a disposición del grupo de participantes un espacio de trabajo denominado *El Kuartelillo*¹, del que emanan diversas ideas y anteproyectos presentados públicamente en cinco sesiones, cada una de ellas adscritas a una temática en correspondencia con cada una de las líneas discursivas de las que se nutre el taller, siendo estas: Redes globales de acción directa; *Espekulación*; Fronteras; Desempleo e Indy Media-Medios independientes (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona [MACBA], s.f).

La génesis de su planteamiento discurre paralela a la consolidación del movimiento anti-globalización, del que dimana el más célebre

¹ Originalmente el espacio que el MACBA pone a su disposición se encuentra en la propia sede del museo, siendo este su auditorio, si bien muchos colectivos eran reacios a trabajar en un espacio que encarnaba unos valores contrarios a sus principios, por ello decidieron desarrollar sus actividades en el Espai Obert, un local utilizado para reuniones sociales y vecinales, hasta que el MACBA aceptó poner a su disposición un espacio alquilado que se encontraba en la calle Joaquín Costa y al que denominaron El Kuartelillo, posteriormente utilizado durante el transcurso de Las Agencias.

ciclo de contracumbres de la historia reciente y cuya consagración viene de la mano de las protestas acontecidas en noviembre de 1999 en Seattle contra la cumbre de la OMC. Tras ella se sucedieron movimientos en otras ciudades europeas, siendo únicamente Praga y Génova las que pudieron emular una repercusión semejante (Expósito, 2009a, p.173). En consonancia con este clima, la finalidad del taller era doble: mostrar el compromiso y la porosidad de la institución para con la sociedad y los movimientos de resistencia y, en segundo término, reflexionar activamente sobre la metodología de trabajo y las formas de organización de los agentes implicados en el movimiento y su relación con el legado artístico de derivaciones políticas (Ribalta, 2010, p.233).

De este modo, el taller consigue vincular a grupos de arte políticamente comprometidos, pertenecientes al ámbito internacional, como: Ne pas plier; Reclaim the streets; Klein Mensch ist illegal; Rtmark o A.f.r.i.k.a. Gruppe junto con agentes representantes de movimientos sociales locales de la ciudad de Barcelona, entre los que se encuentran la Fiambrera Obrera; asociaciones de vecinos; colectivos ecologistas; grupos de inmigrantes o miembros de centros sociales okupados (Freyberger, 2018, p.144). Todo ello con la finalidad de: “abrir un lugar de intercambio y discusión, de puesta en común de trabajos. Pero, fundamentalmente, constituir grupos de trabajo que desarrollen proyectos y campañas a medio plazo” (MACBA, s.f.).

En efecto, *De la acción directa considerada como una de las Bellas Artes* goza de una acogida incuestionable, así como de unos exitosos resultados que funcionan como antecámara para un proyecto de mayor envergadura: Las Agencias. Si bien, su desempeño se encuadra en una coyuntura institucional específica que

deviene fundamental para comprender su alcance, que expondremos a continuación.

Las Agencias

La añoranza hacia los tiempos esplendorosos del olímpico 1992 lleva al Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB), en colaboración con el gobierno de la Generalitat (Serra, 2000a), a planear un evento —espectáculo— cultural en recuerdo a las célebres bienales celebradas a lo largo de la década de los noventa en Barcelona, aunque siendo, para esta ocasión, una trienal, titulada: *Experiències. Barcelona Art report* (2001). Su objetivo de fondo era convertir a la ciudad de Barcelona en un punto de referencia del arte contemporáneo a través de la museificación de la ciudad. Sus entidades organizadoras fijaron unas condiciones de partida como era la integración de instituciones museísticas de la ciudad como: CCCB, MACBA, Centro Santa Mónica y La Virreina Centro de la Imagen, con el fin de rentabilizar esfuerzos y presupuestos, todas las cuales participaron en la trienal con sus muestras ya programadas. Definidas estas premisas y con un escaso margen temporal, Rosa Martínez es contratada como coordinadora de la trienal, quién tiene como cometido: “darle cuerpo a esta voluntad política de interconexión insuflándole mis propios criterios y mis visiones” (Serra, 2000b). De modo que, dadas las circunstancias, en *stricito sensu*, su labor curatorial queda restringida al diseño de una única exposición, *Trans Sexual Express* en el Centre d’art Santa Mónica, así como a la gestión de un aparato de intervenciones artísticas desplegadas en diferentes emplazamientos del espacio urbano (Gutiérrez Torres, 2021, p.148).

Esta ausencia de modelo directriz fue persis-

tentemente justificada con la evasiva de que esta primera edición serviría como laboratorio de experimentación para una hipotética segunda celebrada en el año 2004, acontecimiento que nunca tuvo lugar, dictaminando así su fracaso. Si bien, en contraposición, dicha ambigüedad habilita la aparición de líneas de fuga interpretadas de forma particular por cada institución involucrada, estimulando la emergencia de paradigmáticos proyectos en su seno, convertidos en una suerte de ejercicios de crítica institucional.

De esta manera, el MACBA hace uso de los fondos presupuestarios concedidos con motivo de la trienal para financiar Las Agencias, un taller de trabajo permanente en red que opera de forma autónoma al museo, sustentado en una naturaleza colaborativa y horizontal entre sus miembros y cuya operatividad se pone en marcha en enero de 2001 teniendo una duración aproximada de nueve meses. El proyecto está estructurado en cinco grupos de trabajo o agencias—Agencia Gráfica; Agencia de Moda y Complementos; Agencia de Medios; Agencia Fotográfica y Agencia Espacial—, primero fijos y encargados de funciones específicas y, con posterioridad, rotativos, convirtiendo a cada agencia en una miscelánea de trabajadores especializados en diversas materias.

Como continuidad lógica de los vínculos establecidos durante el taller del que derivan, todos sus esfuerzos estaban dirigidos a producir una comunión entre las prácticas artísticas y las políticas de movimientos (Expósito, 2009a, p.175). Así, atendiendo a la naturaleza de la trienal fundamentada, en gran medida, en un ejercicio de apropiación del espacio público por parte del sistema del arte para su conver-

sión en un espacio expositivo y, a la filosofía que abanderan Las Agencias, resulta natural que su contribución al evento adquiera el carácter de antagonista. De este modo, invierte la estrategia de intervención espacial con el fin de orientarla hacia una perspectiva crítica, en este caso habilitando a los agentes de la política extraparlamentaria para la producción de instrumentos creativos con los que reforzar sus luchas.

Esta inclinación viene dada por el potenciamiento de la creación plástica como herramienta simbólica empleada por los movimientos de protesta en la década de los noventa (Ramírez Blanco, 2024, p.180). Dicha realidad ha conducido a algunos estudiosos a trazar una genealogía entre las prácticas de desobediencia civil y acción directa con movimientos de la vanguardia histórica, como el Futurismo o el Dadaísmo, incluyendo además movimientos como el Situacionismo o Fluxus e, incluso, las manifestaciones contraculturales². Este legado igualmente postulado desde el MACBA, es al que se adhiere Las Agencias, otorgándole un cierto grado de perpetuidad.

De todos sus proyectos, para esta ocasión en particular únicamente pondremos el foco en tres de ellos: *Show Bus*; *Prêt-à-révolter* y *Artmani*. Selección que pasa por tratarse de tres estrategias de intervención espacial responsables de ocupar el espacio público y alterar sus funciones, aunque no siendo estos exclusivos de dicha temática (Ribalta, 2010, p.235).

Show Bus (2001)

El *Show Bus*, también denominado por ellos

² Para un desarrollo más amplio véase Lemoine S. y Ouadi S. (2010). *Artivisme, art militant et activiste artistique depuis les années 60*. París: Éditions Alternatives

“dispositivo móvil de acción directa”, era un viejo autobús rehabilitado y adaptado para la intervención espacial. Tal y como explica una de las personas implicadas en su producción, Leónidas Martín (2020):

“Lo que perseguíamos con el *Show bus* (...) era elaborar una serie de tácticas de intervención que, precisamente por encontrarse en constante movimiento, no fuesen fácilmente localizadas y, por lo tanto, suprimidas. Tácticas móviles capaces de eludir los mandatos del orden impuestos en el espacio y que nos permitiesen hacer un uso imprevisible de él” (párr.27).

El automóvil es acondicionado de acuerdo a los fines a los que debe servir, para ello este es pintado con colores y estampados llamativos en su exterior y su espacio diseminado en varios ambientes: para el caso de la techumbre, queda convertida en una especie de plataforma o escenario para el desarrollo de actos públicos. Mientras que, el espacio interior queda destinado a un espacio de trabajo con señal Wi-Fi. Por último, los ventanales laterales y el parabrisas trasero son sustituidos por pantallas, un equipo técnico complementando con un aparato de sonido, sobre el que proyectar materiales de diversa índole, que transcurren desde fotografías hasta producciones video-gráficas.

De este modo, cada plaza o calle en la que el *Show Bus* es estacionado se convierte en una sala de cine, una pista de baile, un auditorio o un aula en la que asistir a una conferencia o debate público. Este dispositivo de intervención espacial permite a sus agentes apropiarse de un espacio urbano durante un periodo de tiempo con actividades subversivas y de carácter espontáneo con las que alterar el

nuevo orden imperante en las ciudades, fruto de las políticas neoliberales, señalado por el dominio comercial y la privatización de los espacios. Así, con este acto no solo reformulan su función en términos físicos, sino también en términos simbólicos, ya que, la multitud reunida devuelve la dimensión pública al espacio (Butler, 2017, p.75) de tal modo que las plazas que ocupan recuperan su primigenia función de ágora (Méndez de Andés, 2015, p.49), de epicentro del intercambio humano. Así, a través de la performatividad de los cuerpos colectivos organizados la calle recobra su condición de espacio vivido, un lugar de reunión en el que compartir tiempo en comunidad o debatir, pero también bailar y celebrar, al más puro estilo de las raves de Reclaim the Streets.

Prêt-à-révolter (2001)

En el seno de la Agencia de Moda y Complementos se pone en marcha un proyecto de factura diferente, aunque compartiendo con el anterior un mismo espacio de actuación, denominado *Prêt-à-révolter*. Este mismo consiste en la programación de talleres de desobediencia civil de libre participación para la confección de un línea de vestuario pensado para la defensa de sus usuarios en caso de carga policial durante las protestas sociales en la que participan activamente. La denominación del proyecto fue escogida en relación al término *prêt-à-porter*, una línea de vestuario que había habilitado la democratización de la moda y, paralelamente, su consumismo, en tanto que los motivaba una aspiración semejante: alcanzar la democratización de la revolución y el activismo social (Martín, 2020).

Para esta línea son confeccionadas dos colecciones: *Basic* y la *Garbage Sports*. La prime-

ra de ella está conformada por conjuntos de dos piezas —chaqueta y pantalón— elaborados con tejidos de vivaces tonalidades cromáticas. Cada una de sus prendas cuenta con compartimentos diseñados para el acoplamiento de accesorios de protección, para el caso de las chaquetas en los antebrazos y zona abdominal y lumbar, mientras que para los pantalones, en las espinilleras, todos ellos elaborados con estructuras sintéticas inflables y cubiertos con tejidos de coloridos patrones geométricos. Además de esto, era común que cada uno de los trajes fuese acompañado por complementos tales como gorros, gafas de bufo, mascarillas o almohadas cervicales, así como por compartimentos adicionales en los que poder ubicar un cámara con la retransmitir en directo, en el aparato de proyección del Show Bus, la situación en la que los agentes se encontrasen.

Por su parte, la colección *Garbage Sport* reviste un mayor grado de sofisticación en términos de protección, dado que sus trajes son diseñados con materiales reciclados tales como botellas de plástico y bolsas de basura, los cuales permiten confeccionar prendas semejantes a armaduras, principalmente constituídas por petos y hombreras, sólidas estructuras destinadas a la salvaguarda del cuerpo en el caso de producirse virulentas cargas policiales.

Si bien, el sentido de la formalización de un trabajo como *Prêt-à-révolter* lo encontramos en el contexto que asola a los movimientos sociales de la época. El ciclo de protestas correspondientes al movimiento antiglobalización es objeto de una virulenta represión policial que alcanza sus cotas más elevadas en la contracumbre del G-8 en Génova, en julio de 2001, cuando una combativa carga policial termina con el fatídico homicidio de un joven manifestante, Carlo Giuliani, preludio de una violencia

que fue in crescendo con detenciones y oleadas de torturas físicas y psíquicas que dejaron centenares de heridos entre los manifestantes (Expósito, 2009a, p.171).

Pese a que en esta ocasión la violencia alcanza unas cotas sin precedentes, esta brutalidad no toma desprevenidos a los manifestantes, en tanto que desde las protestas acontecidas en Quebec, los sujetos implicados, conscientes de la vulnerabilidad encarnada por sus cuerpos en los escenarios de protesta, elaboran equipamientos de protección. De igual modo, en Génova los grandes protagonistas fueron los *tute bianche* o monos blancos, en referencia a los uniformes vestidos por sus manifestantes. Aquellos trajes estaban complementados con mecanismos de autodefensa como prótesis estratégicamente colocadas para la salvaguarda del cuerpo, cascos, gafas protectoras o escudos con los que erigir una muralla temporal y delimitar un área de protección para los manifestantes. Si bien todos estos instrumentos mencionados cuentan con una finalidad práctica, paralelamente generan una iconografía visual con la que enriquecen el lenguaje creativo del que se vale el nuevo ciclo de movimientos de protesta, certificando el giro estético y festivo que lo distingue (Ramírez Blanco, 2014, p.149).

De este modo, indisoluble de este contexto, *Prêt-à-révolter* nace en relación a la emergencia representada por el estado de vulnerabilidad personificado por el cuerpo colectivo en lucha en un espacio público regulado por una hegemonía que es impuesta por medio de dispositivos de control, en este caso los cuerpos policiales antidisturbios y, la consecuente necesidad de elaborar mecanismos de salvaguarda, en este caso, a través de una línea de vestuario. Así, tal y como sucedía con el

trabajo analizado en líneas precedentes, cuenta con un importante simbolismo oculto tras sus formas, siendo para esta ocasión doble: en primer lugar, lleva implícita denuncia hacia la brutalidad policial y, en segundo término, la presencia de una multitud organizada ataviada con extravagantes atuendos en un espacio público genera una imagen de fuertes reminiscencias lúdicas y carnalescas, a través de la cual se consigue transgredir los valores hegemónicos dominantes y las reglas que rigen la convivencia social de dicho espacio a través del divertimento.

Paralelamente, esta imagen generada contribuía a la descriminalización de la imagen de los activistas difundida por los medios de comunicación (Lasagencias, s.f.), en tanto que a través de ellas se generaba una imagen de antagonismo de los manifestantes con respecto a los cuerpos policiales, pudiendo apreciar en ellas como estos no se valían de instrumentos para ejercer la violencia sino, al contrario, para defenderse frente a ella.

Artmani (2001)

Reiterando las necesidades de acuerdo a las que había sido proyectado *Prêt-à-revolter*, otro de los proyectos impulsados desde la Agencia de Moda y Complementos fue *Artmani*. Desde el punto de vista formal este trabajo consiste en la elaboración de una serie de instrumentos a partir de placas de plástico forradas en su frente por fotografías de gran formato. Estos funcionaban como dispositivos de protección corporal, como si de escudos se trataran y, simultáneamente, como cuadros portátiles transportados por los manifestantes.

Estos instrumentos fueron empleados duran-

te las protestas organizadas contra la cumbre del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, cuya celebración era prevista en la ciudad de Barcelona en 2001, como complemento a la icónica indumentaria de los monos blancos —características de las marchas de la contracumbra del G-8— vestida por un grupo organizado de manifestantes.

Si bien, como sucedía para los proyectos anteriores, *Artmani*, trasciende la dimensión material representada por estos instrumentos descritos, en tanto que el trabajo en sí mismo es la acción directa conjunta de un grupo de manifestantes desindividualizados ocupando el espacio público y resguardados tras unos escudos-cuadro con retratos fotográficos en primer plano, o plano general, de sujetos manifestándose alrededor del mundo. Con su representación, por una parte, desempeñan un ejercicio de fraternidad, a través del cual se solidarizan con su causa y, en segunda instancia, las imágenes materializan la idea de comunidad entre los sujetos implicados en la lucha social y la protección mutua que desempeñan entre ellos.

Esta estrategia creativa fue puesta en práctica con anterioridad por colectivos como Ne pas plier en colaboración con APEIS (Asociación Para el Empleo, Información y Solidaridad) para una manifestación conjunta en el año 1994 (Expósito, 2009b, p.2-3) en la que elevaron pancartas fotográficas de gran tamaño con retratos individuales en primer plano de personas desempleadas que, en su conjunto, constituían una colectividad que servía para reivindicar que su casuística no representaba una situación aislada, sino una problemática común, que afectaba al grueso de la sociedad, haciendo un mismo uso de la imagen que en *Artmani*.

Asimismo, de igual modo que sucedía con *Prêt-à-révolter*, el lenguaje visual empleado para este proyecto contribuye a la conformación de un “nuevo imaginario para la protesta social” (Martín, 2020, párr.36), ya que decenas de imágenes del proyecto fueron difundidas por los medios de comunicación durante meses, incurriendo en su descriminalización.

Conclusión

Como se ha podido constatar a lo largo del presente texto, Las Agencias constituyen un proyecto indisoluble del contexto histórico-político y social en el que se enmarcan. En ese sentido, su esencia únicamente puede ser entendida en la medida en que vinculamos la etapa institucional en la que se inserta —la directiva de Borja-Villel— y su proximidad a la sociedad y sus luchas.

La transformación urbana bajo los criterios de las políticas neoliberales había tomado especial fuerza en la década de los noventa, proceso del que la ciudad de Barcelona no queda exenta, conllevando a fatídicos episodios de gentrificación en barrios como El Raval, en el que se ubica el MACBA. Durante estos procesos la cultura es puesta al servicio de sus intereses, premisa, de acuerdo a la cual, tiene lugar la organización de eventos-espectáculo como la trienal *Experiències*. Barcelona Art report, cuyo papel asumido termina por convertirla en un pretexto para el fomento de la industria turística y la expansión económica de la ciudad, alejándose diametralmente de su contexto local y sus necesidades.

Alarmados por esta situación el MACBA, desde un posicionamiento políticamente implicado pone en marcha un plan de actividades en

colaboración con colectivos activistas, movilizadas en contra de las políticas neoliberales. De este maridaje entre las prácticas artísticas y los movimientos sociales emerge el taller *De la acción directa considerada como una de las Bellas Artes*, el cual funciona como un laboratorio de experiencias para el proyecto derivado de este: Las Agencias, las cuales son presentadas como parte de la contribución del MACBA a la trienal. En relación a ello, uno de los rasgos identificativos de Las Agencias pasa por contraponerse a la museificación del espacio urbano que supone este evento, lo cual lleva a término a través de trabajos que funcionan como dispositivos de intervención con los que devolver al espacio la condición de público y la libertad que parece abolida a causa de la regulación neoliberal.

Así, los tres trabajos en los que hemos centrado nuestra atención se corresponden con ejercicios de acción directa puesta en práctica por agentes que actúan de forma conjunta, para el caso del Show Bus, a través de una infraestructura móvil polifónica y, para *Prêt-à-révolter* y *Artmani*, a través del diseño de indumentaria y complementos. Si bien, su formalización en el seno de una institución artística encuentra sentido en el potenciamiento de la dimensión creativa a la que se entregan los movimientos de resistencia a partir de la década de los noventa, un legado también emulado por los movimientos locales y entendido de alto valor para el proyecto postulado por el MACBA en aquella etapa.

Así, como consideración final, sin haber narrado una historia cronológicamente completa de Las Agencias, hemos podido constatar el paradigma que encarnan, siendo un proyecto financiado por una gran institución, en el marco de un evento propio de la lógica de las

industrias culturales, que faculta la entrada en el circuito institucional de colectivos vinculados a la política extraparlamentaria y, por lo tanto, propios de un escenario antagonista a este. De este modo, se concede la posibilidad a un sector de la sociedad de contribuir en primera persona al legado artístico y cultural de la ciudad.

Referencias

- Aznar Almazán Y. y Iñigo Clavo, M. (2007). Arte, política y activismo. *Ano 8, 10(1)*, 65-77. Recuperado de <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22888/16325>
- Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J. y Expósito, M. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.
- Casado Muñoz, M. (2017). El humor desde las ciencias sociales. El humor como herramienta de resistencia en movimientos sociales. *El caso del 15M. Perifèria, 22(1)*, 52-74. Recuperado de <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.513>
- Claramonte, J. (2010). *Arte de contexto*. San Sebastián: Nerea.
- Cócola-Gant A. (2016). La producción de Barcelona como espacio de consumo. Gentrificación, turismo y lucha de clases. En Grupo de estudios Antropológicos La Corrala (Coord.), *Cartografía de la ciudad capitalista. Transformación urbana y conflicto social en el Estado español* (pp. 31-57). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Evinson, K. (2023). Luz Broto's *Abrir un agujero permanente* (2015): The Cultural Logic of Anti-Institutional Aesthetics. *Bulletin of Spanish Visual Studies, 7(1)*, 103-129. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/24741604.2023.2177420>
- Expósito, M. (2009a). Jacques Rancière y la estética de la igualdad. *Continental Drift, the other side of neoliberal globalization*. Recuperado de <https://brianholmes.wordpress.com/jeroglificos-del-futuro/#sdfootnotelsym>
- Expósito, M. (29-31 enero 2009b). Lecciones de historia: el arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento [Comunicación en congreso]. VII Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo. Sur, sur, sur, sur... Ciudad de México, México. Recuperado de https://www.academia.edu/4608213/El_arte_entre_la_experimentaci%C3%B3n_insti_tucional_y_las_pol%C3%A-Dticas_de_movimiento
- Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En Botey, M. y Medina C. (Eds.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría* (pp.47-63). México: Siglo XXI. Recuperado de <https://bibliotecavecina.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/06/varios-estetica-y-emancipacion-fantasma-fetiche-y-fantasmagoria.pdf>
- Expósito, M. (2015). *Conversación con Manuel Borja-Villel*. Madrid: Turpial.
- Freyberger, G. (2018). *Arte y acción política. Auge y decadencia en Barcelona (1992-2010)* [Tesis doctoral. Universidad de Barcelona]. Repositorio institucional de la ciudad de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2445/171803>
- García Rodríguez, R. (2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital, 13(2)*, 121-130. Recuperado de <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n2.1036>
- Gutiérrez Torres, D. (2021). *La construcción de un contexto artístico en Barcelona, 1995-2015* [Tesis doctoral. Universidad autónoma de Barcelona]. Repositorio institucional Universidad autónoma de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/673130>
- Hamm, M. (1 de septiembre de 2009). *Reclaim the Streets! Protestas globales y espacio local*. *Transversal texts*. Recuperado de <https://transversal.at/transversal/0902/hamm/es>
- Iglesias Turrión, P. (2004, septiembre 23-25). Los movimientos globales de Seattle a Praga. El modelo de contracumbre como nueva forma de acción colectiva [Comunicación en congreso]. VIII Congreso de la Federación Española de Sociología (Grupo 20), España, Alicante. Recuperado de <https://hdl.handle.net/20.500.14352/54024>
- Jordan, J. (1998). *The art of necessity: the subver-*

sive imagination of anti-road protest and Reclaim the Streets. En McKay, G. (Ed.), *DiY Culture. Party & Protest in Nineties Britain* (pp. 129-151). Londres/Nueva York: Verso.

Lasagencias (s.f.). Recuperado de <https://sindominio.net/fiambrera/web-agencias/paginas/index.html>

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona [MACBA] (s.f.). De la acción directa como una de las Bellas Artes. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/actividades/de-la-accion-directa-considerada-como-una-de-las-bellas-artes/>

Martín, L. (7 enero 2020). De Las Agencias a Enmedio. Dos décadas de arte y activismo social. Leónidas Martín. Recuperado de <https://www.leonidasmartin.net/articulos/de-las-agencias-a-enmedio-dos-decadas-de>

-arte-y-activismo-social

Melia, A. (2022). Institutional experiments in urban relationality: repairing the social bond in capitalist urbanism. *Museums & Social Issues*, 16(1), 57-73. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/15596893.2022.2132682>

Méndez de Andrés, A. (2015). El espacio público como campo de batalla. *Viento Sur*, 138, 48-56. Recuperado de https://amarillopublico.com/uploads/6/9/1/5/69154767/_a_mendez_de_andres_el_es_pacio_publico_como_campo_de_batalla.pdf

Ramírez Blanco, J. (2014). *Utopías de revuelta. Claremont road, Reclaim the Streets, La Ciudad de Sol*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Ribalta, J. (abril de 2004). *Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos*.

Transversal texts. Recuperado de <https://transversal.at/transversal/0504/ribalta/es>

Ribalta, J. (2010). Experimentos para una nueva institucionalidad. En Borja-Villel, M.; Cabañas, K. y Ribalta, J. (Eds.), *Objetos relacionales*. Colección MACBA 2002-2007 (pp.225-265). Barcelona: Colección MACBA.

Salvini, F. (2017). Space Invaders in Barcelona: Political Society and Institutional Invention Beyond Representation. *Antipode*, 4(50), 1057-1075. Recuperado de <https://doi.org/10.1111/anti.12378>

Serra, C. (22 de julio 2000). La crítica Rosa Martínez se hace cargo de la Trienal de Arte de Barcelona en

sus ediciones de 2001 y 2004. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2000/07/22/catalunya/964228056_850215.html

Serra, C. (14 septiembre 2000). "Barcelona no necesita una bienal diferente, sino una bienal excelente". Entrevista a Rosa Martínez, directora de la trienal de arte de Barcelona. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2000/09/14/catalunya/968893657_850215.html

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

12

2024

¡Trikitixa, this is typical! O cómo Tarratada ocupó los escenarios de los ochenta desde otro lugar

JONE RUBIO MAZKIARAN. Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

/ RESUMEN /

Las prácticas performativas tienen la capacidad de tensar los límites de lo establecido. Este es el caso del hacer del grupo 'musical' Tarratada, una banda creada por mujeres en el País Vasco de mediados de los ochenta. Se trata de un contexto, en el que la juventud estaba generalmente desencantada con su contexto político, cultural y social.

Las prácticas de Tarratada son un síntoma de ello, pero su particularidad reside en que se trataba de un grupo abiertamente feminista cuyas prácticas se tambaleaban entre lo musical y lo estrictamente performativo. Así pues, por medio de esta investigación trataré de analizar el hacer del grupo, y entender el impacto que generó en las atmósferas en las que tuvieron lugar sus acciones.

/ Palabras clave /

Performatividad; feminismo; Rock Radical Vasco; Travestismo; Tarratada; Folclore.

Introducción

En los últimos años se han incrementado las investigaciones centradas en la proyección social y cultural del Rock Radical Vasco, como bien muestran los trabajos realizados por David Mota Zurdo (2017), David Beorlegui (2017) o Ion Andoni del Amo (2016). Tales investigaciones han servido para entender cuál era el contexto y el sentir de quienes formaron parte de este movimiento cultural claramente masculinizado, y en el que los sujetos femeninos tendían a ser referenciados como agentes pasivos dependientes de las acciones de sujetos masculinos¹.

Como muestra Elena López Agirre en la publicación 'Neskatxa maitea' (2015), no debemos obviar la presencia de creadoras dentro de las atmósferas que acogían los conciertos del RRV. Ejemplo de ello es la trayectoria artística de Tarratada, un grupo femenino creado en 1984 y disuelto en 1987 cuyas actuaciones no dejaban indiferente a nadie. Se trata de un colectivo inicialmente compuesto por Elena Bezanilla y Elene Sustatxa, y posteriormente completado con la integración de Marta Carlos². Este grupo tenía una gran recepción entre el público feminista, ya que tuvo nexos directos con el movimiento feminista del País Vasco. Y a la vez, estas compartían escenario con grupos masculinos ligados al RRV - Hertzainak, La Polla Records...- donde también eran aceptadas.

La forma en la que las integrantes de Tarratada ocupaban los escenarios no se ceñía a lo íntegramente musical, y es aquí donde reside mi interés por el hacer del grupo. Ciertamente,

las actuaciones de las artistas se tambaleaban entre lo performativo y lo musical.

Como ya sugirieron Juan Albarrán e Iñaki Estella, ha habido una serie de prácticas que, por su liminalidad entre lo cotidiano, lo teatral y lo mediático han sido ignoradas, prácticas que, además, se encontrarían en los márgenes de lo que es catalogado como arte (2015, p. 17). Con el giro performativo que tuvo lugar a partir de los sesenta, los límites entre lo artístico y lo cultural se difuminan. Se da lugar a prácticas performativas que no tienen la pretensión de ser arte, y que abren las puertas a nuevas posibilidades de estetización del entorno además de generar nuevas realidades (Fischer-Lichte, 2004, p. 260). Por lo que, propongo entender el caso de Tarratada como una de esas prácticas, y mostrar sus capacidades de persuasión en la generación de nuevos imaginarios femeninos en las prácticas culturales de mediados de los ochenta.

¿Tradición Contracultural?

Popularmente conocido como Trikipunk, Tarratada ocupó los mismos escenarios que grupos como Hertzainak, La Polla Records o Zarama. Pero, sus actuaciones divergían de las anteriormente citadas por dos razones: la primera, porque se trataba de mujeres actuando sobre el escenario, y la segunda, por el modo en el que actuaban sobre este, ya que, como he dicho anteriormente, su presencia ante el público trascendía de lo musical. Aun así, se trataba de un grupo integrado dentro de los espacios del Rock Radical Vasco, además de

¹ Este factor se ve reflejado en diversas canciones, entre las que destacan letras como las de Lola de Cicatriz, Conejas y Gallinas de la Polla Records o Kuiti de Potato

² Además de las integrantes permanentes hubo ocasiones en las que otras personas se sumaban a las actuaciones, como bien sería el caso de Yolanda Martínez tras su ruptura con la compañía de teatro Karraka

espacios pertenecientes al movimiento feminista vasco, llegando a actuar en las Segundas Jornadas Feministas del País Vasco de 1984 (Luengo, 2023, p. 80).

El acto comenzaba con un monólogo improvisado en el que se hablaba sobre el tópico de la cultura vasca y las dinámicas machistas de su entorno de forma irónica. A grito de ‘‘Gora Euskadi Txistulari!’’ o ‘‘Trikitixa, this is typical!’’, las artistas integraban imaginarios ligados a la tradición cultural vasca subvirtiéndolos a través de la estética de la provocación habitual en el punk: unos plásticos rojos sustituían las tupidas telas que, según la tradición, debían componer sus faldas de poxpolinas³; esto iba seguido por los pelos cardados y el llamativo maquillaje que radicalizaba sus facciones.

Pero esto, no se limitaba a la vestimenta de las artistas, sino que se ampliaba a sus expresiones corporales y al modo en el que se comunicaban con su entorno. La provocación punk abría un abanico de posibilidades a los sujetos femeninos que se valían de ella. De esta manera, las artistas rehacían su identidad corporal adoptando simbologías sexuales y blasfemas, con la intención performativa de desafiar a las normas sociales que regulaban su identidad de género (Rubio, 2024, p. 253). En el caso de Tarratada, estas enseñaban sus pechos, se besaban, o apelaban al sexo sobre el escenario.

La radicalidad de esta simbiosis no se limitaba a lo estético, también se reflejaba a través del sonido que tenía más que ver con el ruido que con la melodía de la trikitixa. Ese ruido impactaba sobre el público y aunque se componía de la trikitixa y el pandero, alternaba so-

nidos de materiales industriales como metales, bidones... (Epelde, et al., 2015, p. 578).

Cristian Lahusen cuenta que el radicalismo era el puente que unía el punk con lo ‘vasco’, ya que ambos representaban la radicalidad de la realidad social en las ‘calles vascas’, además de compartir la lucha contra el sistema actual (Lahusen, 1993, p. 275). Se trata de un factor claramente reflejado en Tarratada, que apelaba al trinomio vasco-punk-radical de una forma muy clara: cantaban en vasco, vestían como punks y su presencia radical trastocaba la realidad social que las rodeaba.

Si bien ese trinomio se ha centrado siempre en las prácticas musicales del contexto vasco, el caso de Tarratada muestra que esas características se extendían a otro tipo de prácticas performativas. Y es que, creo que es pertinente destacar que la trayectoria artística de las integrantes del grupo comienza con prácticas teatrales que podríamos tildar de subversivas, lo que marca sus tintes accionistas sobre el escenario.

Ciertamente, el año 1981 Elene y Elena se sumaron al grupo de teatro de su facultad, Los Titiriteros de Sebastopol. Se trataba de un colectivo teatral que se alineaba con el cambio de paradigma que se dio en las prácticas teatrales a partir de los sesenta. Este cambio de paradigma abrió las puertas al teatro como un espacio donde establecer relaciones directas con agentes y ámbitos no específicamente artísticos (Cornago, 2019, p. 265).

Asimismo, los Titiriteros de Sebastopol tomaban el espacio público para hacer de él su escenario y así generar una horizontalidad dialéctica entre emisores y receptores; es decir,

³ Bailarinas tradicionales en el folclore vasco que visten con faldas rojas, chalecos negros y camisas blancas

la acción explícita sobre el espacio era lo que vehiculaba su hacer (Titiriteros de Sebastopol, 1988). No se trata de un caso aislado, ya que parte de las experiencias accionistas de los años ochenta surgen en facultades, espacios okupas o en lugares alternativos (Marzo, 2015, p. 274). Esta radicalidad contracultural revela rastros que pueden identificarse con el punk, y a la vez, nos vuelve a situar frente al trinomio anteriormente mencionado: vasco-punk-radical. Tal como Bezanilla revela los Titiriteros ya estuvieron presentes en los primeros festivales relacionados ese incipiente movimiento contracultural:

Hacíamos teatro callejero en euskera, eran dos cosas muy nuevas, éramos pioneras y tuvimos muchas actuaciones. En 1981 participamos en el 'Egin eguna' de Alsasua, ahí estaban La Polla Records, y Hertzainak, entre otros. En ese contexto surgió la cultura revolucionaria, es decir, todo lo que sucedió en los 80 surgió ahí. (Elena Bezanilla, 2023)

Como he intuido, este factor revela que el RRV dialogaba con prácticas contraculturales como el teatro. Asimismo, muestra que antes de su creación las integrantes de Tarratada se vieron inmersas en esta atmósfera contracultural, que con la fundación de su grupo revirtieron para hacer una intervención feminista desde su interior.

El discurso feminista de las artistas era obvio, ya que por medio de su incursión en el espacio público legitimaban su presencia en él. Este tipo de discursos no abundaban en el panorama musical de mediados de los ochenta, más allá de estas encontramos como antecedentes

a las Vulpes, o a Estibaliz Markiegi, cantante de Gazte Hilak. Pero, la divergencia entre estos grupos punk y Tarratada era clara, ya que estas últimas trascendían del desencanto⁴ del que bebía el punk, para tratarlo desde el humor.

Además, las referencias a la cultura vasca y el uso del euskera como lengua vehicular eran claves a la hora de diferenciar a Tarratada de sus predecesoras. En esta línea, Begoña Astigarraga, integrante de las Vulpes, afirma que la militancia abertzale de principios de los ochenta rechazaba a los punks y consideraba que estaban confabuladas con el capitalismo imperialista por absorber influencias anglosajonas (Astigarraga, 2019, p. 75).

A diferencia de estas, las canciones de Tarratada eran en euskera y aunque se valieran de haceres y elementos estéticos devenidos del punk, también compartían una serie de características ligadas a la tradición cultural vasca, por lo que es inevitable relacionarlas con el Rock Radical Vasco. Y es que, como he relatado con anterioridad, las premisas de este grupo partían de establecer una afinidad esencial entre la música punk, la sociedad vasca y su lengua, pero lo hacían desde el pensamiento feminista, un factor inexistente en los grupos masculinos del RRV.

Así, cuando Tarratada performaba en este tipo de espacios quebraba lo que se suponía que el público, mayoritariamente masculino, quería ver sobre el escenario. Y es que, como relata Bezanilla (Bezanilla, 2023), su objetivo trascendía de lo musical, ya que ellas querían centrarse en un tipo de práctica performativa en la que su cuerpo ocupaba un espacio que

⁴ Al hablar del 'Desencanto' me refiero al término desarrollado por David Beorlegui (2017). Se trata de un sentir colectivo, donde se aunaban los efectos de la crisis social, económica y política de los ochenta junto a la desilusión que implicó para parte de la sociedad el pacto reformista de la Transición

anteriormente las había rechazado; ya que tanto el RRV como el folclore las transformó en agentes secundarios y complementarios de los sujetos masculinos.

Entre dos Atmósferas

En el momento en el que pisaban el escenario, los cuerpos de Marta, Elene y Elena se transformaba en un foco espectacular que por medio de sus ritmos y sonidos se adentraban en el cuerpo de los espectadores. Aquí, la respuesta del público era la estupefacción y el desconcierto, ya que se trataba de un tipo de acto que el público no acostumbraba a ver sobre el escenario (Bezanilla, 2023).

Las artistas reconfiguraban los códigos atribuidos tanto a un concierto de trikitixa, como a uno punk, y eso generaba el desconcierto del público. Como hemos deducido con anterioridad este era su objetivo: el quiebre de los códigos culturales. Este quiebre muestra que las intenciones de las artistas trascendían de lo musical, pero los códigos de presentación ligados a los conciertos les servían para que los actos performativos de Tarratada impactaran sobre el público de forma masiva. Y es que, el entorno físico desempeñó un papel crucial en la definición de las relaciones e interacciones entre las intérpretes y el público, estas tenían el control sobre su cuerpo, pero el resto residía sobre la especificidad del lugar que era lo que canalizaba los diálogos entre las artistas y el público (Auslander, 2009, p. 109). En el nexo entre artistas-público-espacio se construía una atmósfera que finalmente envolvía el cuerpo de todas las personas que lo ocupaban.

En esta línea, es pertinente señalar la dualidad de los espacios en los que Tarratada

performaba: por un lado, eran totalmente aceptadas en espacios feministas, mientras que también eran teloneras de grupos ligados al RRV. Como destaca Erika Fischer el espacio es imprescindible en la creación de las atmósferas que envuelven los actos performativos. Y es que, a pesar de la fugacidad de estos, las atmósferas interactúan con su entorno y conecta el cuerpo de quien performa con el espectador. Dentro de esta envoltura se construye un espacio que por el carácter liminar de lo performativo posibilita la ejecución de transformaciones y modificaciones que fuera de él no serían posibles (Fischer Lichte, 2004, p. 243).

Un claro ejemplo de ellos se daba durante el acto Elene y Elena comenzaban a tocar la trikitixa y el pandero basándose en los parámetros tradicionales de ambos instrumentos. Pero estos parámetros comenzaban a tensarse en el momento en el que los cuerpos de ambas comenzaban a acercarse. Tal tensión eclosionaba cuando en ese proceso de acercamiento las artistas se miraban y empezaban a besarse, lo que en algunas ocasiones causó el rechazo de parte del público masculino llegando a abandonar el concierto (Bezanilla, 2023). Lo que refleja respuesta del público dependía del tipo de espacio en el que se encontraban, ciertamente, entre las reacciones del público de espacios no feministas.

Al contrario, las artistas tenían la aceptación del público feminista, algo también se puede leer en la 'lista limpiadora de agresiones sexistas' del fanzine publicado por el colectivo feminista Matarraska donde las proponen como ejemplo de buenas prácticas artísticas (Matarraskak, 1985, p. 10).

La liminalidad con la que dialoga el cuerpo que performa se expande y hace que su entor-

no absorba su capacidad de cambio. Como he relatado con anterioridad, la transformación a la que apelaban las artistas partía de una nueva identidad femenina que no se desarraigaba de su legado cultural, pero que sí posibilitaba la construcción de un imaginario que visibilizara aquello que hasta ese momento había sido rechazado: al placer sexual y su derecho a comunicarse – de forma corporal y verbal– desde lo sensual. Así lo afirman las artistas en una de las entrevistas que les realizaron:

Queremos reivindicar nuestro erotismo, nuestra sensualidad. Esto tiene mucha importancia para nosotras porque es una gran parte de nuestra vida. Hay veces en las que los hombres piensan que nuestra sensualidad se dirige a ellos, pero no es así. Simplemente, es una muestra más de nuestra vida. Aquí no hay ni sensualidad ni erotismo. Eso está ligado a nuestra cultura. En los bailes no hay contacto físico, y es algo que a nosotras nos gusta. (“Tarratada, deabruaren hotsa”, s.f.)

El objetivo de las artistas era legitimar el placer de los cuerpos femeninos, de forma autónoma y más allá de los parámetros marcados por la mirada patriarcal que apela al cuerpo y a la sexualidad femenina como objeto de su mirada (Mulvey, 2001, pp. 364-377). Es decir, sus cuerpos no eran objetos para el placer ajeno, sino herramientas activas que, desde los márgenes de lo socialmente aceptado, reivindicaban el derecho al placer de los sujetos activos.

Esta acción contrastaba con los imaginarios ligados a los cuerpos femeninos sexualizados ante el público. Como afirma la investigadora Claudia Jareño, a partir de los sesenta las imágenes erótico-pornográficas de mujeres se insertaron de forma masiva en revistas y

pantallas (Jareño, 2016, p. 181), algo que en los años posteriores al franquismo también se extendería al Estado español. Ciertamente, este tipo de imágenes se alineaban con la liberación sexual de la que círculos progresistas también se harían eco, y que cristalizaría en producciones culturales como el destape (Jareño, 2016: 184). Pero que también caló dentro de algunos imaginarios que, desde el prisma de la liberación sexual, querían subvertir la rigidez franquista. Tanto los grupos de RRV, como su público potencial, no eran ajenos a ese tipo de imaginarios que, casualmente, solo apelaban a la liberación sexual desde una perspectiva heteropatriarcal.

Así, parte del público que asistía a los actos de Tarratada los entendía desde esa lógica. Pero, en algunas de las canciones canalizaban problemáticas que se escapaban de las lógicas estéticas que la norma patriarcal aplicaba al cuerpo femenino, como muestra el siguiente fragmento:

¿Te has depilado?
No, no me he depilado
¿Te has maquillado?
No, no me he maquillado
Salgamos a ligar
Las mujeres solas no vamos a ningún lugar.
(Tarratada, 1987)

El tono burlón con el que las artistas externalizaban las siguientes palabras hacía palpable el sentido irónico de sus palabras. Esto era una declaración de intenciones que mostraba que las artistas no querían adaptarse a los parámetros esperados por un público potencialmente masculino, y, como he relatado con anterioridad, podía llegar a generar el rechazo de algunos de los asistentes.

La experiencia y producción de goce da como resultado una política que tiene el potencial de irritar a la hegemonía, pero también da como resultado sentimientos de comunidad entre los sujetos que esa misma hegemonía rechaza (Wiedlack, 2015, p. 346). Lo que explica y justifica el interés de las feministas por el grupo. Ya que en el caso de espacios ligados al hacer feminista la recepción era otra, como relata Bezanilla, en este tipo de espacios se respiraba sororidad (Bezanilla, 2023).

Folclore Subversivo

Es necesario destacar el uso que las artistas hacían de elementos ligados a la memoria visual de quienes acudían a sus actos, puesto que se trataba de un mecanismo con el que lograban conectar con sus receptores. Así pues, resulta pertinente destacar el modo en el que Marta Carlos, integrante de Tarratada, definió al grupo:

Nuestro espectáculo somos nosotras, es una realidad que hoy en día cualquiera podría experimentar. De alguna manera, vivimos dos tipos de vida. Las historias o la cultura que tenemos de antes y que hemos mantenido, y la cultura que vivimos ahora. Siempre ha habido una cultura anglosajona y una cultura vasca. Yo no creo en que esto sea así, pero ahora estamos en Bilbao y hay una gran industria, muchas fábricas, muchos trabajadores (...) nosotras hacemos de la trikitixa algo industrial. (EITB, 1986)

Esta definición muestra que, por un lado, las artistas se presentaban como sujetos activos y autónomos sobre el escenario. A través de esa presentación sobre un espacio de enunciación trataban de quebrar la dicotomía aun estable-

cida entre lo tradicional y lo contemporáneo. Lo que me lleva a pensar en los términos en los que Ericka Fisher define los actos performativos, en tanto que tienen la capacidad de difuminar los límites de conceptos dicotómicos y desestabilizarlos (Fischer-Litche, 2004: 50).

Como relata Bezanilla el desconcierto del público era palpable en el momento en el que pisaban el escenario, porque lo que ellas hacían distaba de lo que se esperaba de un concierto. Además, como afirmaría Elena Bezanilla años después, lo suyo tenía un fin más performativo que musical (Bezanilla, 2023). Efectivamente, en estos actos ellas conseguían quebrar la tensa dicotomía entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo nacional y lo extranjero, lo moralmente correcto y lo subversivo...

Los límites de esos conceptos comenzaban a disiparse y permeaban sobre los cuerpos de las artistas. Ya que ellas se presentaban como mujeres subversivamente folclóricas que decían y hacían cosas incómodas a través de sonidos amargos y mensajes satíricos que no se limitaran a recordar el pasado, sino que también referenciaran al presente.

Esa referencia al pasado nos sitúa frente a los trajes de las artistas. Estas no usaban la vestimenta de *poxxpolinas* desde la inocuidad. En palabras de Oier Araolaza, los movimientos corporales atribuidos a la danza popular, que fue una parte muy visible del nacionalismo vasco del primer tercio de siglo, se moldeaban a través de marcadores de género determinados (Araolaza, 2018, p. 250). Consecuentemente, las *poxxpolinas* eran la réplica femenina de los grupos de danza masculinos, representaban el estereotipo de feminidad que el nacionalismo de esa época quería aplicar a los sujetos femeninos, desde sus movimientos corporales hasta

su estética. Por esa razón, a través de la apropiación estética de esa vestimenta, las artistas querían subvertir el lenguaje corporal que desde la danza se aplicaba a quienes vestían de tal manera.

Este factor se podría entender a través de los actos corporales que vehiculan lo performativo. Referenciando a Judith Butler, Fischer explica que en los actos performativos no hay una identidad estable y preconcebida, sino que a través de la acción se genera una identidad que, hasta la ejecución del acto, era inexistente (Fischer-Lichte, 2004, p. 50). Algo que se transmitía en el hacer de Tarratada, aplicar esta visión sobre su caso nos revela que sus prácticas performativas generaban cuerpo a través de la gestualidad. De forma consciente, el grupo sustituyó la pureza a la que apelaba el legado tradicional de la vestimenta, así como el mutismo y la ligereza gestual ligada a los bailes tradicionales femeninos por mensajes satíricos, gestos sensuales y sonidos estridentes que partían de la simbiosis entre sus voces con los instrumentos. Es decir, las integrantes del colectivo abrían un campo de posibilidades a una nueva identidad femenina inexistente hasta entonces.

Travestismos Sobre el Escenario

El cuerpo es una superficie sobre la que permean una serie de normas patriarcales que regulan su proyección (Butler, 2007, p. 271), lo que se trastoca a través de figuras como la de la travestida, que se refleja en los actos de Tarratada. Según Butler, esta figura tiene la capacidad de trastocar la división entre el espacio psíquico interno y externo generando tres dimensiones de corporalidad: la del sexo anatómico, la de la identidad de género y la de

la actuación de género (Butler, 2007, p. 268). Son estas tres dimensiones las que también vemos trastocadas en el caso de las integrantes del grupo, porque trascienden de las dos primeras dimensiones y se sitúan sobre la tercera: la actuación de género.

Se trata de un factor que también se percibía a través de los roles que adquiría cada una de las integrantes del grupo. En particular, la expresión corporal de Sustatxa era impulsiva y, cuando mostraba sus pechos sobre el escenario quebraba los imaginarios femeninos atribuidos a las mujeres que actuaban sobre el escenario. Porque lo hacía desde la agresividad, y no desde la invitación o la pasividad que permitía ser mirada sin respuesta alguna.

En contraposición, Bezanilla se presentaba de forma sensual tratando de reivindicar el derecho a su propio placer. Algo que se alineaba también con lo que Marta Carlos hacía cuando simulaba tener sexo con los bidones que había sobre el escenario. En este caso, Bezanilla afirma que el objetivo de esta última era referenciar y reivindicar el trabajo sexual (Bezanilla, 2023).

Aunque se trate de sujetos femeninos que imitaban al género femenino, las artistas le atribuyen una estética y unos gestos que reconfiguran las características hegemónicamente ligadas a este. De esta manera, el lenguaje performativo de Tarratada tensionaba los límites del género y manifestaba tanto su estructura imitativa, como su contingencia (Butler, 2007, p. 268). Exageraban sus gestos, quebraban las normas sociales atribuidas a sus cuerpos femeninos y reivindicaban su presencia frente al público como agentes activos.

Puesto que el travestismo de Tarratada tam-

bién apela a la reestructuración de códigos culturales, me resulta pertinente mirar más allá y relacionar el concepto de travestismo de Butler con el Travestismo Cultural que Jossiana Arroyo propone (2020), y del que la investigadora Nina Hoechtl se apropia para aplicarlo en la cultura visual. Se trata de un proceso de representación cultural en el cual los discursos de raza, género y sexualidad se manipulan para crear una forma de doble identificación. Cuando un cuerpo con el que hasta entonces no se identificaba la cultura nacional se inserta en esta debe trabajar en una estrategia de representación, así se accede a una identidad y agencia que no eran disponibles hasta ese momento (Hoechtl, 2021, p. 389). Lo que se refleja en relato de Marta Carlos en el que se intuye que ellas querían hablar de la cultura contemporánea a partir de su cultura nacional (EITB, 1986).

Dado que las bases del travestismo cultural están ligadas a la comunidad y nación en la que se presenta, cada proceso tiene su propia especificidad (Hoechtl, 2021, p. 387). Por lo que este proceso de enmascaramiento puede llegar a tener diversos estratos, lo que también se ve reflejado en el caso de Tarratada. Ciertamente, los imaginarios nacionales que se aplicaban a las prácticas culturales vascas mostraban un pasado histórico centrado en lo rural, algo que, por ejemplo, se refleja en los complementos que las *dantzaris*⁵ usan en sus danzas: manzanas, cestas, pañuelos, cintas de tela... donde las menciones al legado industrial eran inexistentes. Pero, como David Beorlegui relata, la fábrica fue parte de la experiencia social, laboral y política de muchas personas de la margen izquierda de Bilbao, que se extiende a otros municipios vascos que también tuvie-

ron un gran auge industrial durante el siglo XX y sobre todo a partir de los años cincuenta (Beorlegui, 2018, p. 822).

Con el uso de materiales como el plástico para los trajes de poxpolina, o la combinación instrumentos de metal con sonidos tradicionales servía para resituar el imaginario nacional en un espacio urbano e industrial. Por lo que, a través de la performatividad de su enmascaramiento, Tarratada conseguía materializar una realidad histórica y social de su contexto que hasta entonces había estado invisibilizada. Así, en el momento en el que las artistas entraban en el campo visual y sonoro del público, este conectaba directamente con características cristalizadas en su memoria nacional – las faldas rojas, la trikitixa, el pandero...- por un lado, y restos de la memoria reciente que aludían a una cosmovisión industrial – pelos en punta, camisetas desgarradas, medias de rejilla...-, por el otro.

Con esta simbiosis se propiciaba otro quiebre, el del estereotipo femenino de la mujer vasca; que estaba compuesto de una serie de características que comenzaron a fraguarse con el primer nacionalismo. Como Nerea Aresti relata, la mujer vasca se definía como sobria y emocionalmente contenida, sin voluptuosidad gestual o expresiva (Aresti, 2014, p. 305), algo que persistió en la danza, pero también en la música tradicional. Se trata de una cuestión ya candente en los ochenta, y que las crónicas que se hicieron sobre Tarratada ya captaron:

El punk entendido como arma arrojadiza, para expresar y provocar; que tiene por escenario y fuente de energía a todos los misterios y problemas que encierra la calle.

⁵ Bailarinas

Una calle que se ve inundada por los sonidos de la trikitixa, frente a unos cánones establecidos socialmente, personalizados en etxeoandreas haciendo porrusalda y caseros tomando el txikito tras asistir al partido de pelota, que nos intentan hacerla ver como forma de expresión muy tradicional del folklore vasco, con lo que todo conlleva. Y las TARRATADA intentan romper esos corsés ortopédicos, cosas intocables guardadas en vitrinas. (“Tarratada, deabruaren hotsa”, s.f.)

Así entendemos que se trataba de un estereotipo femenino que las artistas querían quebrar y la estética del punk, como estrategia subversiva, era una herramienta adecuada para ello. Pero, en vez de hacer de su acto una herramienta de confrontación contra el legado cultural vasco, como hacían grupos como Las Vulpes, Tarratada tomó sus códigos y los reconfiguró desde el punk. De este estilo también tomaron la ira, pero la contemplaban desde el goce.

La dimensión emocional de la ira conduce al cuerpo a una eclosión en la que nunca está completamente bajo control, y es en este punto en el que deja al cuerpo actuar desde la emoción (Wiedlack, 2015, p. 337). Y, efectivamente, las expresiones de las artistas mostraban esa pérdida de control, esa eclosión gestual y corporal que salpicaba al público.

Este tipo de ira también se transmitía a través del agrio sonido de las voces de las artistas. Ciertamente, el sonido sería otro de los estratos de construcción del travestismo cultural en el que se reconfiguraban los códigos culturales para adaptarlos a una nueva identidad. Las artistas sentían una gran admiración por la música vasca, Maurizia Aldeiturriaga. Su

figura, casualmente, apelaba a la sobriedad y la rigidez del estereotipo femenino de la mujer vasca, pero que a través de su voz rompía con su proyección corporal. El tono grave de la voz de Aldeiturriaga servía para fundirla con los sonidos agudos de instrumentos como la alboka o la trikitixa.

Si bien el objetivo de Aldeiturriaga era musical, su voz contrastaba con el tono melódico que se atribuía a las voces femeninas en la tradición folclórica y es ese contraste el que interesaba a Tarratada. Bezanilla cuenta que no tenían nada que ver con Maurizia pero sentían que el sonido de su voz, más allá de los objetivos técnicos, era salvaje y agrietaba el tópico de feminidad establecido por la tradición cultural vasca (Bezanilla, 2023).

Las integrantes de Tarratada se apropiaban de las normas patriarcales y culturales que permeaban sobre sus cuerpos para entretejerlos. No importaba lo que decían o hacían por separado, sino que la relevancia de sus actos residía en la simbiosis de ellos como estrategia performativa. Es esta la que les daría la agencia necesaria para abrir las puertas a esa nueva identidad que se situaba dentro de los imaginarios culturales vascos. Así, su fuente de inspiración era Maurizia Aldeiturriaga, pero también las letras de algunos de los grupos de RRV, además de la estética de diversas artistas punk.

Acciones radicales que crean imaginarios radicales

El hacer de Tarratada se tambaleaba continuamente entre los límites de lo musical y lo teatral, de lo tradicional y lo contemporáneo, entre lo local y lo global. Pero como muestra

de su contexto nos lleva a entender que es el síntoma de un contexto cuyo objetivo era renovar su legado cultural y reivindicar su presencia dentro de él. Como se ha relatado con anterioridad este es un factor compartido con el RRV, y el movimiento punk, y es que la juventud vasca de los ochenta apelaba a una renovación cultural que, a través de diversas fórmulas que no solo se limitaban a lo musical, se construía desde lo político.

Sin embargo, este contexto no era ajeno a los imaginarios persistentes en la época, que casualmente seguían siendo profundamente machistas. Muestra de ello son los estereotipos femeninos devenidos de la supuesta liberación sexual anteriormente citada, las normas de conducta que tras el régimen franquista no se habían desvanecido o aquellas que durante décadas se cristalizaron en el imaginario vasco a través de sus prácticas culturales. Estos factores generaban unos límites imperceptibles que Tarratada rebasó por medio de sus actos performativos.

Como relata Sara Ahmed, estos límites no se perciben como tal hasta el momento en el que decidimos que no queremos ceñirnos a ellos (Ahmed, 2023, p. 111). Eso es lo que conseguían las integrantes de Tarratada por medio de sus acciones, ya que mostraron que era posible presentarse en el espacio público en base a sus intereses y no a las de las normas establecidas. Y, en este proceso la estrategia del travestismo cultural se transformó en una herramienta de construcción que reivindicó la existencia de una nueva identidad femenina dentro del imaginario cultural vasco.

Si volvemos a las investigaciones realizadas por Jareño, estas nos revelan que el feminismo de los ochenta tendía a resignificar la sexua-

lidad femenina bajo nuevos parámetros de autonomía, placer y libertad. Así, las mujeres pasaban de ser objetos de deseo a sujetos deseantes, de manera que posibilitaban la creación de un imaginario sexual propio en el que abrían las puertas a relaciones sexoafectivas no heteronormativas (Jareño, 2016, p. 197). Por lo que, a través de la radicalidad de sus acciones, el grupo Tarratada se transformó en una herramienta necesaria para la creación de esos nuevos imaginarios donde el placer para el ojo ajeno dejaba de ser el eje de lo sensual y lo sexual.

Referencias

- Ahmed, S. (2023). Manual de la feminista aguafiestas. Caja Negra.
- Albarrán, J. y Estella, I. (2015). Llámalo performance: historia, disciplina y recepción. Introducción. En Llámalo performance: historia, disciplina y recepción. Brumaria.
- Araolaza Arrieta, O. (2018). El último auresku. Género, danza y nacionalismo vasco a comienzos del siglo XX. Pasado Y Memoria Revista de Historia Contemporánea, 17. <https://doi.org/10.14198/pasado2018.17.09>
- Aresti Esteban, N. (2014). De heroínas viriles a madres de la patria. las mujeres y el nacionalismo vasco (1893-1937). Historia Y Política, 31, 281-308.
- Arroyo, J. (2020). Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y en Brasil. Almenara.
- Astigarraga, B. (2019). Entrevista a Begoña Astigarraga. In C. Garrigos, P. Guerra, & N. Triana (Eds.), God Save de queens. Pioneras del Punk (pp. 62-90). 66rpm.
- Auslander, P. (2006). Musical Personae. TDR: The Drama Review, 50(1), 100-119. <https://muse.jhu.edu/article/197242>
- Beorlegui Zarranz, D. (2017). Transición y melancolía. Postmetropolis.
- Beorlegui Zarranz, D. (2018). La fábrica como espacio de lucha y de memoria, el caso de Bilbao y la Margen Izquierda (1975-1995). Historia Contem-

poránea/Historia Contemporánea, 3(58), 815-847. <https://doi.org/10.1387/hc.18055>

Bezanilla, E. (2023, October 17). Entrevista con la artista [Review of Entrevista con la artista].

Butler, J. (2007). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad (M. A. Muñoz, Trans.) Paidós.

Cornago, Ó. (2019). Las Artes Escénicas Como Forma De Ocupación Y Desocupación Del Espacio Público. *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 44(2), 5-40. <https://www.jstor.org/stable/26818699>

Del Amo Castro, I. A. (2016). Party & borroka jóvenes, música(s) y conflictos(s) en Euskal Herria. Txalaparta.

Epelde, E., Aranguren, M., y Retolaza, I. (2015). Gure genealogia feministak - euskal herriko mugimendu feministaren kronika bat. Emagin Elkarte.

Fischer Lichte, E. (2004). Estética de lo performativo. (D. Gonzalez, Trans.) Abada editores.

Hoechtl, N. (2022). Sobre el NUEVO TEATRO MÁXIMO DE LA RAZA en el centro de Los Ángeles: todavía se piensa, siente y habla en español, fuera y dentro de la pantalla. En D. Dorotinsky y R. Lozano (Eds.), *Culturas Visuales desde América Latina* (pp. 383-408). Universidad Nacional Autónoma de México.

Jareño, C. (2016). Una democracia sexual. Destape, liberación sexual y feminismo: ¿una combinación imposible? En M. A. Naval y Z. Carandell (Eds.), *La transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años 70* (pp. 179-198). Visor.

Lahusen, C. (1993). The Aesthetic of Radicalism: The Relationship between Punk and the Patriotic Nationalist Movement of the Basque Country. *Popular Music*, 12(3), 263-280.

López, E. (2015). Neskata maite. 25 mujeres que la música vasca no debería olvidar. Aianai

Luengo Aguirre, M. (2023). Recortes y Música Punk contra el canon de belleza en el videoarte feminista vasco. ASRI: Arte y sociedad. *Revista de investigación*, 23, 72-83.

Marzo, J. L. (2015). El arte de acción y su emplazamiento en el relato artístico español entre las décadas de los ochenta y los noventa. En J. Albarrán e I. Estella (Eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 269-303). Brumaria.

Mota Zurdo, D. (2018). Hoy es el futuro. Euskal underground musika mugimendua en instrumentalizazioa 1980ko hamarkadan. *Mediatika: Cuadernos de Medios de Comunicación*, 16, 37-50.

Mulvey, L. (2001). Placer Visual y cine narrativo. In B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad* (pp. 364-377). Akal.

Rubio Mazkiaran, J. (2023). ME GUSTA SER UNA ZORRA. Recepción de la música de Las Vulpes en la tele de los ochenta. En H. Barcenilla y A. Lekuona (Eds.), *Historias Desnortadas. Hacia una historia feminista del arte contemporáneo en el Estado español* (pp. 249-271). Tirant Lo Blanch. (Inédito)

Wiedlack, M. K. (2015). Queer-Feminist Punk: An Anti-Social History. In *library.oapen.org. Zaglossus*. <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/33098>

Material Audiovisual

Titiriteros de Sebastopol. (1988). Sebastopoleko Titiriteroak Altzon. [//www.youtube.com/watch?v=2UL7HENKLUU](https://www.youtube.com/watch?v=2UL7HENKLUU)

Tarratada. (1987, January 28). Trikipunk + Love in Europe <https://mierdadebizkaia.bandcamp.com/album/tarratada-lasarte-87-01-28>

EITB. (1986). Concierto de Tarratada. Cedido por Elena Bezanilla.

Material de Archivo

"Tarratada, deabruaren hotsa". (s.f.), Eresbil. Archivo vasco de la música, Rentería, España.

Matarraskak. (1985). (Musika sexistari Boikota. Fanzine), Eresbil. Archivo vasco de la música, Rentería, España.

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

13

2024

Mental issues. La violencia que acompaña

BEATRIZ MORALES MANZANARO. Universidad de Castilla-La Mancha

/ RESUMEN /

La violencia machista nos acompaña, nos persigue, nos adjetiva, nos apela... La violencia machista realiza un recorrido desde el espacio público hasta la parte más recóndita del inconsciente individual y se manifiesta en vivencias que a veces se pierden en el olvido pero, en otras ocasiones, quedan retratadas en textos, imágenes, vídeos, performances... En la crítica y en el arte.

Mental Issues es un ciclo de tres performances que, partiendo de experiencias autobiográficas, expone diferentes grados y espacios en los que la violencia machista me atraviesa: mi cotidianidad laboral, mis vinculaciones afectivas e, incluso, el duelo que mantengo conmigo misma en tanto que ser autoconsciente. Acompañada no solo por la violencia, sino también por amistades y referentes feministas, comprendí que hacerlo público no era simplemente una expresión íntima, sino una forma de compartir esos relatos que, por desgracia, forman parte de la memoria y colectividad, del espacio político y social.

/ Palabras clave /

Feminismo; violencia machista; feminidad; genio; amor romántico; sumisión; inconsciente; autopercepción.

Introducción

Me gustaría poder decir que hay momentos o temporadas especialmente dañinas o virulentas. Pero, muy a mi pesar, creo admitir que la violencia y la lucha constante, desde y hacia el exterior y con una misma, implica asumir que el machismo no tiene nada de singular, ni es personal, ni anecdótico, no se da en una temporalidad concreta, sino que es algo con lo que se convive día a día. Esta reflexión me llevó a realizar un pequeño ciclo de performances, titulado *Mental Issues*, comprendido entre abril y mayo del 2023, e inspirado en la investigación que llevo haciendo en textos y obras de arte feministas desde quién sabe cuándo.

Esta serie de acciones problematizan la violencia machista que tiene como base la diferenciación por sexo y género sobre las que se sustenta el sistema heteropatriarcal y capitalista, perjudicando nuestra cotidianeidad, vida laboral, vínculos afectivos y autopercepción. Las formas de división de las personas en categorías estancas son las mismas que perpetúan esquemas basados en la dominación-sumisión en los espacios político y social, público y privado. En lo que respecta a las mujeres, Monique Wittig (2016) sostuvo en *La categoría de sexo*:

La dominación suministra a las mujeres un conjunto de hechos, de datos, de *a priori* que, por muy discutibles que sean, forman una enorme construcción política, una prieta red que lo cubre todo, nuestros pensamientos, nuestros gestos, nuestros actos, nuestro trabajo, nuestras sensaciones, nuestras relaciones. (pp. 26-27)

Así pues, esta “prieta red que lo cubre todo” se ha manifestado en diferentes tipos de experiencias y sensaciones personales que tomé

como punto de partida con el fin de aportar un posicionamiento crítico que comprendiese los diferentes ángulos de un contexto social y político del cual una no puede, sencillamente, evadirse. Aunque nunca traté de eludir mi responsabilidad, tampoco he sido capaz de justificar esas “bienintencionadas” frases que conocemos, como “si no hubiera ido sola por ahí”, “qué esperabas”, “estás exagerando”, “tú te lo has buscado”, etc. Puesto que si prestara atención a ese tipo de frases, caería en el mismo tipo de categorización y generalización que desprecio, desviaría el foco de atención y acabaría por convencerme de que no existen otros mundos posibles. Mundos con los que muchas otras han soñado y han luchado y que, gracias a ello, han realizado grandes logros.

Mental Issues I: Mujer Sentada

La primera performance del ciclo *Mental Issues* se tituló *Mujer Sentada*. Cuando Virginia Woolf, en *Una habitación propia*, reflexiona sobre qué considera que molestaba tanto a los hombres de las mujeres que escribían novelas, o de las sufragistas, comenta:

Porque si ellas se ponen a decir la verdad, la imagen del espejo se encoge; la robustez del hombre ante la vida disminuye. ¿Cómo va a emitir juicios, civilizar indígenas, hacer leyes, escribir libros, vestirse de etiqueta y hacer discursos en los banquetes si a la hora del desayuno y de la cena no puede verse a sí mismo por lo menos de tamaño doble de lo que es? (Woolf, 2016, p. 51)

Esta imagen encogida en el espejo creo que fue la causa por la que una relación laboral no remunerada (entre compis de oficio) como modelo de desnudo, acabó en una conversa-

ción de WhatsApp ofensiva e insultante. Así, mi desnudo pasó de ser algo “bello”, “sensual”, “femenino” y “artístico” a ser el desnudo de una “subnormal”. ¿Cómo se torció de esta manera? ¿Por qué accedí a hacer algo que, en primer lugar, no me pareció buena idea? ¿Por qué no me lo pareció en primera instancia? Vayamos parte por parte.

Un compañero de la universidad estaba muy interesado en pintar modelos de desnudo “femeninos” y, tras haber visto u oído sobre alguna de mis piezas, le pareció que yo no fuese muy “tímida” en lo que respecta a mostrar mi cuerpo, así que contactó conmigo para que hiciese de modelo. En primer lugar tuvimos una conversación en la que le expuse mis reticencias en torno al uso del cuerpo de mujeres basado en el clásico ideal sexista sobre la “feminidad”, “delicadeza”, “suavidad”, etc. que nos ha relegado a ejercer el papel de musas durante siglos de historia. No obstante, llegué a un acuerdo en el cual accedía a hacer de modelo si necesitaba ejemplos de anatomía: quedaríamos en mi casa, haría unas fotos, elegiríamos una y se borrarían las demás. Otra de las cláusulas era que no se verían ni mis genitales ni pezones, al igual que no quería que se distinguiese mi rostro. Yo entendí desde un primer momento que su interés por pintar el “desnudo femenino” estaba relacionado con ese tipo de categorización abstracta que se hace sobre “la mujer”, que me pone los pelos de punta y que Monique Wittig (2016) en *No se nace mujer* distingue del colectivo de las mujeres con precisión:

Nuestra primera tarea, me parece, es siempre tratar de distinguir cuidadosamente entre las «mujeres» (la clase dentro de la cual luchamos) y «la mujer», el mito. Porque «mujer» no existe para nosotras: es solo

una formación imaginaria, mientras que las «mujeres» son el producto de una relación social. (p.40)

Pese a haber rechazado anteriormente propuestas similares de otras personas, pese a mis sospechas y argumentos, pese a sentir que no debía hacerlo, accedí porque, en definitiva, ¿qué tenía de malo ayudar a un compañero? Vino a mi piso (tarde), hicimos las fotos, seleccioné la adecuada y, de nuevo, posicionándome en contra de lo que mi instinto me gritaba, no le dije nada sobre borrar el resto de las fotografías delante de mí, sinceramente, por sentir temor a ofenderle. De alguna manera, era una muestra de confianza de que respetaría el acuerdo al que habíamos llegado y, sin tener que decir nada, las eliminaría. Al día siguiente me envió un boceto de una postura diferente, seguida de los mensajes «Te sientes cómoda con esa foto? / Se te ve un pecho y el toto», lo cual implicaba que no había respetado el acuerdo al que llegamos. Yo pensé que había añadido esos elementos a la fotografía que habíamos escogido previamente y contesté que lo que me hacía sentir cómoda es que no se viera “el pecho” y “el toto” y que, por añadirlos, había perdido la proporción en el dibujo, que respetase nuestro acuerdo y que si quería añadirlos yo le buscaba fotografías de modelos de desnudo libres de derechos de uso. Me respondió enviando una de las fotografías que ya tendría que haber borrado y escribiendo «Chica de q coño vas / Ahí se te ve la teta y el coño subnormal / De verdad lo hay q escuchar». Me enfadé, hablamos un rato más, finalmente me dijo «Bea me has alterado lo siento» y así terminó nuestra colaboración, sin poder usar ninguna de las fotos.

Detrás de esta historia se pueden realizar varios análisis en torno al machismo o sus es-

tratos de violencia partiendo, en primer lugar, del interés histórico por cosificar el cuerpo de las mujeres a través de la representación (ya sea pictórica o fotográfica), que suele ir de la mano del ninguneo sobre sus capacidades intelectuales. Una perspectiva que perpetua el ideal misógino y heterosexista que subyace tras la concepción abstracta de la categoría “mujer” en relación con la belleza y que, desde mediados del siglo XIX, adquiere gran protagonismo siendo el objeto de innumerables obras. En palabras de Pilar Errázuriz Vidal (2012):

la mujer real desaparece tras esta multiplicidad de representaciones femeninas que no hacen más que repetir lo idéntico, las unas como las otras, intercambiables, representaciones detrás de las que desaparece el sujeto de las mujeres. La idealización se dobla de rechazo; y, a la vez que se rechaza a la mujer, se la ama e idealiza, no a la mujer en su realidad, sino a la imagen de la mujer creada por ellos mismos, o sea, el reflejo de su deseo. (p. 26)

En segundo lugar, como consecuencia de esta idealización de “la mujer” y la relación de dominación-sumisión promovida por el sistema patriarcal, nos topamos con la dualidad genio/musa en el ámbito de las artes. Porque si este buen pintor se sintió atacado tras saltarse las normas del acuerdo creo que fue, principalmente, por decirle que perdió la proporción. La musa atacó el lienzo con la palabra, alterando su posición subordinada y atentó contra aquello que Linda Nochlin denominó «la pepita

de oro del genio artístico»¹. En tercer lugar, a la carga del insulto verbal recibido, se añadió el hacerme responsable de su estado anímico (“me has alterado”) y que el gesto de enviarme otra de las fotografías, consciente o inconscientemente, revelaba que estaba en posesión de esas imágenes, abriendo la posibilidad de generar en mí cierta sospecha sobre el uso que podría hacerse con ellas. Sensación intensificada por el simple hecho de que, aunque él lo desconociera, me había enfrentado en mi adolescencia a la difusión de fotografías de índole privado en un caso de *catfishing* y/o “sextorsión”. Pese a que en la actualidad la difusión de ese tipo de fotografías no me afecte de igual manera en lo personal, siendo una de las cuestiones que me llevó a trabajar con el desnudo en primer lugar, no dejo de tener presente que para muchas personas supone un gran trauma que puede poner en peligro su vida.

(Fig.1) La cosa quedó ahí, no queriendo en ese momento darle más bola al asunto ni remover el fango, ya que sabía que esta persona se iría a estudiar al extranjero el próximo año. Lo hablé con otras personas de la facultad y escribí el *MANIFIESTO COSAS QUE CANSAN* en una nota de texto. Sin embargo, tras un silencio de un año aproximado, me volví a topar con la presencia de esa mirada incapaz de comunicar una disculpa por los pasillos. Fue entonces cuando decidí denunciar públicamente esta experiencia vivida, así como el terrorífico ideal heterosexista sobre la supuesta “belleza” y “sensualidad femenina”, la musa y el artista “genio” (claramente hombre, blanco,

¹ «Tras las investigaciones más sofisticadas sobre grandes artistas —y específicamente de la monografía de la historia del arte que acepta la noción de gran artista como “influencias” o “antecedentes” primarios y a las estructuras sociales e institucionales en las que vivió y trabajó como meramente secundarias— se esconde la teoría de la pepita de oro del genio y la concepción libre empresarial del progreso individual. Sobre esta base, la falta de mayores logros por parte de la mujer en el arte puede plantearse como un silogismo: si la mujer tuviera la pepita de oro del genio artístico entonces le sería revelado. Pero éste nunca se le ha revelado, por lo que queda demostrado que: las mujeres no tienen la pepita de oro del genio artístico.» (Nochlin, 2007, p. 26)



Fig 1. *Mujer sentada*, Facultad de Bellas Artes (Cuenca). Beatriz Morales Manzanaro / k-m.p, 2023 (Autor de la fotografía: Ismael Cervantes)

heterosexual y, generalmente, con muy mal humor). Así que, tomando como referencia el título de innumerables pinturas de los grandes genios (*Mujer sentada*), me serví de cuatro materiales para volver a componer el escenario en el que dicho sujeto capturó mi cuerpo antes de saltarse los consensos. Imprimí un bloque

de fotocopias con el *MANIFIESTO COSAS QUE CANSAN*², sustituí la ventana de mi habitación por una captura de vídeo de la conversación que mantuve con dicho sujeto por WhatsApp (sustituyendo su nombre por “No es Picasso” y cambiando su foto de perfil por una de Dalí), coloqué al lado la silla sobre la que me senté

² Este manifiesto expone una serie de argumentos utilizando un lenguaje agresivo que podría recordarnos, en algún punto, al Manifiesto S.C.U.M. de Valerie Solanas. Como ejemplo, aquí podemos leer un segmento del MANIFIESTO COSAS QUE CANSAN (15/07/2021): «A ver, señores, machitos, imbéciles, dejad a la gente en paz, si queréis idealizar u objetualizar genitales, fragmentos de/y cuerpos hacedlo con los vuestros, tened un poquito de consideración y autocrítica, dejad de intentar conseguir algo o apropiaros del desnudo “femenino” mediante técnicas de engaño, manipulación, victimización y pesadumbre. En serio, cansa, lo de la musa cansa, lo del artista genio cansa, está más que superado y, a día de hoy, es una horterada. A vuestra disposición tenéis, además, un montón de pinturas clásicas que reinterpretar y un montón de archivo fotográfico con licencia libre de uso. Yo, particularmente, ME ABURRO DE VUESTROS ACTOS MASTURBATORIOS Y VUESTRA MIERDA DE IDEALIZACIÓN ANDRÓCENTRISTA DE LO QUE DEBERÍA SER EL CUERPO DE UNA MUJER Y DE UN HOMBRE, como si no existieran otras cosas, como si no reprodujese mecanismos de opresión y exclusión social hacia “minorías” que, además, son más personas de las que pensamos. Dejad de quejaros con cagarros de frases como “en esta facultad si las mujeres salen en tetas o coño se aseguran la nota”, “en esta facultad si eres feminista tienes un diez”, y empezad a hacer una obra con un cuerpo sólido, contundente, con-sentido y actualizado».

ese día para posar y, por supuesto, volví a desnudar mi cuerpo para reinterpretar la sesión como modelo de desnudo “femenino”. Volví a ser “musa” en el pasillo central de la facultad, a la vista de cualquiera, con la diferencia de que, esta vez, la musa actuaba para sí misma, expresaba su disconformidad y batallaba contra la representaciones anteriores que se habían hecho de su cuerpo, saciando su necesidad de justicia porque, como bien explica Angélica Liddell (2015), «ser imbécil, dañino e ignorante tiene un precio y alguna vez tienen que pagarlo» (p.38).

Mental Issues II: Ya basta de flores

El mito del amor romántico y el proceso de duelo fue el tema a tratar en la segunda performance de este ciclo, titulada *Ya basta de flores*, puesto que la búsqueda de la media naranja, de nuestro par ideal, perpetua clichés basados en el mandato de género que son una herramienta fundamental de control en el sistema capitalista y patriarcal. El clásico esquema de la familia nuclear como destino, del par progenitor y heterosexual, sustenta todo un sistema de creencias en torno a la vivencia de nuestro afectos, alejándonos de la posibilidad de concebir otras formas de construir comunidad. Este mito convierte los procesos de duelo, la soltería y otros modelos de vinculación afectiva y familiar en algo inasumible, precisamente por ser excluidos del esquema de la supuesta normalidad. Cuando hablamos del romance, de la pareja, del enamoramiento y de la afectos no estamos simplemente haciendo referencia a la vivencia del amor, sino a todo un conjunto de valores que sustenta nuestra economía, nuestra sexualidad, nuestra vida laboral y conyugal, nuestras redes de apoyo y, en definitiva, la colectividad; pasando a ser, de esta manera,

un aspecto político fundamental. Coral Herrera (2015), en *Otras formas de quererse son posibles: Lo romántico es político*, comenta acerca del interés por mantener dicho ideal:

Hay mucho romanticismo en nuestra cultura, pero muy poco amor. Los medios de comunicación y la publicidad nunca nos muestran el amor colectivo si no es para vender seguros o productos de telefonía móvil. Nunca se nos muestra la capacidad que tenemos las personas para unirnos, luchar juntos por una buena causa y cantar victoria, porque pondría en grave peligro el orden establecido. El sistema nos quiere solas, o de dos en dos, puesto que así somos más vulnerables y obedientes, sumergidos en estructuras de dependencia mutua por voluntad propia. (pp. 104-105)

El relato sobre el amor romántico está sujeto a una serie de presunciones que no quedan exentas de una suerte de misticismo, religiosidad y/o ritualidad. Obviando el hecho de que forma parte de una cultura y tiempos específicos, se suele hablar de él en términos absolutos, atribuyendo a la experiencia sexoafectiva una suerte de impulsividad o irracionalidad que justifica un sinfín de conductas perniciosas para las personas. La creencia, por ejemplo, de la existencia del alma gemela, o frases como “cuando sepas quién es la persona adecuada, lo sabrás”, nos conducen a un sinfín de relaciones disfuncionales por el simple hecho de lograr el gran objetivo, la meta, el destino, que complete nuestra vida y cambie nuestro malestar, porque, no nos engañemos, el matrimonio (estructura social que el mito romántico, leyes y presión social ayudan a mantener e incrementar) es la cumbre de cierta jerarquía relacional. El amor se concibe en términos finalistas porque, sin duda, el amor nos salvará. De

esta manera, las personas que no disfrutaban de un amor tan especial vivirán en una constante búsqueda, sintiéndose aisladas, culpables, incompletas o insuficientes, a la caza de señales, esforzándose por perfeccionarse, compitiendo, consumiendo y bajo el peso de la denostada palabra soledad, puesto que «la máquina del amor y su relato solo produce un tipo de soltería: la espera» (Rowan y Nanclares, 2015, p. 92). Además, a toda esta carga emocional se le añade una serie de estereotipos basados en la diferenciación sexo/género de lo que debería ser un hombre o una mujer, de cómo deberían comportarse en sus relaciones y que, lejos de haber sido superadas, aún se hacen visibles en revistas, películas, libros y publicaciones de la red social. Estereotipos como el “hombre proveedor”, el “hombre exitoso”, el “hombre fuerte”, la “mujer delicada”, la “mujer bella”, la “buena madre”, etc., aún siguen reproduciéndose y condicionan la forma en que experimentamos el deseo y, por supuesto, nos percibimos; regula nuestras expectativas, miedos y ambiciones.

Así pues, habiendo aprendido a arrancar desde niñas los pétalos de las margaritas para sentirnos queridas, o consultar el horóscopo de una revista y el tarot online para saber si nuestro príncipe es el definitivo, ¿qué sucede cuando, por miedo a “quedarnos solas”, nos adentramos en una relación amorosa que se sustenta en la desigualdad? ¿Qué sucede en un contexto en el que nos sentimos lejos de la autosuficiencia económica? ¿Qué sucede cuando te conviertes en el pilar de los cuidados de tu ambicionada pareja y/o familia nuclear? Quizá te sientas, de nuevo, inmersa en un estado de espera, la letra pequeña o pie de página que acompañaba al “vivieron felices y comieron

perdices”, y que Faith Wilding describió muy bien en el texto de su performance *Waiting* (1972): «Esperando a que él me diga algo interesante, a que me pregunte cómo me siento / Esperando a que deje de estar de mal humor, tome mi mano, me dé un beso de buenos días / Esperando la realización...»³ (p. 3). Pues, aun habiendo sentido la gloriosa emoción del enamoramiento, habiendo sido correspondidas y habiendo alcanzado el pack de la experiencia completa, nada nos asegura que el amor sea eterno. Y, cuando las relaciones cambian o, tras muchos intentos de mantenerlas, se rompen, el duelo puede llegar a suponer una empresa tortuosa e inasumible en la que el dolor se expande tan irracional e impulsivamente como lo hizo la ilusión, clavándonos el aguijón emponzoñado del fracaso y del abandono que transforma la incompatibilidad, o lo meramente contextual, en insuficiencia y culpa, en el miedo a pensar que “no habrá nadie más”, “no habrá nadie igual”, en definitiva, que no lo podremos superar. A propósito de esta forma de la intensificación del dolor vinculado a la noción de sacrificio en las experiencias del amor romántico, me parecen muy acertadas las palabras Sayak Valencia (2015):

Yo te digo que el A-mor nos pide que hagamos de la caída un oficio insoslayable, que el A-mor *nos pide que nos derrumbemos dentro, que no haya otra forma posible de sobrevivir al vacío que vaciar al otro, esas son sus lógicas, esos han sido sus credos que dejan indefensa y mujerizan, sus narrativas, sus tecnologías del género, la vulnerabilidad injusta sobre mi cuerpo y esta lucha que no...*

Saber saturadamente que cuando dices

³ Traducción propia del original: «Waiting for him to tell me something interesting, to ask me how I feel / Waiting for him to stop being crabby, reach for my hand, kiss me good morning / Waiting for fulfillment»



Fig 2. *Ya basta de flores*, Centro Joven de Cuenca. Beatriz Morales Manzanaro / k-m.p., 2023. (Autor de la fotografía: Ruy del Olmo)

A-mor me pides que cumpla una obligación kamikaze. (p. 94)

(Fig. 2) Teniendo en cuenta toda esta serie de prejuicios que no sólo se nos “presentan como”, sino que asumimos verdaderos a través del mito romántico, *Ya basta de flores* es una performance que, iniciando con el inocente juego de arrancar los pétalos de un ramo de margaritas mientras entono el clásico “me quiere”/“no me quiere”, intensifica la violencia de este gesto en el empeño fallido de lograr

acabar cada flor con una sentencia positiva. Al arrancar cada último pétalo con el desdichado “no me quiere”, oculto la evidencia devorando la flor. Esta incesante repetición me frustra y pronto empiezo a confundir la sentencia con una interrogación que acaba por parecer un trabalenguas: “¿Por qué no me quiere? Porque no me quiere. No me quiere porque no me quiere, ¿por qué no me quiere?”. Al acabarse casi por entero el ramo, llega el punto álgido de la obsesión y el descontrol, expresada en un grito. Rasgo mi camiseta y me ahogo al inten-

tar zafarme de ella. Después, tras unos segundos de silencio e inacción, me arrastro por el suelo para coger la última flor y, sin apartar la mirada de ella, bailo tarareando la canción *Eres tú el Príncipe Azul* de *La Bella Durmiente*. Pausadamente, tanto el canto como el cuerpo van fallando, se *glitchean*, tropiezan, desentonan, se agotan y, finalmente, caen rendidos acompañados de un llanto.

El interés de esta performance no reside en juzgar o categorizar unos modelos relacionales como correctos o incorrectos, ni abolir una jerarquía para instaurar otra, sino en entender que nuestro amor se manifiesta de múltiples maneras que no dependen únicamente de nuestros vínculos sexoafectivos ni de alcanzar el éxito en un acuerdo conyugal. No somos medias mitades de nada y, quizá, no merezca la pena subyugar nuestro modelo de convivencia a un estado de conquista que tiene que ver más con la noción de propiedad que con la capacidad de dejar afectarnos o la voluntad de cuidarnos en un espacio de libertad consensuada. Que, quizá, para vivir en comunidad e, incluso, disfrutar de nuestra capacidad de amar, debemos reevaluar qué patrones son los que no funcionan y venimos repitiendo porque en algún momento nos contaron un cuento, un mito, una idealización que poco tiene que ver con nuestra realidad. Como dijo Emma Goldman (2017) en *Celos: Causas y posible cura*:

Cada cual es un microcosmos en sí mismo, con sus propios pensamientos e ideas. Sería glorioso y poético si ambos mundos se fusionaran en libertad e igualdad. Incluso si esto dura poco tiempo valdría la pena. Pero, en el momento en que estos dos mundos son forzados a estar juntos, toda belleza y frescura desaparecen, dejando solo hojas muertas. (p. 220)

Mental Issues III: Tu amiga Mandi

Tu amiga Mandi es la tercera y última performance de este ciclo. Una (re)presentación del residuo con el que aprendemos a cohabitar en nuestra mente y cuerpo tras sentirnos expuestas constantemente a diferentes tipos de informaciones, ideales y violencias con las que aprendemos a convivir y que, lamentablemente, se manifiesta como un eco, una de las tantas voces de nuestra conciencia, que dificulta nuestros anhelos y esperanzas para llevar una vida mejor, más tranquila, más armónica.

Desde pequeñas, desde el momento en que comenzamos a vivir en sociedad y nos hacemos conscientes de este hecho, aprendemos a coexistir con una serie de prejuicios y maltratos en relación con el mandato de género. Asunciones que, al igual que quien aprende en su infancia a rezar una oración y, pese a renunciar a la creencia religiosa en su vida adulta, seguirá siendo capaz de repetirla hasta sus últimos días. Yo, que me eduqué en un colegio católico, sé que el *Padre Nuestro* y el *Ave María* me acompañarán el resto de mi vida. De la misma manera sé que todos los apelativos, presunciones, expectativas, vejaciones y maltratos recibidos por habitar un simple cuerpo, por mi condición sexual y por el mero hecho de tener una personalidad que no se ajusta a la “normalidad” u obligatoriedad fabricada y expresada como ideal, me acompañarán toda la vida. No solo porque haya una estimulación externa que lo provoque, sino porque convivo diariamente con esa voz interior que juzga y sanciona cada una de mis experiencias y decisiones y mi lucha también consiste en atenderla y moderarla. En la performance *Stories of a Body* (1990), Mary Duffy acertó plenamente al describirlo de la siguiente manera: «Hoy, a diario, gano batallas contra mi propio

monstruo, mi crítico interior»⁴.

Un ejemplo autobiográfico de cómo las adjetivaciones sexistas pueden condicionar tu comportamiento y vida interior desde la infancia fue cuando, siendo yo muy pequeña, en el colegio se extendió el rumor de que las niñas que se masturbaban eran unas “putas”. Sin comprender muy bien el significado ni las implicaciones de la utilización de dicha palabra, entendí y asumí que era algo negativo y que nadie, jamás, podía enterarse de lo que yo hacía en la intimidad de mi bañera o habitación. Eso, sumado a mi temor y a la ingenua sospecha infantil de que las personas podían tener poderes telepáticos y que me descubrirían, me llevó a reprimir durante años la necesidad satisfactoria de explorar mi propio cuerpo y sexualidad, sintiéndome realmente culpable y avergonzada. Este celibato o castidad autoimpuesta se extendió hasta el momento en que mi familia se mudó de ciudad y, por tanto, cambié de colegio. Años después, en un periodo adolescente, un “amigo” decidió insultarme con la palabra “zorra” por el mero hecho de sentir celos de otras amistades, lo cual, sumado a una serie de agresiones por su parte, implicó que, de nuevo, decidiera volver a la castidad. Me parece increíble como el estigma social atribuido a una única palabra puede llegar al punto de condicionar plenamente la relación que mantenemos con nuestro propio cuerpo y sabotear nuestra autopercepción y confianza. Sobre el uso peyorativo de la palabra “puta”, Tatiana Romero (2020) lleva a cabo la siguiente reflexión:

Entonces y ahora poco importan los motivos por los que me gané el apelativo. No soy ni la primera ni la única adolescente a la

que se refiere «El insulto». Ahora me parece increíble la forma en que reproducimos desde pequeñas el castigo, pero también la cosificación del cuerpo de las mujeres, la palabra «puta» utilizada despectivamente apela a dos realidades contrapuestas para mí. Por un lado, la satanización de la sexualidad, del cuerpo, de los deseos adolescentes, por el otro, el trabajo sexual como actividad indigna, las putas como series inferiores, mujeres de tercera. (pp. 121-122)

(Fig. 3) Este es uno entre tantos ejemplos de cómo la violencia machista no sólo nos afecta directamente, sino que se interioriza, se adhiere a nuestro cuerpo, haciendo que dentro de nosotras habite una voz que hiere, ataca y sanciona en los momentos más vulnerables de nuestra cotidianidad. A ese monstruo que habita dentro de mí le puse un nombre para realizar la performance *Tu amiga Mandi*. Representándolo a través de una máscara, simulé un espacio íntimo/doméstico en el que aparecía una cama iluminada únicamente por un flexo y, simbolizando con mis peluches, sábanas y mantas el terreno de mi inconsciente, Mandi salió a escena en el momento en que me fui a dormir, sirviéndome de un audio que marcó la duración de la performance.

En un primer momento, me metí en la cama y reproduje varios audios de WhatsApp con el móvil para, después, ponerme un Mantra para dormir. El mantra se transformaba en sonidos bastante desagradables que, posteriormente, daban lugar a la emisión de un discurso que me iba analizando. El momento en el que comenzaba el discurso, Mandi salía de la cama y comenzaba a jugar a mi alrededor. El juego cada vez era más violento, maltratando al bulto (yo) que

⁴ Extraído de Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra. p. 87



Fig 3. *Tu amiga Mandi*, Centro Cultural y Artístico Alfarería Pedro Mercedes (Cuenca). Beatriz Morales Manzanaro / k-m.p, 2023. (Autora de la fotografía: Rosa García)

dormía plácidamente bajo la manta y parecía no inmutarse: me hacía muecas, me sacaba el dedo, hacía volteretas y equilibrios cerca, trataba de asustarme, me tiraba bolas de papel, agua, libros, me azotaba con una fusta, me cortaba el pelo, me arrojaba objetos... El discurso, entonado por una serie de voces distorsionadas, exponía varios sucesos, mis miedos y contradicciones, anhelos y decepciones:

A este sujeto se le ha llamado de diferentes maneras: hija, china, vacaburra, gorda, paya-

sa, amiga, guarra, intensa, débil, mentirosa, tonta, original, lista, sensible, hierbas, chocho, guapa, pesada, ingenua, infantil, fuerte, madura, admirable, preferida, única, generosa, inteligente, subnormal, rara, callada, empática, loca, cobarde, sexi, idiota, aventurera, ansiosa, cariñosa, egoísta, histérica, enamoradiza, imbécil, puta, amor, puta, amor, puta, puta, puta, puta... Este sujeto aún está considerando con cual de todos estos adjetivos punzantes prefiere identificarse o si, por el contrario, prefiere considerarse un unicornio.

Este sujeto no necesita que nadie la rescate, pero desea compartir esa necesidad con algunas personas. Sin embargo, tiende a aislarse. Ha experimentado en diversas ocasiones el sentimiento de abandono acompañado por la paradoja de asumir la responsabilidad de ser quien se aleje de aquello que le daña. Este sujeto está muy *glitcheada* y no para de darle vueltas a sí la exposición constante de su vulnerabilidad es síntoma de ser un individuo politizado o de ser un colgajo demandando migajas.

Este sujeto considera que afirmar que no le importe lo que las demás personas opinen de sí misma es hipócrita porque no puede obviar el hecho de considerarse un ser social. No obstante, con paciencia y dolor ha aprendido a priorizar sus anhelos y salud más que la opinión de cuatro mentecatos que no valoren su compañía ni ofrendas. Este sujeto se culpa cada vez que esquiva, se castiga cada vez que ladra, pero se levanta cada vez que cae. Este sujeto se quiere y se insulta, se mima y se araña, este sujeto se pone a sí mismo el culo en la cara y lo limpia para que no se le llenen las uñas de caca cada vez que necesite volver a hurgar en sus entrañas.⁵

Al final del audio, Mandi volvía a esconderse entre las sábanas. Después, yo me despertaba gritando y acompañada de un sonido estridente. Mandi ya no estaba.

Creo que es importante hablar de esta compañía que sentimos, de la lucha constante que mantenemos con nosotras mismas, de las contradicciones con las que nos topamos por el camino y que, a veces, nos llevan a actuar o

pensar desde un lugar que no sentimos ni tan siquiera nuestro, que nos atemoriza y avergüenza. Porque nombrarlo, hacerlo presente, nos ayuda a reconocer que no estamos inmaculadas, a discernir nuestra esperanza de cuál es la herencia que arrastramos y, en nuestro día a día, supone una gran carga. Mónica Mayer (2007) expresó muy bien esta circunstancia con las siguientes palabras:

—
Estando el enemigo dentro de una misma, es muy difícil vencerlo, por lo que las contradicciones están a la orden del día. Por lo mismo, cuando pienso en lo ambicioso de un proyecto feminista (o cientos de diversos proyectos feministas) que pretenden cambiar ni más ni menos que la esencia misma de la sociedad, me digo...: tenemos chamba pa'rato. (p. 413)

Referencias

- Albarrán, J. (2019). Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Errázuriz Vidal, P. (2012). Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Faith Wilding (1972). Waiting [Página web]. Recuperado Julio 5, 2024, de <http://faithwilding.refugia.net/waiting.html>
- Goldman, E. (2017). Celos: Causas y posible cura. En Goldman, E. (2017), Feminismo y anarquismo (pp.209-220). Madrid: Enclave de Libros.
- Herrera, C. (2015). Otras formas de quererse son posibles: Lo romántico es político. En Cendal, S. (Ed.) (2015), (h)amor1 (pp. 95-124). Madrid: Editorial Continta Me Tienes.
- Liddell, A. (2015). El mono que aprieta los testículos de Pasolini. En Liddell, A. (2015), El sacrificio como acto poético (pp.33- 44). Madrid: Editorial Continta Me Tienes.

⁵ Segmento de la transcripción del audio utilizado para la performance *Tu amiga Mandi* (Beatriz Morales Manzanaro, 2023).

Mayer, M. (2007). De la vida y arte como feminista. En Cordero, K. y Sáenz, I. (Comp.) (2007), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 401-413). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?. En Cordero, K. y Sáenz, I. (Comp.) (2007), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Romero, T. (2020). (h)amor propio en los márgenes. En Cendal, S. (Ed.) (2020), *(h)amor4 propio* (pp. 121-140). Madrid: Editorial Continta Me Tienes.

Rowan, J. y Nanclares, S. (2015). *The Only I Love / You're The One*. En Cendal, S. (Ed.) (2015), *(h)amor2*. Madrid: Continta Me Tienes. p. 92

Valencia, S. (2015). La verdadera (falsa) teoría de: A-mor. En Cendal, S. (Ed.) (2015), *(h)amor1*. Madrid: Continta Me Tienes.

Wittig, M. (2016). La categoría de sexo. En Wittig, M. (2016), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 23-31). Madrid: Editorial EGALES.

Wittig, M. (2016). No se nace mujer. En Wittig, M. (2016), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (pp. 33-45). Madrid: Editorial EGALES.

Woolf, V. (2016). *Una habitación propia*. Barcelona: Editorial Planeta.

Fugas
eJinter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

14

2024



Recognition and respect: the place of Africa in the history of performance art and in its future

PABLO ALVEZ ARTINPROCESS. University of Surrey

/ SUMMARY /

This paper carries out an exercise within the realm of performance philosophy, it consists in questioning, in tandem, the place of African philosophy in global philosophy, and the place of African performance in the shaping of contemporary performance art. This implies starting by sharing some of the features of both African philosophy and performance, the philosophy implicit in the performance, and the performative dimension of African philosophy. We are led to find that the “shaping” we refer to is *moiré* pertinent if seen in a dialogical mode and as a forward-looking exercise: one that draws the attention of contemporary Western performance art to what it could learn from contemporary African performance – in terms of openness, engagement and socio-cultural functionality.

/ Keywords /

Historiography; African performance, experimental performance; performance philosophy

Introduction: the Quest

The Trigger Questions and the Sought-for Ethical Context

The reflection reflected in this paper has three starting points, the first two of which are triggers, and the third setting the context but also providing another challenge.

The first one was my reading of Laura Cull's text describing the first years of development of the "field" now known as Performance Philosophy, and in particular the observation that one of the challenges for the future development of Performance Philosophy consists in expanding its scope so as to embrace new geographies, and to be available to be affected by their contributions. This important reminder to promote openness was enhanced by my participation, in July 2022, at the biennial conference of the Performance Philosophy network, held at the University of the Arts of Helsinki: the last session of the conference (called PPP, for "Performance Philosophy Problems") saw participants discuss the future of the field, the network and its initiatives. At that moment I echoed the need to concretise Cull's calling, and to be active in promoting the participation of scholars and performers from other geographies. Informed by readings on allyship, by the recent trend of cultural institutions to enact discussions on the participation of African artists and scholars, but also by episodes where those African artists and scholars remind organisers that participation under the latter's terms is worth little more credit than an act of concealed "Afrowashing", I mentioned at the PPP closing session that the participation of people identifying as African performance philosophers should be welcome under their own terms,

and not under terms dictated unilaterally by the benevolent hosts.

The second trigger for this paper was my reading of Marvin Carlson's alternative history of performance art, which I sketched and performatively unfolded at the *Fugas y Interferencias* gathering also two years ago: while I shared indeed my enthusiasm about Carlson's opening up of the history of performance art to include more popular ancestors (such as cabaret, the circus or the street juggler) as well as to too often overlooked groups (most notably racialised performers in the USA), I questioned why were performance forms and protagonists from other geographies still absent from this richer pedigree.

There is still a third trigger, that has been very present in almost all my researches in performance over the last years, which is Levinasian ethics and its interplay with performance art. The philosophy of Levinas as exposed in "Totality and Infinity" takes Husserlian and Heideggerian phenomenology as a starting point but breaks free from its limits, precisely when Levinas questions what bigger thing exists beyond the horizon of the phenomenological experience and observation. The context for that horizon is the human Other. Pointing at the perils of ontology and claiming a central role for metaphysics, Levinas ends up stating that the encounter with absolute and infinite Otherness is ultimately what assigns meaning to one's existence, one's existing and one's mission of responsibility. The Other confronts us with the ethical impossibility to obliterate or reduce them, and it is also the Other whom keeps us in check, as the criticism the human Other directs at us is ultimately what shapes objectivity. Levinas assigns priority to ethics over politics and

to justice over peace or war – politics, peace and war are respectively logics of action and events later than the responsibility to respect Otherness in its integrity. How this “narrative” articulates with foreseeing expanded possibilities in performance art has been the enterprise of many years (for me, at least), but my focus has increasingly shifted to how this articulation can be done (i.e., what methodology of articulation ensures the integrity of both Totality and Infinity and Performance Art) and how such a methodology can be transmitted through pedagogical practices. We found interesting similarities between Levinasian ethics and Dwight Conquergood’s approach to indigenous performance, namely when refusing to keep a distance vis-à-vis indigenous performance that would leave us “exoticising” it or reacting allergically to it, but also when refusing to appropriate oneself of that performance in a way that ringfences it and objectifies it.

These questions, framed by a willingness to address them ethically, can now be reshaped in the following manner: Looking to the past, being aware that African traditions in performance – ranging from masked plays and puppetry to trance-inducing dance – and taking into account that what John Bell (2014) labels “material performance” is not a European invention, is there not room to explore whether or not Africa, beyond being the cradle of humanity, might also be the cradle of performance art? And looking to the future now: if performers-researchers or performance-philosophers address this issue in a more pragmatic and forward-looking manner, how can they acknowledge eventual African origins of performance art when creating performances themselves?

The Methodology

To find preliminary answers to these difficult questions, we look into how global cultural studies and philosophy have dealt with African philosophy. Confirming that African philosophy remains largely absent from the global mapping of philosophy, we look into the reflections emerging from contemporary African philosophy itself to discuss how can this absence be addressed.

Only after do we assess if manner of proceeding we chose is bound to be transposed from the African philosophy problem to the African performance one, since African performance, too, is absent from the general history and mapping of contemporary performance art.

By articulating both questions together, we are clearly setting the quest in the context of performance philosophy problems. Our step-by-step approach shall not impede us from commenting or questioning, here and there, the steps we take in the enquiry.

In Section 2 we chose to sketch the history of African philosophies as presented by philosopher Severine Kodjo-Grandvaux (2013). With a clear accent on the plural, acting as a political marker that African thought might not be collapsible into one philosophy only, Kodjo-Grandvaux discusses also the way Western academia has dealt with African thought. The modes of approaching African philosophies range from its deliberate disregard by North-Atlantic philosophy, passing by the stages of ethnophilosophy and of Senghor’s black reason, to the attempts to find a rigorous definition of African philosophy still affected by the persistent trauma of coloniality, and culminating in a future-oriented approach that focuses instead

on African philosophies as movement, on what they can become and how they might think. In Section 3 we take a closer look at African performance in its possible interplay with contemporary Western performance. Here, we will not aim at being comprehensive, focusing instead on a selection of performance forms and processes in East Africa as approached by Okagbue and Kasule (2021). Section 4 concludes.

In Search for African Philosophies

Stages in Recognition in Other Philosophies

In “Philosophies Africaines”, Severine Kodjo-Grandvaux traces the history of African philosophies and its stages of development.

These developments are not independent from an awareness of the politics of philosophy, which starts by an refusal of the existence of alternative philosophies, followed by a moment when they are not understood and, hence, systematically undervalued. Indeed, Kodjo-Grandvaux argues that, at first, African philosophies were ignored, then not known, and afterwards still not recognised (Kodjo-Grandvaux, p. 8). But even this path is not a linear progression, and these “stages” will sometimes overlap or even be challenged by some reversal, we believe, as a risk that undervaluing leads back to, for instance, overlooking, always exists, as we shall later see.

And this is also why, now thinking more about African performance and less about African philosophy, even if we might tend to a conclusion that contemporary performance art does not feed on African performance and its history, we have to monitor carefully if such a conclusion is not driven by a pulsion towards

rejecting and undervaluing “peripheral” performance forms.

Me Looking at You Looking Back to Me

Western philosophy can only be seen from the outside – from the perspective, then, of African philosophy (p. 17).

can one see oneself but from the outside? Levinas explains that the criticism of the other that composes us, and also objectivity, requires the view(s) of the Other.

African philosophy allows, then, to examine in a new way Western thought, its theoretical models and categories/paradigms, and other conceptual tools they use (p. 20)

Kodjo regrets that, when comparative analyses are used, the tendency is to draw comparisons (of Western philosophy) with the Chinese philosophy. Kodjo claims that the time has come to open up (comparative philosophy) to Africa (p. 19), also because multiple perspectives are needed to compose such a comparative analysis.

could it be that opening up to only selected other philosophies (i.e., opening up to Asian but not to African philosophies) means that such a process of opening up is incomplete? It might be that full openness implies being open to multiple Others.

Being “in Relation With”

This, in turn, implies that African philosophies can (only) be grasped “in their relation with” (other philosophies) (p. 21).

Then, of course, there are different ways to

establish such a relation “with”. One to avoid, is to compare, conflate and above all exhibit in an exotic manner (p. 19) – a caution that we see resonating strongly with an “excess of alterity” one can derive from the typology of attitudes towards the ethnography of performance found in Conquergood (1985, 1991), and which can easily end in a caricature of Other ways of thinking.

In a closer look, we can even go as far as argue that some ways of approaching other philosophies (including African ones) fall short of establishing a “real” relation with them, as the rapport remains largely unilateral – one where Other philosophies are analysed, and the framework from which they are analysed (Western philosophies, then) do not recognise what they have to learn from those Other philosophies (and what changes those Other philosophies unwarrantedly operate on the observer). When the Other is exoticised, observationism and objectivity are fetichised.

Multiple Perspectives, Enhanced

Western Philosophy cannot see itself from the outside. And being seen from the perspective of, for example, Chinese philosophy, alone is not enough either. Multiple perspectives are needed. This justifies a comparative analysis with African philosophies. But “being in relation with” in a multi-perspective manner is not exhausted within philosophies, as philosophy as a whole cannot look at itself from the outside either.

Indeed, philosophy is not self-sufficient, and a trans-disciplinary perspective is also necessary to avoid closing silos upon itself and have fuller awareness of itself – its role, its limits, its ways of proceeding. This is why Kodjo argues

that, to think African philosophies, it is also necessary to think what they can bring for African societies (p. 22). This is probably also why Kodjo discusses issues of justice, politics (including the politics of philosophy, as we have seen) and aesthetics.

Stages in Recognition in Other Philosophies

Kodjo identifies several stages through which a notion of African philosophies emerges. These range from more ethnophilosophical approaches (strongly framed by colonial institutions and ways of thinking and approaching other cultures, and which can hardly be seen as a true dialogue with the latter) to attempts to define a black reason (emerging as an allergic reaction to colonialist systems of thought), or to reach a rigorous (albeit non-exhaustive) definition of African philosophy as scientific discourse (p. 51).

Against Essentialist Approaches, Against a Denied Access to Philosophy

Kodjo judges that some of these approaches, by seeking to establish African philosophy as original, promote it as an extreme singularity – for example, when bringing to its core the notion of sage philosophy anchored on the authority of the sage or the sorceress. This implies an “essentialisation” which is ontological in nature and is oriented to the origin and originality of the sorceress (pun intended). Some of these approaches point to national-specific, or even nationalistic, systems of thought.

In turn, such ambitions attempts are challenged by others who question of whether there can be such a thing as a spontaneous philosophy (p. 62), that is, that question whether, in

contexts where the social predominates over the individual, collective thinking can qualify as philosophy: these voices argue that tacit thought remains fairly unchanged over generations, it is not questioned over time, and therefore does not entail a significant process of questioning. As such, it is considered too traditional and eventually inadequate to the contemporary world and its challenges (p. 62). Some of these critical voices go as far as declaring that a notion of philosophy is simply not transposable at all to Africa, that African philosophy has no tradition (notably due to its oral form), and that one should label African thought with something else but philosophy.

Explicitly or implicitly, Kodjo shows how this positioning is charged with prejudgements about what is thought and philosophy. Above all, the problem with these approaches, Kodjo explains, is that they do not approach African philosophy in its relation to other systems of thought. Kodjo considers that an alternative africanisation of philosophy is possible, and proposes instead that African philosophies be regarded in their plurality, openness and dynamics: unlike seeing themselves as radically different from others (p. 151), as proposed for instance by Senghor, African philosophies must include what they are trying to escape from (p. 134), and embrace African tradition but also the influence from – and relation with – Western tradition. Such an openness translates into Africa (and African philosophies) being a land of hosting, not of exclusion; and dynamics translates into movement and displacement, not the establishment of (nationalist) borders to thought. As such, and in no manner a reductive perspective, African philosophies should be seen as “still to be realised” (p. 165), where conceiving other presents should be possible: in fact Kodjo proposes to assimilate (coloniality

and its associated trauma) to better go beyond it (p. 168).

Such a stance also implies looking differently at tradition: by clarifying that it does not equate traditionalism (p. 166), tradition is to be seen as transmission (hence movement) and even rupture and invention.

It also implies approaching African philosophies comparatively, or even more accurately, “in relation with” other world visions, including those that are hegemonic. Here, “movement” stands also for “encounter”, “fusion” and even “surplus”.

All in all, if philosophy is movement, thinking and questioning can no longer be a project conducted from a fixed point in space and time.

African Performance

Methodological Coherence: Synapses and Conversations

Okagbue and Kasule (2021) draw an analysis of indigenous theatre and performance in East Africa. The way their research is conducted is sometimes as telling as the content and the outcomes of the research itself; and some ways they phrase their conclusions trigger unexpected synapses we shall wish to explore at a later stage. One of the streaks of their research worth being highlighted is the impressive level of detail with which performances are described, which we read as a token of respect towards the processes and resources behind the performances and the time dedicated to prepare them. Another is the batch of more ambitious meta-questions the authors asked themselves: for example, even if a clear answer is not

given, they declare wondering if there is such a thing as an African performance sensibility and a continental African theory of performance, and if so, if they feed into a global theory or performance, or do they challenge or destabilise it. A third streak that deserves notice is the fact that the authors acknowledge the curiosity of performers-interviewees about what had been understood from their performances- what they were doing, what it meant, the history behind the concept. This attitude from the side of interviewees, and the frankness of the interviewers to share it, destabilise already an approach to African performance (and performance in general) that takes it as a mere object of observation. This resonates not only with a dialogical approach to the Other showing strong affinities with Levinasian ethics, but is also resonates with the conversational and truly participative nature of many of the forms of African performance approached by the authors. It also joins Kodjo in contesting a single point of view and a single (arbitrary, authoritarian) point from where thought and questioning originates.

Scripts to Be Jointly Completed

Among the various forms of performance Okagbue and Kasule approach, most are of a participative nature. For example, Abevugyi/Abazizi of Uganda and Rwanda consist of praise recitation performances taking the shape of heroic poetry – where the performer praises his own achievements and wealth, but also the feats and bravery of warriors. Here, recitation is “rooted in the call and response motif, stylized movement, and gesture repertoire” (p. 20). The call and response comprises asking for the “audience to acknowledge his praises” (p.22), to which the audience replies with an enthusiastic “Eeee” and sometimes intervenes, changes or

complete the narrative of the performer. The authors observe that, “when listeners make multiple interpretations, this is a mark of a skilled performer” (p. 22).

More broadly, Okagbue and Kasule find that East African performance “privileges the multi-textuality of performance in place of the singularity of a dramatic text or script; the density of the performance text offers more in terms of theory and practice because it takes into account the ‘final’ text that the spectator co-creates and shares with the performer” (p. 13).

Material Participation

The interplay between a non-sacralised text and the materiality of the performance comes to the forefront when one realises that the conversation between performer and the audience features a high degree of demonstration and manifestation of physicality. Indeed, while “performers use gestures, words, rhythm, intonation, and body movement that evoke and manipulate shared experiences and familiar actions” (p. 21), the audience replies with “clapping, loud-voiced applause, and whistling” (p. 24). Even if they are the performer’s body movements that bring the performance to its climax, it is clear that, “to come to life, the performance must be energised” (by the audience) (p. 23).

Training and Participation for All

While the authors note that formal training for performance in East Africa is rare, informal training seems to be rather widespread, because individuals are bound to perform at a certain moment of their lives – be it through music, dance or recitation. When discussing Abevugyi/Abazizi, Okagbue and Kasule stress

that the training of warriors consisted of “military, athletics, poetry composition, recitation and dancing skills”, which shows how the arts are part of the virtue of the brave. Also in the revisited version of Gacaca trials in Rwanda, recovered to enact closure-seeking courts following the genocide, training is foreseen for participants. In the case of Bwola and Larakaraka in Northern Uganda, dance rituals are much more than entertainment, offering a stage for matching future-weds and exposing how fit males are to start a couple – again suggesting that, sooner or later, all youngsters will go through this experience and therefore must train for it.

Keeping up With Tradition: Resistance, Regeneration, Functionality

Another feature of performance in East Africa that Okagbue and Kasule highlight is their inclination to “embody/articulate local and global struggles of culture and people (...), demanding correction and remedies for historical injustices perpetrated and suffered” (p. 5). Most of the performance forms they approach are also a form of resistance to colonialist power, as artificial borders installed by the colonisers implied the separation of individuals belonging to one same cultural or ethnical group: indeed, boundaries installed by colonial powers did not coincide with ethnical, socio-cultural or traditional historical-political contexts (p. 17), and therefore ended up splitting those contexts and processes artificially and arbitrarily.

In the case of Gacaca, performed trials also attempt to heal from post-colonial trauma. More broadly, they see performance as a genre of human activity through which culture is marked, demarcated, interrogated as well as celebra-

ted” (p. 6). As interrogation points towards new possible, these courts in Rwanda are seen as “a way to work with the memory of the past and as a critical lens for examining the contemporary socio-political conditions, and ultimately to offer intimations of the future”. It is interesting to observe that, at the end of her opus, Kodjo focuses, too, on the notion of “living together” and the role of justice in this project.

Many of the features listed above concur to the finding that African performance is strongly functional. As Okagbue and Kasule phrase it, “*the power to perform, to create or re-create performances is important to people as it is fundamental human impulse that helps to satisfy our need to be and it represents one of the main links between the performances looked at here.*” (p. 11)

Conclusion

We tend to believe that the description of Kodjo-Grandvaux’s journey through African philosophy shows many resemblances with Okagbue and Kasule’s description of a handful of East Africa performances. We believe we can go further and suggest that, just like African performance carries and embodies a body of philosophy (of resistance, repair and willingness to regenerate), perhaps the most interest dimension of African philosophy is its performativity – its commitment to act upon the world, rather than looking retrospectively and descriptively.

These assertions alone would seem enough to argue on behalf of the inclusion of African performance in the universal mapping of performance art – probably a more relevant and fertile attempt than thinking about its place

in the history of performance art. The same applies to African philosophy.

In managing these proposed processes of inclusion, there are of course cautions to be taken but also potentialities to be explored: showing some resemblances with the philosophy of alterity of Emmanuel Levinas we referred to, Kodjo-Grandvaux points towards some universality of African thought (in its dimensions of hosting and movement), rather than the inverse and more common operation which would consist of westernizing what is universal. In this context, Kodjo-Grandvaux calls for Western philosophers (including performance philosophers) to make way for African philosophies and aesthetics in global discussions. As far as philosophy goes, responding to such a quest is not without questioning: how can this task be carried out without cultural and philosophical appropriation? How to ensure that African philosophers and artists keep the ownership of their ideas, and that idea circulation proceeds (at least partly) under their own terms? We discuss how part of these cautions might imply that any person referring to African philosophies acknowledges that the relay is to be shared by more than a few, but also that there is effective restitution of the relay (e.g., it can only be temporarily held).

And even if Kodjo-Grandvaux's call resonates with Okagbue and Kasule's assertion on the "potential influence of African thought and aesthetics on aspects of global contemporary theatre practice and scholarship", the challenge seems to be greater when focus shifts from African philosophies to African performances: if the performances one can create nowadays include, for instance, elements of African theatre and puppetry, how can a performer ensure that this is done with respect to the integrity of Afri-

can cultures? Can a performer engage African artists in this process, and how? Choices in performance creation have ethical consequences.

To propose an answer to this question/challenge, even if a partial, provisional and precarious one, we could share our view in that an analysis of contemporary African performance does not "fit" nicely in the Western history of performance art, but more importantly disrupts its recent history:

The degree of participation of the audience in African performances is a wake-up call from one fiction created around Western performance art – a fiction where we believe that in performance art, unlike in theatre, there is no fourth wall; a fiction where we have taught to believe that Western performance is participative and that meaning is co-constructed with the audience. If we recover the description of African performances, we are reminded that the participation of the audience goes beyond unfolding possible meanings (of a text) shapes the direction of the narrative in both textual and physical ways. Of course, we acknowledge that audience participation to this degree is only possible because there is a tradition of participation, and performance is popular – one thing that Western performance art is surely not.

Maybe taking into account these fictions, maieutically revealed to us by African philosophers and performance researchers as being fictions, is the best gift to receive, and the best resource to look beyond the horizon and regenerate Western performance art – in promoting generous engagement, in sincere granting of room for participation, and in training individuals to occupy multiple positions in performing over their lives.

References

Bell, John (2014), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. London: Routledge.

Carlson, Marvin (2018). *Performance: A Critical Introduction*. New York: Routledge.

Conquergood, Dwight (1985). *Performing as a Moral Art: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance*. *Literature in Performance*, vol. 5.

Conquergood, Dwight (1991). *Rethinking Ethnography: Towards a critical cultural politics*, *Communication Monographs*, Vol. 58.

Cull, Laura (2020). *Performance Philosophy: an introduction*. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 1, e92544.

Kodjo-Grandvaux, Séverine (2013), *Philosophies africaines*. Paris: Présence Africaine.

Okagbue, Osita and Samuel Kasule (2021), *Theatre and Performance in East Africa*. London: Routledge.

Fugas
e Inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

15

2024

Working performances. Tres décadas de recetas performáticas de Ramon Guimarães

RAMON GUIMARÃES. Artista performer

/ RESUMEN /

Este artículo explora la trayectoria performativa de Ramon Guimarães a lo largo de tres décadas (1989-2020) en el contexto español. A través de 101 performances, en que investiga sobre la identidad de género y la disidencia queer, utilizando el espacio institucional y el público como marcos críticos. La obra se destaca por su enfoque interdisciplinar, integrando elementos de género, psicología y crítica cultural. Se analiza cómo sus performances, autogestionadas e infiltradas, desafían las normativas heteronormativas y binaristas, anticipando visiones contemporáneas sobre el género. La publicación *Working Performances* sintetiza su metodología a través de recetas performativas, en las que se refleja el proceso conceptual de su obra.

/ Palabras clave /

Performance; queer, género fluido; autogestión

Introducción a la Trayectoria de Ramon Guimarães

El conjunto de recetas, caligramas, fotografías y vídeos de performances recopilados en la publicación *Working Performances* se inicia en 1989 con *B&R Performance* y culmina en 2020 con *Being Invited*. A lo largo de estas tres décadas, se recorren 101 performances del artista Ramon Guimarães (Barcelona, 1968), cuya obra refleja una exploración continua de la identidad de género y la disidencia *queer* en un contexto socio-cultural en transformación. Este artículo examina cómo, a través de los títulos y temas de estas performances, se revela una sensibilidad *queer* fluida y disidente, anticipando visiones contemporáneas sobre la condición de género.

En un entorno español de finales de los 80 y principios de los 90, marcado por un binarismo de género y una limitada comprensión de las identidades no normativas, esta obra comienza a integrar elementos de género. Esto sucede en una época en la que las teorías feministas aún no habían sido plenamente aceptadas socialmente, y en la que las personas lesbianas, homosexuales, bisexuales, travestis y transexuales carecían de respaldo y respeto social. Además, en ese momento se confundía género con identidad sexual y las identidades no binarias o de género fluido ni siquiera eran reconocidas.

En *B&R Performance* (1989)¹ tras cuyas siglas se ocultan “blue” y “rose”, establezco las bases del que será el marco conceptual sobre el que se desarrollará mi trayectoria: el género, la

psicología de la interacción con el público, y el «complejo de Narciso».

Contexto Cultural y Artístico en España: Influencias en Esta Trayectoria

Durante las décadas de los 80 y 90, el panorama cultural y artístico en España se caracterizaba por una efervescencia creativa que desafiaba las normas sociales y políticas establecidas. Grupos de artes escénicas como *La Fura dels Baus* destacaban por sus intervenciones en el espacio público, con acciones combativas y políticas. Estas intervenciones callejeras y la manera en que cuestionaban el statu quo inspiraron en mi obra un interés por la intervención inesperada en el espacio público, creando performances que sobrepasaban las expectativas tradicionales del espectador.

Simultáneamente, la influencia de Genís Cano Soler, profesor de psicología de la percepción en la facultad de Bellas Artes de Barcelona, fue crucial para el desarrollo de mi enfoque interdisciplinario. Su asignatura despertó mi interés hacia todo lo que él denominaba «artes intermedia». Este enfoque interdisciplinario no solo enriqueció mi práctica artística, sino que también me facilitó el desarrollo de un lenguaje visual y performativo que desafiaba las categorías de género y exploraba nuevas formas de interacción con el público.

Su asignatura propició, dentro del marco universitario, que un grupo de alumnos fundá-

¹ En esta acción, tras besarme en un espejo, puse círculos rosas o azules aleatoriamente en la frente de los asistentes, los firmé y me fui en taxi. Esta performance surgió en el contexto de mi primera exposición *Iconos*, después de visionar en el *Centre d'Art Santa Mònica* en 1989, las acciones de Juan Hidalgo, Marie Kawazu, Joan Brossa, Nigel Rolfe, Ulrique Rosenbach y Serge III Oldenbourg

ramos el colectivo *Subsòl*².

Década de los 90: Inicios de una Intensa Actividad Performativa

Mi segunda pieza fue la instalación happening *Èxit* (éxito en catalán, salida en inglés), una pieza en la que los asistentes eran invitados a subir tres peldaños, situarse sobre la palabra *èxit*, tomar una de las alianzas etiquetadas, firmadas y numeradas dispuestas en una bandeja colgante, mirarse en un espejo insertado dentro de una sartén y al bajar observar su reflejo en los espejos rotos de la palabra *LOVE* escrita sobre un cojín de cuero rojo. Esta acción instalativa presentada en el contexto de la exposición «*Two*» (1990), muestra mi interés en la participación activa de los asistentes en las acciones.

En la misma línea de acciones instalativas se encuentra la exposición *Untitled* (1990) propiciada por Pilar Palomer, profesora en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. En esa muestra, cinco artistas³, en la Sala de exposiciones de la Facultad, realizamos performances simultáneas basadas cada una en nuestros nombres. Mi acción consistió en estampar mi firma en una esquina de la sala de exposiciones, reseguirla con clavos de 10 cm de longitud, de los cuales colgué dos bombillas encendidas. Esta acción me permitió explorar

la relación entre mi identidad personal y el espacio público.

También en 1990, participé en las jornadas Intermedia sobre disciplinas interdisciplinarias, organizadas por Genís Cano y Antoni Remesar, con dos obras: el happening instalación *Benvinguts* (Subsòl 7) como miembro de *Subsòl*, y a modo individual, la performance *¿Tomaste ya tu leche?* Esta acción marca un punto de inflexión en mi trayectoria. Infiltrado y con mi rostro cubierto de distintas marcas de leche irrumpí en el bar de la Facultad de Bellas Artes, repartiendo primero vasos, luego leche, para terminar, bebiéndola, escupiéndola, derramándola o lanzándola sobre los asistentes y seguidamente marchar. Esta acción con una fuerte componente *queer*, subrayó tres líneas definitorias de mi trabajo: la acción sin previo aviso, la búsqueda de la interacción con los asistentes, en ocasiones llevada al límite; ejerciendo con contundencia la violencia de lo inesperado, sin agresividad y las foto-performances⁴.

La experimentación con la performance me llevó a desarrollar la acción *Primera traza*⁵ (1990), un intento de ir un paso más allá de la performance tradicional, intentando establecer pautas de interacción prolongadas en el tiempo, mediante la creación de un "resto arqueológico" para el futuro. La "traza" consta de dos partes: la creación del rastro con participación directa ante una audiencia, y una segunda par-

² *Subsòl* es un vocablo en catalán que significa subsuelo. Legalizado 1988 como asociación artística formada por Enric Font, Jordi Pallarès, Cristina Sabaté y yo mismo. *Subsòl* se disolvió en 1990. Durante su trayectoria, desarrolló ocho eventos: *SUBSÒL* (Happening multimedia) 1987, *SUBSÒL-2 (instalación)* en el Casal de Cultura Robert Brilles de Esplugues de Ll. 1988, *Pelu-con-escàndalo (SUBSÒL -4)* (performance colectiva) en l'Espineta de Calafell 1988, *Subsòl va de copas (SUBSÒL-3)* (proyección) en Von Hayec Barcelona 1988, *Globus globus (SUBSÒL- 5)* (happening participativo) en los claustros de la Universidad Central de Barcelona 1989, *SUBSÒL a l'hemisferi sud (SUBSÒL -6)* en Vilassar de Dalt 1989, *Benvinguts (SUBSÒL-7)* en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona 1990 y la exposición *Two (SUBSÒL-8)* en Esplugues de Ll. 1990, realizada únicamente por Cristina Sabaté y yo mismo. Algunos eventos coinciden temporalmente con algunas

³ Los artistas fuimos Borja Zabala, Marta Domínguez Sensada, Jordi Pallarès y Cristina Sabaté y yo mismo

⁴ En esta foto-performance adherí sobre mi rostro las letras de los nombres de distintas marcas de leche

⁵ La *Primera traza* se realizó en el Pasaje de las Baterías de Montjuïc. Consistió en cortar un mechón de cabello de cada uno de los asistentes, registrar su nombre en una cinta casete, introducir ese material en una caja de metacrilato, sellarla, cavar una fosa y enterrarla

te que puede o no producirse, dependiendo de circunstancias fuera del control del artista, el encuentro de la traza.

Ese mismo año, junto a Marga Mascaró, Pere Lluís Pla Buxó, Cristina Sabaté, y Borja Zabala, organizamos el Primer Mini Festival de Nuevos Performers en Perifèric, Sant Celoni. Mi performance, *A Million* (1990) (figura 1), una acción *queer* de género fluido en tres actos, culminó en un tercer acto donde descendía de un bidón de gasolina, revelando mi identidad de "novia con barba"⁶. Sin embargo, la acción de marcar los rostros de los asistentes con el carmín de mis labios, se vio interrumpida por la tensión creciente, que derivó en confrontación con el público, reflejando el carácter impredecible y provocativo de mi obra.



Fig 1. *A million*, *Perifèric*, *Sant Celoni*. Ramon Guimarães 1990. Autor foto: Raimon Pla Buxó

En 1991, el estallido de la Primera Guerra del Golfo inspiró la co-creación de la performance *Vernissage* (1991) junto a Cristina Sabaté, realizada en el bar Amagatotis. Intercambiando roles y atuendos, Cristina depositaba vísceras de animales sobre las mesas mientras yo limpiaba, colocándolas de nuevo en su lugar original. Al finalizar la acción colocaba una cartela con el título de la acción, autores, técnica, materiales y año de ejecución, al lado de las bandejas sobre las que había dejado los materiales de limpieza ensangrentados.

Ese mismo año también con Cristina Sabaté realizamos la acción *Desenvolupable* (1991) una intervención realizada en los pasillos de la Universidad Autónoma de Barcelona, a propuesta de Teresa Camps Miró, profesora del Departamento de Arte y Musicología de esta universidad. Consistió en desenrollar de nuestras cinturas las respectivas bobinas de material común plastificado y enrollar con ellas a los asistentes creando barreras y fronteras entre ellos. Al terminar nos marchábamos dejándolos enrollados.

Para cerrar 1991, fui invitado por Genís Cano a coordinar la jornada de performance *Intermedia II*, donde presenté *The married public* (1991). Mi acción consistió en grabar todas las acciones de la jornada y al final recitar mi currículum completo, incluida la descripción de la acción que

⁶ La imagen de una persona con barba y velo de novia es una imagen que hoy consideraríamos de género fluido o intergénero

estaba realizando, mientras grababa al público, agradeciéndoles su asistencia y expresando mi deseo de volver a verlos en futuras performances. Esta obra reflejaba mi interés por documentar y reflexionar sobre el acto performativo en sí, así como en la relación entre el artista y su audiencia.

Acciones Autogestionadas e Infiltraciones: Estrategias Críticas

Durante la década de los 90, continué desarrollando acciones autogestionadas de manera más radical, destacando entre ellas la serie de performances infiltradas en el Muso de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). En 1995 con *És art perquè té marc II* inicié esta serie al exponerme como una obra de arte viva durante la inauguración, puertas abiertas del museo, hasta que fui expulsado por el personal de seguridad. Al año siguiente, junto a Miriam Alzina, llevamos a cabo *De profesión sus labores I*⁷ (1996) durante la inauguración de la Bienal de Barcelona en la sala Balmes 21. Ese mismo año me infiltré de nuevo en el MACBA para realizar *FX Performer*⁸ (1996).

Dos años después, en el contexto del Festival de acción Off Macba organizado por el colectivo Xang, realicé *Instalación*⁹ (1998). En este tipo de acciones en las que utilicé sin permiso el espacio institucional del museo, este me sirve como marco para poner en cuestión si todo, o

solamente lo que se expone o acontece en él, debe ser considerado arte. Discurso expresado en la primera acción realizada en 1995. A través de estas performances, subrayo la tensión existente entre el arte contemporáneo y las instituciones que lo contienen.

En mi proceso de exploración en el campo de la performance, de manera autogestionada realicé *Señal* (1999), una acción que consiste en conseguir la instalación de una señal de tráfico por parte del ayuntamiento en una calle e inaugurarla después como escultura pública.

Paralelamente, fui invitado a realizar diversas performances por dinamizadores de la disciplina, como los agitadores culturales Carles Hac Mor y Esther Xargay con *Message of Cravan* (1992) en la Virreina; el pintor argentino Gustavo Marrone con *Discurs* (1993) para la muestra Las enfermedades sociales, en el Casal Lambda; y de nuevo la profesora Teresa Camps Miró, con *Llibre performàtic*¹⁰ (1993) y *És art perquè té marc I*¹¹ (1995) ambas en la Universidad Autónoma de Barcelona.

El artista Joan Casellas me propuso realizar la acción delegada *Vernissage II* (1996) en Madrid, cuya partitura fue publicada en el libro *Teoría y práctica de la acción*, varios autores, 1996. Al año siguiente, la curadora, Marta Pol Rigau me invitó a participar en la muestra «Cegueses» en Girona con la performance *De*

⁷ La acción consistió en bordar con hilo rojo la foto de una vagina

⁸ Invité a un grupo de personas a entrar en el MACBA y acompañarme a los baños del museo, donde me afeité y nos fuimos

⁹ En un bar cercano al museo, repartí bolas de naftalina entre los asistentes, los invité a acompañarme, a entrar en el MACBA y a lanzarlas todos juntos a mi indicación

¹⁰ La acción consistió en la deconstrucción hoja a hoja del libro *La poética de lo neutro* de Victoria Combalia, Anagrama 1975

¹¹ La acción consistió en llegar al espacio con un marco dorado bajo el brazo, exclamando repetidamente la frase que da título a la obra. Después de colocar el marco en el suelo, oriné en su interior sin dejar de pronunciar el título, y luego me marché. Con esta acción queer, me pregunto por las razones por las que cualquier acto realizado por un hombre en el contexto del museo puede ser aceptado sin cuestionamiento

profesión sus labores II (1997)¹² cuyo título ya nos sitúa en una perspectiva de género fluido.

Ese mismo año para el Club7 presenté *Reality show*¹³ (1997). En la que mi interacción con los asistentes, a diferencia de en la mayoría de las acciones precedentes, fue primero verbal y finalmente visual. Otra serie de trabajos destacable de este periodo es la serie *Perfomtrias*¹⁴, una genealogía en la que exploro, mido, comparo y experimento con los asistentes, conmigo mismo o incluso con la durabilidad de las acciones en el tiempo. En la clausura del Club7 realicé *Perfomtrias III*¹⁵ (2001). También con Marta Pol Rigau *Tocar sostre*¹⁶ (2003) una acción participativa en la que invito a los asistentes a sostener una columna de esponja sobre su cabeza con la que por un lado sostienen el edificio y por el otro llegan a su límite o son limitados por él.

Proyectos paralelos: Exploraciones y Colaboraciones

Uno de proyectos performativos de larga duración que no está incluido en esta publicación es *Portraits & Selfportraits*, un libro de dobles retratos desarrollado entre 1996 y 2001. Este proyecto consistió en invitar a diversas personas del sector artístico a participar en la creación de dos retratos: el primero realizado desde mi perspectiva, y el segundo, desde la perspectiva de los propios implicados. A través de esta dualidad, no solo exploró la relación entre la percepción externa e interna, sino que

también permitió una reflexión sobre la subjetividad y el poder en la creación de imágenes. En total, participaron cuarenta y dos personas, todas ellas implicadas en la escena artística, curatorial y performativa de esa época.

En la misma línea de proyectos participativos de larga duración, en el año 2000 realicé la instalación *Arte vídeo* (2001), una obra performativa que implicó a setenta y dos personas del sector artístico. Este proyecto se centró en la intersección entre la palabra escrita y la acción performativa, explorando cómo la escritura de la palabra "arte" por los participantes se traduce en una acción performativa que resignifica esa misma palabra. La instalación, que consistía en la proyección simultánea de estas dos grabaciones, se convirtió en un estudio sobre la performatividad del lenguaje, cuestionando cómo las palabras y acciones se influyen mutuamente en la construcción de significados.

Este proyecto marcó el inicio de una significativa producción videográfica, que me permitió retomar la experiencia iniciada entre 1989 y 1991 con la creación de cortometrajes en super 8 como *Línea U* (figura 2) desde una perspectiva performativa y *queer*. A medida que mi obra evolucionaba, encontré en la videografía digital una herramienta poderosa para profundizar en temas de identidad, género y performatividad. Esta evolución técnica y conceptual me llevó a enlazar de manera más profunda la performance con el vídeoarte, fusionando ambas disciplinas en mi discurso artístico.

¹² En esta acción cuyo título nos habla directamente de género y feminismo, me dedico a coser con hilo de cáñamo a todas las personas que pasan por la entrada de la Casa de Cultura de Girona, generando uniones y barreras invisibles, para una vez cosidos pedirles que me acompañen al baño a orinar y tras hacerlo, liberarlos

¹³ En esta acción devuelvo el importe de la entrada a cada uno de los asistentes, debato con ellos sobre los motivos que les han traído a venir a verme, corto mucha cebolla, la reparto entre los asistentes, entierro mi cara en la cebolla picada restante, se apagan las luces y cuando se vuelven a encender, ya no estoy y un cartel reza: imi padre a muerto, viva mi padre!

¹⁴ A la primera comisariada por Marta Pol Rigau, en *Espais d'Art Contemporani* (2000) le siguieron *Perfomtrias II, III y IV* (2000), (2001) y (2019) respectivamente

¹⁵ En esta acción pido un beso en los labios a cada uno de los asistentes mientras un fotógrafo toma registro de ello

¹⁶ Traducido al castellano tocar techo. Llegar al límite



Fig 2. Línea U, Fotograma del cortometraje en Súper 8 (1990-91, 15')

En 2006, en colaboración con Daniel Monk, profesor de derecho y co-fundador del Instituto de Género y Sexualidad de Birkbeck (BIGS) Universidad de Londres, desarrollé el proyecto de vídeo performance *Amsterdam video Self-portrait*¹⁷ (2006) en Ámsterdam. Esta colaboración continuó con un segundo proyecto, *Being Camp* (2006). En esta pieza en vídeo se alternan la paulatina transformación de las Drag Queens participantes con frases de una filosofía de vida con espíritu *camp*. Mostrando en mi trabajo una mirada inclusiva y diversa de las identidades contemporáneas.

Proyectos Performativos con Máscaras

Al regresar de Ámsterdam, tras ser invitado por Marta Pol Rigau y Carlos Pina, participé en ebent'06 con la performance *Dark room* (2006). Este fue el inicio de mi exploración sobre la ocultación de la identidad y el misterio que ese acto genera. Para esta acción, me confeccioné una máscara de cuero negra con una cremallera en la boca. Los asistentes eran invitados a colocarse una tira de tul blanco sobre los ojos, un *dress code* para poder entrar a un cuarto oscuro. Una vez dentro, procedí a encerrarlos, pasearme rozando sus cuerpos

¹⁷ El proyecto consistió en invitar a los transeúntes de una calle cercana al Museo de Anna Frank, a ser filmados mientras se tomaban un selfie

en el estrecho espacio laberíntico, mientras sonidos grabados en distintos *dark rooms* de locales gay de la ciudad resonaban en el ambiente. Con esta performance invitaba a los participantes a experimentar la vulnerabilidad y el anonimato desafiando las nociones de identidad en espacios controlados.

Paralelamente desarrollé *Identity code* (2006) para el *Cicle l'abraçada* organizado por Gresol Art. En esta acción, utilicé máscaras creadas con bolsas de papel en un juego donde una máscara ocultaba otra, reflejando las múltiples capas en la construcción de nuestra identidad.

A partir de este momento y durante los siguientes seis años, las máscaras se convirtieron en un elemento característico de mi trabajo, permitiendo colaboraciones múltiples y profundizando en la exploración de identidades no normativas. Las máscaras adoptaban diversas formas: diseños neutros, *prints* de pieles de animales o complementarlas con pelucas. Estas herramientas artísticas me permitieron abordar el ocultamiento y la transformación que las personas *trans* y *queer* hemos experimentado y cómo la sociedad percibe esas identidades.

Durante este proceso creativo, establecí relación creativa con Olivier Collet y Jérôme Lefaire¹⁸ quienes participaron como colaboradores enmascarados en cuatro de mis acciones enriqueciendo el diálogo artístico y aportando nuevas perspectivas a la exploración de la identidad y el anonimato. Fué en esta misma época cuando Álex Brahim me invita a participar en *Soles negros*. Para esta experiencia desarrollé *Ritual* (2007), una propuesta en la

que nueve performers enmascarados, siguiendo mis instrucciones, interactuaban con los asistentes, generando diferentes niveles de vasallaje a través de un trabajo psicológico de seducción e intimidación. En esta obra reflexionaba sobre la belleza, el arte y las estructuras de poder.

Al año siguiente, invitado por Franco de Toledo participé en el *Proyecto Género 2* con *Being in between* (2008) (figura 3). En esta acción, exploré la dicotomía azul/rosa, creando tres máscaras dos de ellas con vestuarios de genitales sobredimensionados a juego. Mientras dos de los performers escribían en el suelo con sus genitales, el tercer performer, una figura andrógina mitad rosa mitad azul, entonaba un canto que reclamaba la necesidad de aceptación y reconocimiento más allá de las construcciones binarias de género, promoviendo una comprensión más inclusiva y fluida.



Fig 3. *Being in between*, Espace Ample, Barcelona. 2008. Autor foto: Wilson Osorio

¹⁸ En 2007 fundaron *homesession*, en 2011, me invitó a realizar *Love in 3 acts*



Fig 4. Game Over, Franco de Toledo Art Projects, Barcelona. 2012.
Autor foto: Roberto Ruíz

Continuando con esta perspectiva *queer*, en *Game over* (2012) (figura 4) me confeccioné una máscara que me caracterizaba como Hitler¹⁹ y escalé un muro plagado de falos erectos hasta alcanzar al falo más alto, donde permanecí colgado antes de dejarme caer. Esta acción hacía clara alusión a la obsolescencia del patriarcado y a la urgencia de una generación de nuevas masculinidades equitativas y diversas. Otro ejemplo en esta línea fue *Su-*

perstickytape (2011) en la que la interacción, con el beneplácito y respaldo del público, se centraba en un único asistente sobre el que aplicaba todo aquello que de la masculinidad toxica quería eliminar.

A lo largo de esta segunda etapa, la máscara se convirtió en una hipérbole de los temas que buscaba abordar como performer: género, sexualidad, sensualidad, amor, poder, belleza, identidad, arte, artista, capitalismo, especulación y crisis político-económicas. Muchas de estas acciones se llevaron a cabo en galerías de arte o instituciones culturales, a menudo bajo la invitación de curadores, lo que permitió situar estas exploraciones en contextos diversos y ampliar el alcance de la discusión. Con el tiempo, las máscaras mutaron, superponiéndose y complicándose hasta convertirse en máscaras dobles²⁰, profundizando aún más en las capas y complejidades de la identidad y la percepción. Esta etapa de máscaras terminó con la foto-performance *Rob me now* (2013), acción en la que recorto los bolsillos delanteros y traseros de mi pantalón, me quito los zapatos y la camisa y muestro la frase que da título a la acción escrita sobre mi cuerpo.

Motivaciones y metodología detrás de Working performances

Como accionista, siempre he considerado fundamental la documentación de mis performances. Cada acción ejecutada generaba un archivo con instrucciones, desarrollo, carteles, invitaciones, fotografías y vídeos. A partir de 1993, introduje un nuevo elemento, el caligrama (figura 5), que en mi trabajo funciona como una formalización gráfica que sintetiza

¹⁹ Utilicé esa máscara en las acciones: *Game Over* y *Speculation* (2012)

²⁰ Como las realizadas para el proyecto *Cuvo* comisariado por Álex Brahim

el proceso de intelectualización de la performance. Un elemento visual y textual clave para entender la evolución y el pensamiento detrás de mis acciones.

El proceso de gestación de *Working Performances* comenzó en 2014, como parte de la revisión y reordenación que había iniciado en 2013. Mientras conceptualizaba la acción *Step forward second chance* (2015) para ARBAR, desarrollé la fórmula que he utilizado para describir las acciones recopiladas en este libro: presentar la acción como una receta, con una lista de ingredientes y un desarrollo detallado de las acciones a realizar. Este enfoque racionaliza lo que había sido, de manera inconsciente, la metodología de todas mis acciones anteriores.



Fig 5. Being Punk, Caligrama. Ramon Guimarães 2017

En lo referente a las instrucciones o partituras, en mis primeras acciones, opté por una metodología que combinaba el dibujo con la palabra escrita, como en *Vernissage* (1996), publicada en el libro *Teoría y práctica de la acción, varios autores* (1996). Sin embargo, con el paso del tiempo, y especialmente en las performances por delegación o con varios performers, las instrucciones comenzaron a volverse más extensas y detalladas. Este desarrollo metodológico anticipaba la conceptualización de las instrucciones que presento en esta publicación.

Paralelamente, mientras recopilaba y digitalizaba materiales de los años 90, supe que el performer colombiano Juan David Galindo, en un taller de performance en 2014, había realizado una re-enactment de mi performance *Reality Show* (1997). Este evento me hizo reflexionar sobre la importancia de hacer accesible a la comunidad artística todo este material documental, facilitando así la reactivación y reinterpretación de mis obras por parte de otros artistas.

Reordenación y Estructuración del Material

El proceso de reordenación del material de esta publicación ha durado casi diez años, durante los cuales el ritmo de producción de las acciones no ha disminuido. A partir de *Step forward second chance* (2015), la creación de nuevas acciones se volvió mucho más eficiente. En esta etapa, las temáticas no solo se mantuvieron, sino que evolucionaron y se ampliaron, incorporando influencias de los acontecimien-

tos globales: género²¹ redes sociales²², cambio climático²³, crisis económicas²⁴, la pandemia²⁵ y la política²⁶. Particularmente, la problemática política del contexto catalán dio lugar a una serie de seis acciones²⁷ que reflejan estas tensiones.

En esta fase, también recuperé la importancia de la autogestión y la infiltración como estrategias clave en mi práctica. La infiltración de un modelo performativo crítico en espacios como festivales eróticos²⁸ o pornográficos²⁹ no solo cuestiona las normas y expectativas de estos entornos, sino que también desafía las estructuras de poder y exclusión presentes en la sociedad. En el caso del arte institucional, además de cuestionar la autoridad y el poder que estas instituciones ejercen sobre qué es considerado arte y quién puede participar en su creación y exhibición. Apropiármelos, es una manera de devolver los espacios del museo al público, al cuestionar quién tiene derecho a actuar y qué tipo de actos son permitidos dentro de esos espacios. Mi clandestinidad desafía la idea de que el valor del arte reside en su materialidad y en su capacidad de ser conservado. Me permite crear obras que no pueden ser comercializadas o controladas, poniendo en cuestión la relación entre arte, valor económico y poder. Aceptando que el arte no debe estar limitado a los espacios tradicionales, sino que puede surgir en cualquier lugar y momento. El museo, en este sentido, se convierte en un escenario ideal para la acción viva, en lugar de un mausoleo para obras muertas. En ese

sentido, con mis acciones clandestinas intento devolver al museo una vitalidad perdida y poner en cuestión la museificación de la cultura. Esta crítica se manifestó en cinco acciones específicas: *Being Punk* (2016), *Being Devoted* (2017), *Being Exhibited* (2017), *Being Blind* (2018) y *Being Invited* (2020). Con esta última, una performance infiltrada en el contexto de la inauguración de la muestra «Acción. Una historia provisional de los 90», además de cerrar esta publicación, cierro un ciclo de exploración y crítica para abrir uno nuevo, preparándome para enfrentar los desafíos y reflexiones que emergerán en mi práctica futura.

Después de 2020, he experimentado con la capacidad transformadora de la performance sobre las personas en el taller de performance *Capil·laritats* con un grupo de mujeres del Prat de Llobregat con las que creamos dos performances colectivas y más recientemente, de manera individual, con las acciones participativas *You too* (2021) y *Pila de plats* (2022) en las que adopto un cuerpo neutro en la primera y femenino en la segunda, muestran la integración de las temáticas de género y como la manera de mostrarme como performer fluye dependiendo de las acciones, pudiendo pasar de uno al otro indiferentemente.

Estructura y Organización de *Working Performances*

Este libro consta de cinco apartados: una in-

²¹ *Being part of it* (2017) y *Lick the glass* (2017)

²² *Being available* (2016) y *Licking 2.0* (2017)

²³ *Insconsciencia* (2018)

²⁴ *Rob me now* (2013)

²⁵ *Performetrías IV* (2019)

²⁶ *No return* (2016)

²⁷ Esta temática se inicia con *Bufanda made in Spain* (2014), continua en 2018 con *Ununocincocinco*, *Versos i urnes* y en 2019 con *Mandala*, *Ocre sobre azul Yves Klein* y *Vota B*.

²⁸ *Over-underwear* (2016), *Le voyeur* (2017), *Diversofilia* y *Master class ambas* (2018)

²⁹ *Still life* (2016)

troducción, cinco textos, un índice temático, las recetas de las performances y los caligramas.

En la introducción encontramos un texto explicativo que indica como utilizar esta publicación y una presentación realizada por el autor.

En el segundo apartado, cinco textos sobre mi trayectoria, realizados por: Joan Casellas, Marta Pol Rigau, Franco de Toledo, Olivier Coillet/Jérôme Lefaure y Álex Brahim.

En el tercero, un índice temático formulado por Brahim y Guimarães con una lista de temas tratados en las performances: ritual, dandismo, poética, gesto, participativa, emocional, palabra, artificio, crítica, género, control, disruptiva, metafísica, institucionalización y sexualizada. Se incluye también a propuesta de Brahim, la evolución estética y conceptual del performer: Proto Dandy, Classic Dandy, Bride Dandy, Army Dandy, CHill Dandy, Masked Dandy e In Your Head Dandy. Ambos listados son asociados con el eje cronológico y el número de cada performance.

En el cuarto apartado, se incluyen las ciento una recetas de las performances. Cada una numerada y ordenada cronológicamente, ocupa una doble página. En la página izquierda una imagen ilustra la performance. En la página derecha encontraremos una columna a la izquierda con los ingredientes necesarios. Debajo de los ingredientes, en un recuadro, se detalla el comisariado, el lugar, la fecha de realización y en su caso, un código QR que da acceso al vídeo de la performance. También se indica el número de la página que corresponde al caligrama de esa receta. En el centro el desarrollo de la acción, acompañado en algunos casos de material anexo como textos, documentos, fotografías de la acción o de ingredientes,

camisetas, trajes, dibujos, máscaras, letras de canciones, partituras, guiones y anécdotas de su ejecución.

El quinto apartado incluye los caligramas, explicados en el apartado anterior.

Conclusión

Mi trayectoria revela un compromiso constante con la exploración y expansión de las identidades de género y las normas sociales. Con un enfoque interdisciplinario, que fusiona elementos de psicología, crítica institucional y autogestión, refleja una práctica que no solo busca cuestionar las convenciones artísticas, sino también ofrecer nuevas perspectivas sobre la construcción de género y el poder en el arte para modificar el statu quo imperante. Cada performance es tanto una declaración política como una exploración estética, donde la interacción con el público y la infiltración en espacios institucionales se convierten en estrategias para cuestionar las normas y expandir el diálogo sobre lo que constituye el arte.

El libro *Working Performances* documenta con precisión tres décadas de trabajo performático de Ramon Guimarães haciéndolas contextualizables con otras prácticas de ese mismo periodo. Es también una contribución al estudio de la performance contemporánea, proporcionando un archivo interactivo y una fuente de reflexión para artistas, estudiosos y espectadores. Invita a una relectura continua de las prácticas de identidad y género en la performance, estableciendo un precedente para futuras investigaciones y creaciones en el campo del arte *queer* y de acción. Además, el modelo receta que presenta implica también una mirada *queer* a la manera como explicar una performance.

Fugas
e Inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

16

2024

El archivo como ente vivo y dinámico.

Activación performativa del archivo virtual de artes escénicas

ITSASO IRIBARREN MUÑOZ. Universidad de Castilla-La Mancha

ISIS SAZ TEJERO . Universidad de Castilla-La Mancha

GERMÁN DE LA RIVA UMAÑA. Universidad de Castilla-La Mancha

/ RESUMEN /

El trabajo de archivo requiere de una continua actualización en sus formas de acercarse y dar visibilidad a dicho acervo. En la época de los soportes digitales, la cantidad de información disponible para su consulta se multiplica y, ante el peligro de perderse en un mar de datos, surge el reto de abordar la idea de archivo como un ente vivo y dinámico. Activar diferentes conocimientos específicos creados en el pasado en el tiempo presente, conlleva aproximarnos de manera actual a los mismos. ¿Cómo podemos utilizar la performance y la tecnología en favor de una óptima transmisión de conocimiento? ¿Qué dinámicas utilizan los artistas para encontrar nuevas formas de dialogar con la historia, con los dispositivos y con los nuevos territorios urbanos digitales? El cuerpo en movimiento y la activación performativa son herramientas que facilitan el trabajo de difusión de los materiales catalogados, complementando así las formas habituales de acercamiento a través de las pantallas.

Esta presentación explora la historia y características del Archivo Virtual de Artes Escénicas activando una de las piezas alojadas en el mismo, una pieza de video que servirá para abordar

performativamente las metodologías de trabajo generadas durante el proyecto *Archivo virtual artes escénicas. Artes efímeras en Castilla-La Mancha* (SBPLY/21/180501/000164) financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha- Fondos FEDER. (2022-2025). Abordar estos procesos es fundamental no solo para el desarrollo artístico individual, sino también para la transmisión efectiva del conocimiento y experiencias generados durante ese periodo de trabajo.

/ Palabras clave /

Archivo; transmisión; tecnología; performatividad; conocimiento

/ Keywords /

Archive; transmission; technology; performativity; knowledge

Introducción

La investigación en danza y artes escénicas requiere con urgencia una mayor digitalización, especialmente para su documentación y, por ende, su posterior difusión. El ecosistema de medios actual facilita y promueve el acceso a distintos tipos de materiales y la conectividad entre diferentes agentes, dotando a los artistas de una herramienta esencial para su profesión y desarrollo de su trayectoria. Uno de los objetivos del Archivo Virtual de Artes Escénicas (<https://archivoarte.uclm.es/>) es posibilitar el acceso a este tipo de documentación y enriquecer las investigaciones y la enseñanza de arte dramático, danza y música en conservatorios y enseñanzas artísticas, así como la colaboración con espacios museísticos, acercando este tipo de artes al público y permitiendo analizar obras que, por su naturaleza, tienen un periodo breve de exposición y muestran con espectadores en vivo. El trabajo del grupo de investigación ARTEA permite archivar obras estrenadas y finalizadas, así como realizar un seguimiento del recorrido y trayectoria de los artistas y compañías dentro de los procesos artísticos.

El trabajo de archivo requiere de una continua actualización en sus formas de acercarse y dar visibilidad a dicho acervo. En la época de los soportes digitales, la cantidad de información disponible para su consulta se multiplica y, ante el peligro de perderse en un mar de datos, surge el reto de abordar la idea de archivo como un ente vivo y dinámico. Activar diferentes conocimientos específicos creados en el pasado en el tiempo presente, conlleva aproximarnos de manera actual a los mismos. ¿Cómo podemos utilizar la tecnología en favor de una óptima transmisión de conocimiento? ¿Qué dinámicas utilizan los artistas para encontrar

nuevas formas de dialogar con la historia, con los dispositivos y con los nuevos territorios urbanos digitales? El cuerpo en movimiento y la activación performativa de los espacios expositivos son herramientas que facilitan el trabajo de difusión de los materiales catalogados, complementando así las formas habituales de acercamiento a través de las pantallas.

Metodología

El eje de trabajo que se desarrolla en la investigación tiene como objetivo la difusión y análisis del legado artístico en el ámbito de las artes escénicas y performativas. La metodología de trabajo definida dentro del grupo para activar procesos de transferencia y propuestas en el ámbito educativo se ha especializado principalmente en ofrecer recursos que ponen el foco en los procesos de creación artística, por encima del análisis de obras cerradas y finalizadas. Se trabaja junto a diferentes artistas en el desarrollo y producción de contextos de investigación desde un lugar específico centrado en una estructura horizontal y no jerárquica. A través del acompañamiento, análisis y registro de los procesos intermedios de las obras artísticas, hemos establecido diferentes métodos de trabajo que subrayan la preservación de los elementos procesuales y claves personales de creación. Estos elementos prevalecen, facilitan el acceso y comprensión al pensamiento y acción, y han ofrecido nuevas áreas de trabajo por explorar dentro de las enseñanzas artísticas.

Propuestas didácticas

Vinculadas al archivo ARTEA, se han realizado las siguientes propuestas para desa-

rollar en el ámbito educativo y en espacios culturales:

a. Jornadas performativas: Encuentros intergeneracionales con artistas en activo que muestran procesos de trabajo actuales de piezas todavía sin estrenar y en desarrollo. Son de especial interés para puestas en común y favorecen el diálogo y el intercambio.

b. Paseo con artistas: En este formato se comparten metodologías de investigación basadas en la práctica. Propuesta ideada y desarrollada por los investigadores Itsaso Iribarren y Germán de la Riva.

c. Conferencias performativas: Permiten la activación de obras vinculadas a las artes efímeras en un formato que no es la conferencia tradicional y en el que se potencia la presencialidad e interacción de forma más directa.

d. Itinerario por el archivo: Método específico de navegación por el archivo virtual elaborado por la historiadora Zara Rodríguez.

La presentación que los autores realizan en el *Congreso Internacional de Performance Art Fugas e interferencias 2024* explora la historia y características del Archivo Virtual de Artes Escénicas con una de las piezas alojadas en el mismo, el video titulado *Homenaje a Leonora Carrington* (Iribarren y De la Riva, 2023). En un formato de conferencia performativa activan la obra seleccionada utilizando una combinación de recursos entre los que destacan la danza, las tecnologías de rastreo de movimiento, la proyección y el sonido. La mezcla de recursos y lenguajes genera una actividad que fomenta la interacción y cercanía con los espectadores; dando como resultado una actividad de divulgación del conocimiento y de activación de los contenidos de archivo vinculada con los modos de hacer e intereses de la actualidad.

Resultados

La experimentación con estas formas de trabajo permite establecer mecanismos de transferencia con resultados muy positivos. Para esta investigación es fundamental entender el archivo como un ente vivo que es necesario activar desde la presencia física. Los diversos dispositivos y las estrategias utilizadas se ofrecen en tiempo real y dan significado a este archivo digital. La combinación tecnológica ha sido una de las claves para lograr un espacio intermedio que motive al receptor, así como la presentación del desarrollo de las obras desde la óptica artística, sin dar prioridad a los aspectos técnicos o específicos, sino atendiendo a la observación de los métodos de trabajo concretos de cada persona y colectivo, incidiendo en la dimensión creativa. La conexión con la audiencia es inmediata. Este tipo de propuestas dan un giro a las actividades de divulgación que generalmente se ofrecen en estas áreas, enfocadas en la muestra de ensayos de obras o el visionado de obras grabadas y más documentales. Nuestra época actual, especialmente en los años post pandemia, ha requerido el uso de otro tipo de estrategias y herramientas que nos acerquen al contacto con el público y que trabajen con la temporalidad y la espacialidad, siempre dando prioridad a ese contacto mediado por la tecnología sin llegar a perder la esencia de las artes en vivo.

Divulgar la investigación universitaria supone un gran reto. Es esencial poder lograr un equilibrio entre contenidos para poder actuar con un mejor impacto y resultados. En el caso de las artes escénicas y performativas, el contexto es muy complejo. Las estructuras culturales en España tienen carencias, especialmente en las zonas alejadas de las grandes ciudades, y esto repercute directamente en

la familiarización con este tipo de prácticas artísticas. La red online se ha convertido en el lugar donde acceder a este tipo de obras, filtradas por la pantalla. La experiencia mediada es positiva, y en ese sentido, el archivo virtual juega un papel activo en su presencia online, pero deja atrás el contacto con la escena en directo. Esta carencia se contrarresta, si en las tareas de divulgación, transferencia y difusión educativa y cultural, la presencia cobra un lugar central. Las líneas futuras de trabajo se encaminarán a encontrar ese equilibrio entre las dos esferas de presencia, tanto corporal como digital.

Propuesta

El formato de la propuesta presentada en el congreso consiste en una conferencia performativa. Utilizado en el arte desde la segunda mitad del siglo pasado, en la actualidad su utilización está en aumento. Es un formato que expande las posibilidades de la conferencia tradicional fusionado con elementos educativos con dramáticos y artísticos fomentando la activación del público incidiendo en su atención, intelecto y capacidad de reflexión.

Conclusión

A modo de conclusiones transcribimos el texto-guion de la conferencia performativa:

Itsaso— Buenos días, gracias por vuestra presencia. Somos Germán de la Riva e Itsaso Iribarren. A continuación vamos a realizar la conferencia performativa *Tocando fondo*, que consiste en una presentación sobre los modos de hacer y de pensar que nos llevaron a la creación de la pieza de video

Homenaje a Leonora Carrington (Iribarren y De la Riva, 2023).

Germán— Todo comenzó como un proyecto de modernización de las artes escénicas apoyado por el ministerio de cultura.

Artes escénicas y tecnología.

Artes escénicas y emisión en directo.

Pantallas, cables, conexiones, redes.

Programación, sincronización, latencias, retardos.

Todo ello para hacer un movimiento, un gesto, una coreografía, una danza.

Todo ello para contar un cuento, leer un fragmento, transmitir a otros un pedazo de vida, una idea, una experiencia.

Nos enfrentamos a un nuevo medio, a un nuevo escenario. Nos enfrentamos al reto de estar sin estar, de estar muy lejos, de comunicarnos de manera encarnada a través de la pantalla.

Promesas y más promesas.

Pruebas y más pruebas.

Enchufa, desenchufa, mide, calibra, conecta, desconecta.

Itsaso— Nos alejamos del cuerpo.

Nos dejamos de sentir.

El cuerpo se pierde en la pantalla aunque esta se llene de cabezas parlantes,

de brazos ondulantes,

de espaldas arqueantes.

Realizamos un sin fin de intentos para recuperar el movimiento.

Extraña labor,

recuperar algo que ya tenemos.

Aunque nos de pereza y más pereza, todavía queremos levantarnos de la silla para sentir el peso bajo los pies.

Germán— Tiros de cámara, ángulos, sonido, la tecnología viene en equipo

y en esa ocasión hicimos equipo con los artistas Henry Lamiña e Isis Saz.
 Así generamos una presencia
 una presencia virtual
 una presencia digital
 una presencia precaria.
 Presencias que merecen ese nombre si desembocan en días como el de hoy.
 Sin personas en un mismo espacio algo nos falta.
 Sin personas en un mismo espacio solo hay bit
 solo hay pixel
 solo hay luz y color
 solo hay proyecto finalizado y justificado.

Itsaso— En ese no saber.

En ese caminar a ciegas que es el proceso de investigación
 descubrimos una historia, un cuadro, una enfermedad, una serie de abusos, un doctor.
 Down Below, es el nombre de un cuadro.
 Down Below, es también un libro.
Memorias de abajo según su traducción oficial.
 Abajo más abajo o Por debajo del fondo podríamos añadir.
 Leonora Carrington es una artista. Una persona más que tuvo que sufrir la ignorancia de su época, la ineptitud de sus iguales, la dificultad del arte en un mundo dominado por la guerra y la violencia.
 Santander, la ciudad.
 Cazoña, el nombre del barrio.
 El sanatorio del doctor Morales, el lugar.
 Ese lugar donde Carrington estuvo internada en contra de su voluntad y según ella cuenta con dolor, con mucho dolor.
 Tratamientos de otra época.
 Instituciones de otra época.
 Nadie quiere saber cómo viven realmente los

maniatados, los encerrados, los amordazados, eso a quién le importa.
 Carrington nos lo contó.
 Y con este proyecto con esta tecnología con este cable con esta pantalla la historia nos reveló a una artista que utilizó un encerramiento para crear una bella obra de arte.

Germán— En la pieza de video *Homenaje a Leonora Carrington* el dispositivo de emisión en directo creado va descubriendo el cuadro de la autora a través de nuestras siluetas recortadas sobre un fondo negro.

Al mismo tiempo, leemos fragmentos del libro de Carrington y también un poema nuestro en el que aludimos a la cercanía del sanatorio del doctor Morales con la casa familiar donde yo pasé mi infancia en la ciudad de Santander.

Del libro de Carrington nos interesa cómo su cuerpo recurrió al movimiento animal en aquellos momentos en los que no estaba en control de sí misma.

Quizás el movimiento animal sea un último recurso, un clavo ardiendo al que agarrarnos cuando ya no estamos en conexión con nuestros propios pensamientos...

Pero también puede ser la fuente de una tremenda libertad y de una vuelta a lo que nos compone, a la carne, a la sangre, a los huesos y a los órganos en movimiento.

La danza lo hace así, las técnicas de movimiento lo entrenan así, las artes escénicas lo practican así.

Los patrones de movimiento de los animales nos construyen.

Son los cimientos sobre los que nos vamos apoyando en la evolución hacia la bipedestación.

Antes de caminar

Somos célula informe

Somos lagarto que reptar

Rana que salta

mono que cuelga

caballo que galopa

garza que mira.

Pareciera que nos dijeran:

Haz la grulla, eso te salvará.

Haz el oso, eso te salvará.

Haz el pingüino, el loro, el faisán... eso te salvará.

Olisquear los rincones

bostezar a boca abierta

rodar por todo el suelo.

Eterna sabiduría aprendida desde el vientre materno.

Olvidada por obligación

reaprendida por voluntad propia

sostenida por necesidad.

Itsaso— “Aquel día, me tomé una taza de té, pensé en la jornada y sobre todo en el caballo al que consideraba amigo mío. Tengo pocos amigos y me alegro de contar entre ellos con un caballo. De niña, iba a menudo al parque zoológico. Iba con tanta frecuencia que conocía a más animales que a chicas de mi edad. Al animal que mejor llegué a conocer fue a una hiena joven. Ella también me conocía. Era muy inteligente. Tanto, que le enseñé a hablar francés y a cambio ella me enseñó su lenguaje.

Debo revivir la experiencia en el sanatorio del Doctor Morales porque creo que hacerlo

puede serme útil. Me ayudará en mi viaje más allá de la frontera y a conservarme lúcida para ponerme y quitarme a voluntad la máscara que es mi escudo contra la hostilidad del conformismo.

Me propuse hacer un acuerdo con los animales: con los caballos, las cabras, las aves... El acuerdo tuvo lugar a través de la piel, mediante una especie de lenguaje del "tacto". Descubrí que tenía las manos y los pies atados con correas de cuero. Me dijeron que había entrado en el sanatorio luchando como un tigrés; me había comportado como diversos animales: Había saltado a lo alto del armario con la agilidad de un mono, había arañado, había rugido como un león, había gañido, había ladrado... Yo no quería otra cosa que ser buena con el mundo entero, y ahí estaba, iatada como un animal salvaje!" [Fragmentos de los libros *Leonora* (Poniatowska, 2011) y *Memorias de abajo* (Carrington, 1991)]

Germán— En mi barrio vivió Leonora Carrington

Allí donde ahora hay un parque

un instituto y un colegio

Un día se escucharon llantos,

de miedo y dolor

En mi barrio vivió Leonora Carrington

forzada a permanecer sin su consentimiento restringida en movimiento y en pensamiento atrapada en una institución

cumpliendo deseos ajenos

En mi barrio vivió Leonora Carrington

artista

fumadora

disciplinada

viviendo un tiempo difícil

obligada a depender de hombres complicados

En mi barrio vivió Leonora Carrington
alcanzando nuevos lugares
plasmando una valentía interior
desarrollando mundos y lenguajes
eternos y esenciales

software OBS Studio (Open Broadcaster Software) [PDF]. Recuperado de <https://www.lenguasmodernas.ucr.ac.cr/wp-content/uploads/2020/04/Manual-OBS-Studio.pdf>

Zielinska, J. (2022). Performing collections. L'inter-nationale.

Referencias bibliográficas

Carrington, L. (1992). La casa del miedo Memorias de abajo (The house of fear) (Trad. Francisco Torres Oliver). México: Siglo XXI editores, S.A. de C.V.

Díaz, B. (2024). Procedimientos escénicos para la investigación-creación en escena y por fuera de ella. UArtes Ediciones.

Harcha Cortés, A. M., Vujanovic, A., Bourges Vall, E., Belvis Pons, E., de la Riva Umaña, G., Ertem, G., ...

Abderhalden Cortés, R. (2015). No hay más poesía que la acción. Coyoacán, Mexico: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Instituto I+D+i en Arquitectura y Diseño de Interacción (IDIS). (2010). Introducción a TouchDesigner en español [PDF]. Recuperado de <https://proyectoidis.org/wp-content/uploads/2010/01/Introduccion-a-Touchdesigner-en-espa%C3%B1ol1.pdf>

Iribarren De la Riva. (2023, 29 de agosto). Homenaje a Leonora Carrington [Video de YouTube]. YouTube. <https://youtu.be/2RMemYYY5h8?si=wFjlikiYISck8m-M>

Poniatowska, E. (2011). Leonora. Barcelona: Seix Barral.

Rodríguez, Z. (2016). Archivo Virtual de Artes Escénicas. Una propuesta historiográfica. CAAC Cuenca. Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo. Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.

Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. Revista colombiana de Filosofía de la Ciencia, 9(18-19), 9-22. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/414/41411852001.pdf>

Sánchez, J. A. y Pérez-Royo, V. (2010). La investigación en artes escénicas. Cairon, 13. Revista de estudios de danza. Práctica e investigación. UAH.

Saz, I. (2018). Ser una isla. Teatralidades expandidas en la escuela. Universidad de Cantabria, USAL, UCLM.

Universidad de Costa Rica. (2020). Manual del

Fugas
eJinter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

17

2024

De performatizar la escuela de arte a escenificar un congreso. *Théâtre des négociations* como práctica de Mezzopolítica

CLAUDIA DESILE ABRAHAM. Universidad Complutense de Madrid

/ RESUMEN /

Make it Work! - Théâtre des négociations (2015) fue una experiencia política, artística, filosófica y científica en la que doscientos estudiantes universitarios internacionales performatizaron una simulación de la COP21, la cual se llevó a cabo posteriormente en noviembre del mismo año para discutir las condiciones climáticas y sus consecuencias. La acción deriva de una genealogía de la crisis de la representación vinculada con el pensamiento del filósofo Bruno Latour y la reflexión sobre su excepcionalidad desde las intersecciones entre el teatro y la performance, la representación utópica de entidades no-humanas, el análisis del espacio como una “zona gris” y la consideración como una práctica de mezzopolítica, desde los ecologismos críticos.

/ Palabras clave /

Estudiantes; teatro; congreso; educación; participación; ecologismos; utopía; mezzopolítica.

/ RESUMEN /

Make it Work! - Théâtre des négociations (2015) was a political, artistic, philosophical, and scientific experience in which two hundred international university students performed a simulation of the COP21, which was subsequently held in November of the same year, to discuss climate conditions and their consequences. The action derives from a genealogy of the crisis of representation linked to the thought of the philosopher Bruno Latour and the reflection on its exceptionality from the intersections between theatre and performance, the utopian representation of non-human entities, the analysis of space as a grey zone and the consideration as a practice of mezzopolitics, from critical ecologies.

/ Keywords /

Students; theatre; congress; education; participation; ecologisms; utopy; mezzopolitics.

Although we often think that the declarative speech act by which “the people” consolidates its popular sovereignty is one that issues from such an assembly, it is perhaps more appropriate to say that *the assembly is already speaking before it utters any words*, that by coming together it is *already* an enactment of a popular will. (Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*)

Una mañana de junio, en la cafetería Babel Belleville de la rue Lemon, quedé con Frédérique Aït-Touati para que me explicara su experiencia al coordinar, junto con el filósofo Bruno Latour, el proyecto *Make it Work! - Théâtre des négociations*. En el marco de Sciences Po École des Arts Politiques (SPEAP) y colaborando con la compañía de teatro Zone Critique, la acción tuvo lugar entre el 29 y 31 de mayo de 2015, en el Centro Dramático Nacional Nanterre-Amandiers. Que sus protagonistas fuesen doscientos estudiantes universitarios ya me llamaba la atención, pero aquello que me parecía excepcional era su papel al performatizar, con gran similitud, la 21 edición de la Conferencia de las Partes (COP)¹, que se llevó a cabo verdaderamente en París, entre noviembre y diciembre del mismo año, para disputar los efectos del cambio climático y sus consecuencias.

Al presentarse como un experimento político, artístico y científico, realizado por estudiantes, me interesaba reflexionar sobre cómo se vinculaba a una tradición de proyectos pedagógicos que, desde la década de los años 90, intentaban hacer vivir una clase escolar como una obra de arte (Bishop, 2017). Ya veníamos

de las lecturas performáticas de Robert Morris y las acciones-conferencias de Joseph Beuys; enfatizadas por proyectos comisariales como *Laboratorium* (1999) de Hans-Ulrich Obrist y Barbara Vanderlinden –considerando el laboratorio como un espacio emergente de transformación– o el intento fallido de exposición de la academia por parte de Anton Vidokle en *Manifesta 6* (2006), al intercambiar textos y organizar paneles de discusión, para exhibir una escuela de arte como alternativa a la bienal.

A medida que me adentraba en la investigación, me di cuenta de que el tema desbordaba el ámbito pedagógico al conectar con una extensa genealogía de ejercicios que, con cierta performatividad, respaldaban el pensamiento de Bruno Latour. Así, el motivo del artículo es la exploración de esta genealogía latouriana, reflexionando sobre la naturaleza de *Théâtre des négociations* desde sus intersecciones, el espacio y el carácter utópico de la acción –en la que estudiantes escenifican un congreso y representan a entidades no-humanas–, además de la consideración como práctica de mezzopolítica con la posibilidad de generar un impacto en la auténtica COP21.

De este modo, el texto se estructura en tres partes. En la primera, a modo de introducción, relaciono la acción mencionada con el pensamiento filosófico de Bruno Latour meditando sobre una crisis de la representación que vertebra, desde los inicios, la exposición *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (2005), la creación en 2010 de SPEAP en el Instituto de Estudios Políticos de París y la extensa colaboración con la investigado-

¹ La Conferencia de las Partes (COP) constituye el órgano supremo de las decisiones de la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático (CMNUCC). Con su primera edición en Berlín en 1995 y hasta día de hoy, se reúne anualmente para discutir y negociar las acciones vinculadas con cambio climático para promover el desarrollo sostenible estabilizando las concentraciones de gases de efecto invernadero en la atmósfera del planeta.

ra Frédérique Aït-Touati, desde la vinculación entre el teatro y la ciencia. En la segunda, planteo una práctica situada en los intersticios entre el teatro y la performance, examinando la naturaleza híbrida de *Théâtre des négociations*, atendiendo al juego que deriva de negociar las negociaciones y estudiando el espacio como una “zona gris” que se instala entre el cubo blanco del museo de arte contemporáneo y la caja negra de los espectáculos teatrales. Finalmente, como conclusión, concibo *Théâtre des négociations* como una práctica de mezzopolítica desde la exploración de nuevas formas de *faire assemblée* por parte de estudiantes, y atiendo a su relación con los ecologismos, desde la fabulación especulativa.

Genealogía Latouriana de la Crisis de la Representación

Make it Work! - Théâtre des négociations es el colofón de una extensa reflexión del filósofo, antropólogo y sociólogo Bruno Latour (Beaune, 1947 - París, 2022) sobre el cuestionamiento de los diferentes tipos representación –política, científica y estética–, apostando por una crisis de este concepto. Especialista en Estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad, fue uno de los principales referentes de la Teoría del Actor-Red y profesor en el Instituto de Estudios Políticos de París, en el que no solo creó el laboratorio Sciences Po Medialab, sino que ostentó el cargo de director científico entre 2007 y 2012.

La exposición *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (2005), co-comisariada por Peter Weibel y Bruno Latour en el ZKM Centro de Arte y Tecnología de Karlsruhe, confrontó dos mundos –arte y ciencia– al plantear preguntas tales como: ¿por qué no

nos sentimos identificados con las representaciones políticas?, ¿cómo se puede demostrar la verdad públicamente?, ¿se puede abordar la representación política con cuidado y respeto? Y es que el filósofo sostiene que, al carecer de verdad, se cancela la elocuencia, empujándonos a imaginar una nueva conversación pública capaz de convencer al espectador con pruebas (Latour, 2005). Partiendo de un enfoque político y mediante un formato expositivo, plantea cómo sería una democracia que se centrara más en los objetos que en los sujetos.

Latour expone la necesidad de instaurar una democracia que compile los dos significados de la palabra “representación”: por un lado, su sentido al respecto de las formas de reunir a las personas legítimas en torno a algún tema –asamblea, reunión, concilio–; y, por otro lado, en cuanto a la presentación del objeto de preocupación ante los reunidos –tema o cuestión–. De esta manera, establece una fisura entre aquello que considera *Realpolitik* –una política positiva, basada en estrategias pragmáticas y en las relaciones humanas– frente al *Dingpolitik*, un término que enfatiza cómo los objetos y sus problemáticas pueden articular el espacio público y las discusiones políticas (Latour, 2005). El ZKM se convirtió en una asamblea de asambleas en la que el espectador podía enfrentarse a algunos modelos de representación contemporáneos, reflexionando sobre la existencia, en primer lugar, de demostraciones científicas que pudiesen aplicarse a la política y, en segundo lugar, de montajes utilizados en las asambleas que pudiesen trasladarse a las ciencias (Bianchini y Fourmentraux, 2011),

Siguiendo esta preocupación por la representación pública de las polémicas actuales, en compañía de Valérie Pihet, el filósofo creó Sciences Po École des Arts Politiques (SPEAP)

concibiendo las artes políticas como “prácticas a través de las cuales buscamos componer progresivamente el mundo común” (Latour, 2011, p. 2). Desde la articulación de diversas disciplinas –filosofía, ciencias, ciencias políticas o historia del arte– y a partir de una horizontalidad entre profesores y alumnos, se invitaba al estudiante a reflexionar sobre alguna problemática, a partir de la metodología de la *commande*: la identificación de un objeto de estudio, para repensarlo, ampliar sus límites y evaluar la posibilidad de crear un espacio controvertido, público y común. SPEAP se nutre de la tradición de las escuelas de arte experimentales del siglo XX –pasando por la Bauhaus, el Black Mountain College, el CalArts y la Kunstakademie de Düsseldorf– en las que la producción individual es sustituida por un pensamiento colectivo, un proyecto político orientado a crear una comunidad de experiencias (Cruz, 2021). Así, la pregunta sobre cómo esta escuela se transformó en *Théâtre des négociations* se responde al comprobar que fue la *commande* la que diseñó el programa educativo del curso 2014-2015².

Paralelamente a la exposición y a la creación de la escuela de artes políticas, se inicia una colaboración entre Bruno Latour y Frédérique Aït-Touati –historiadora de la ciencia y literatura, directora de teatro e investigadora del CNRS en l’École des Hautes Études en Sciences Sociales de París– en piezas teatrales que escenifican la intrusión de Gaia. Se trata de una hipótesis desarrollada a finales de los años 70, que sostiene la existencia de un enlace entre la tierra geofísica, la tierra geoquímica y la tierra viva en un sistema capaz de autorregularse. Desde una ficción especulativa y con la com-

pañía teatral Zone Critique, desarrollaron el proyecto “Théâtre du Globe” con la génesis de *Gaia Global Circus* (2010) y la “Trilogie Terrestre” con las obras *Inside* (2016), *Moving Earth* (2019) y *Viral* (2021). Aït-Touati apuesta por un teatro contemporáneo en el que se combina naturaleza y cultura, reivindicando la ruptura del binomio, por un lado, de un teatro humano de pasiones, crímenes, deseos y cuerpos y, por otro lado, del laboratorio como el teatro de los seres de la naturaleza (Aït-Touati, 2021). La representación performática de entidades no-humanas ya había sido experimentada por Bruno Latour en *Le théâtre de la preuve* –interrogando cómo se construyen las verdades científicas– y desde el “Parlamento de las cosas”, un término que introdujo en su obra *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie* (1999) para “hacer públicas” las voces de los ríos, las montañas y los animales, entre otros.

El Arte y sus Intersecciones

Entre el Teatro y la Performance.

¿Es *Théâtre des négociations*, un teatro?, ¿una performance?, ¿un ejercicio pedagógico?, ¿un proyecto participativo? En todo caso, se trata de una acción híbrida, con intersecciones, difícil de clasificar y con ciertas limitaciones que delinearé a medida que avance el artículo. Es evidente que tiene relaciones con las prácticas performativas, en las que encontrar un modo de hacer común se constituye como un reto. Claire Bishop distingue entre las artes visuales performativas (*visual art performance*) –obras creadas por artistas visuales– y las artes

¹ Frédérique Aït-Touati asumió la dirección de SPEAP en 2015, el mismo año en que se realizó *Théâtre des négociations* y, a su vez, Philippe Quesne también asumió la dirección de *Théâtre Nanterre Amandiers*, invitando a Frédérique y a Bruno a desplazarse de las aulas del 6º Distrito de París para trabajar conjuntamente en el teatro

escénicas (*performing arts*) –obras producidas por artistas formados en teatro, danza o música–. La interrelación entre teatro y performance, desde la crítica modernista, ha sido asumida negativamente al priorizar su vertiente espectacular sobre la artística, enfatizando una relación de codependencia entre el objeto artístico y el espectador (Cruz, 2021). Estas artes visuales performativas transgreden las convenciones teatrales más clásicas, dejando de lado sus repertorios técnicos (vestuario, decorado, iluminación, sonido), su mobiliario fijo y la centralidad del texto (en el desarrollo de los personajes durante la trama) en favor de la representación de acontecimientos visuales en el mismo espacio-tiempo en el que se encuentra el público (Bishop, 2021).

Théâtre des négociations se presenta en el intersticio entre ambos lenguajes, abogando por una experiencia participativa en la que la visibilidad se sitúa en un segundo plano –a pesar de la espectacularidad de las propias imágenes–, puesto que se priorizan las interacciones humanas y su contexto: una acción comunicativa en una escenografía visible, el arte como espacio de encuentro para la negociación. De este modo, el ejercicio de Bruno Latour y Frédérique Aït-Touati se localiza en la tradición del *enactment* –la reproducción de una situación compleja de la realidad con el objetivo de representarla–, aunque se aleja del modelo más convencional del *reenactment* –la recreación de un

episodio pasado atendiendo a un final dispar–. En este caso se apuesta por el *preenactment*, la especulación del transcurso de una situación que aún no ha tenido lugar, al performatizar la COP21 por parte de estudiantes mediante una simulación del congreso que se llevó a cabo posteriormente en el Centro de Exposiciones de París-Le Bourget.

Finalmente, se identifican tres antecedentes en esta práctica. En primer lugar, el género educativo del Modelo de Naciones Unidas (MUN), que invita a los estudiantes a imitar las conferencias internacionales en su formación como futuros diplomáticos. En segundo lugar, en la tradición artística de las recreaciones históricas desde 1970, constituyéndose *La Batalla de Orgreave* (2001) de Jeremy Deller como su ejemplo más paradigmático. Y, finalmente, el *reenactment* que llevó a cabo Bruno Latour en el caso de la fallida COP 15, realizada del 7 al 18 de diciembre de 2009 en Copenhague, que resultó en la obra *After Copenhagen* (2011).



Fig 1. Panel de delegaciones utilizadas en Make it Work! - Théâtre des négociations en el Teatro Nanterre Amandiers. raumlabor, 2015.

Las cuestiones ecológicas no unen sino dividen

Make it Work! - Théâtre des négociations se realizó en colaboración con Bruno Latour, Frédérique Aït-Touati, Laurence Tubiana –la representante de la delegación francesa de la COP21– y Philippe Quesne –el director del Théâtre Nanterre-Amandiers–, pero también con el colectivo de arquitectos raumlabor y, por supuesto, los residentes de SPEAP, Sciences Po y estudiantes de ciencias políticas internacionales. Uno de los principales objetivos fue revisar y redefinir las negociaciones en las conferencias climáticas, apostando por alternativas de futuros escenarios geográficos. El filósofo, en la conferencia “On Not Joining the Dots” señala la performance como un ejemplo de política especulativa que permite hablar a las entidades no-humanas mediante el recurso de la prosopopeya (Nold, 2020). En esta ocasión, la COP incluía la representación de los océanos, los suelos, la atmósfera, los bosques, las especies en peligro de extinción, las empresas, los Estados nación como China o los Estados Unidos, entre otros. De este modo, ¿cómo los estudiantes, que aún no tienen voz en este tipo de espacios, pueden alzar la voz de entidades no-humanas reuniéndolas con igual soberanía?

Los participantes fueron expuestos a una presimulación, a puerta cerrada, con entrenamientos de teatro y danza, talleres y ensayos generales, para preparar la simulación de las negociaciones abiertas al público. Los doscientos estudiantes fueron divididos en cuarenta delegaciones, cada una de ellas integradas por cinco entidades representadas independientemente: el gobierno, la sociedad civil, un aspecto del sector económico, una zona crítica / en peligro de extinción y una entidad de

libre elección que no fuera estatal. Desde una reflexión vinculada a los comunes, los derechos de la naturaleza y la historia de la negociación internacional, además del aprendizaje de convivencia durante una semana, surgieron dos preguntas durante el proceso: ¿cómo los estudiantes se podían desviar de lo que existía sin que pareciera demasiado utópico e irreal? y ¿cómo se podía negociar la negociación? (Aït-Touati, 2019).

Resulta de gran interés analizar cómo se materializaba la tensión del proceso diplomático. Frédérique en su entrevista hablaba de que, en un primer momento, el ejercicio fue acogido por los estudiantes de SPEAP con mucha ilusión, que estaban muy contentos pero que a medida que iban preparándolo, empezó a haber grandes tensiones derivadas de la organización de un proyecto de tal magnitud. Este formato impulsó opiniones heterogéneas entre los participantes, que se pueden constatar en la película *CLIMAT. Le théâtre des négociations* (Bornstein, 2015), como la reclama de que, aunque estuviesen comprometidos con las cuestiones climáticas, el experimento se veía interrumpido por la idea clásica de soberanía de los estados y que la forma dificultaba el consenso de las delegaciones. Otro antagonismo fue la crisis dramática producida por la división de los estudiantes entre los que estaban de acuerdo con las reglas del juego –basadas en las normas de la ONU– y los que se opusieron frontalmente al formato restrictivo de las negociaciones clásicas. Según Frédérique Aït-Touati, este episodio revela las fricciones de trabajar entre el mundo del teatro y de la política, puesto que, durante los ensayos, algunos estudiantes insinuaron que se sintieron instrumentalizados y criticaron el artificio de la puesta en escena y la espectacularización del proyecto (2019). En este sentido tam-

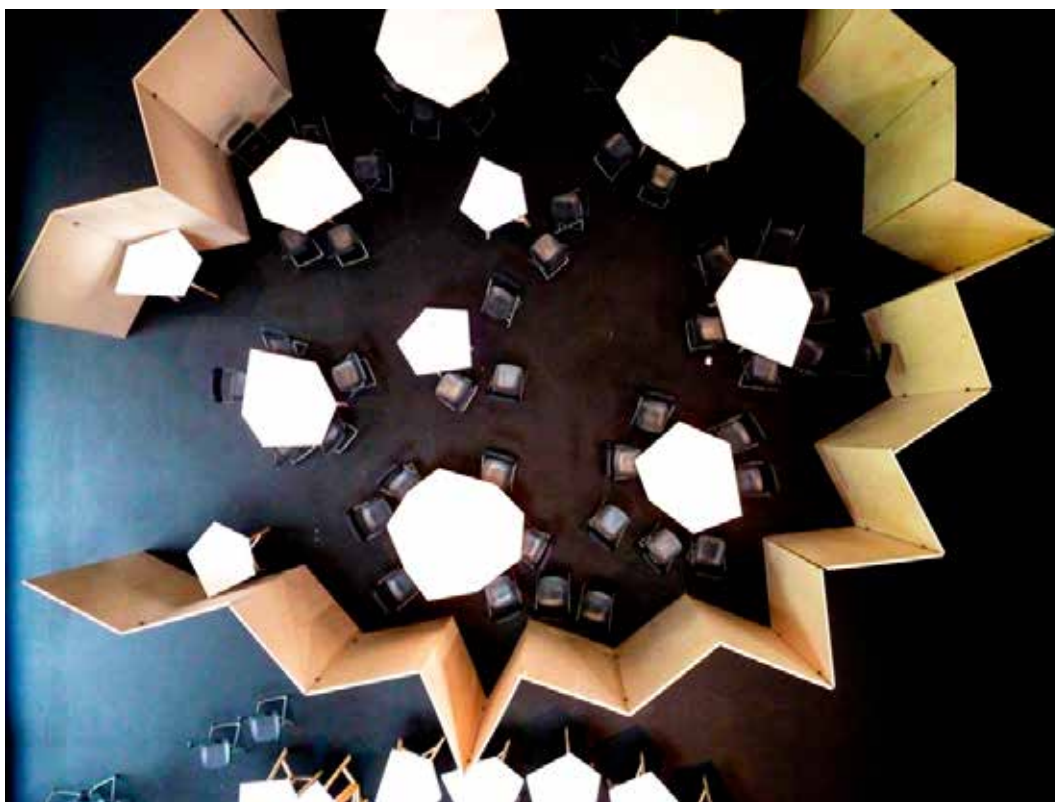


Fig 2. La sala transformable y las mesas de negociación en el Teatro Nanterre-Amandiers. raumlabor, 2015

bién indicó, con cierta polémica, que “fueron los estudiantes quienes eligieron usar traje y corbata. Fueron los estudiantes (a veces los mismos) quienes desafiaron los códigos del ritual y optaron por participar en las negociaciones vistiendo maquillajes *queer*, haciendo del ritual de la ONU la ocasión de un carnaval y creando un fanzine clandestino llamado Coyote” (Aït-Touati, 2019).

Atendiendo a los efectos de la experiencia en cuestión, el juego genera un espacio en el que los participantes pueden moverse entre el compromiso -motivado por el entusiasmo de trabajar con las cuestiones climáticas- y la desconexión, porque, al fin y al cabo, sigue siendo un juego (Treyer, 2014). David Goutx indica que el aprendizaje puede verse afectado por comportamientos de juego poco realistas o por una falta de verosimilitud del entorno de la simulación creando una distancia irreduc-

tible entre este episodio pedagógico y su activación en la realidad. Continúa preguntándose si esta responsabilidad, experimentada y asumida por los estudiantes que performatizan la COP, es válida en el mundo real o permanece atrapada en el ejercicio performático;

también se cuestiona si los actores están así de preparados para afrontar futuros compromisos reales en el tema del cambio climático; y finalmente, se pregunta si son sólo los espejos que reflejan hasta el infinito el simulacro de realidad, sin tocar nunca el tema real del cambio climático (Goutx, 2014).

Entre el cubo blanco y la caja negra: la zona gris

¿Por qué se decidió que el teatro sería el lugar idóneo para negociar las negociaciones? ¿Cómo habría sido percibida la acción si hubiera tenido lugar en un museo de arte contemporáneo? ¿Habría cambiado su dimensión política? El espacio del teatro permite traducir escenográficamente el ambiente en el que se llevan a cabo las conferencias por el clima: un espacio grande, con multitud de salas, equipadas con instalaciones tecnológicas -videocon-

ferencia, sistemas de traducción simultánea, equipos audiovisuales- y con un mobiliario y una iluminación específicas. Las características del espacio arquitectónico son relevantes puesto que influyen en su percepción como escenario y es interesante reflexionar sobre cómo los modelos democráticos se escenifican en lugares prototípicos como los parlamentos (Schwarte, 2005). El espacio se relaciona con la enunciación de la verdad y sobre los sujetos que tienen legitimidad para enunciarla. En este sentido, Ed Soja inventó el término “dialéctica socioespacial”, en el que el espacio y su organización política expresan las relaciones sociales, pero también reaccionan sobre ellas (Schwarte, 2005).

Los arquitectos alemanes del grupo raumlabor, imaginaron cómo hacer habitable y posible la convivencia de los estudiantes rompiendo con las convenciones teatrales clásicas. En primer lugar, se tachó el nombre de “Théâtre de Nanterre-Amandiers” y se sustituyó por el de “*Théâtre des négociations*”, además de colocar el título “Make it Work” en la parte trasera del teatro, en un edificio rectangular gris, donde los arquitectos colocaron una chimenea para simular que se trataba de una fábrica. En segundo lugar, para el diseño del mobiliario, se hicieron algunas preguntas como qué tipo de muebles serían más óptimos para las negociaciones o las preferencias en la forma de la mesa, dando como resultado el diseño de unos pentágonos irregulares que permitían la representación de los cinco delegados.

Abrir la “caja negra” de las negociaciones permitió precisamente reflexionar sobre el “aparato” en el que se desarrolla la acción performática siguiendo a Claire Bishop en su artículo “La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: las exhibiciones de danza y la atención de

la audiencia” (2021), experimentando nuevas formas de acción en esta “zona gris”. La investigadora apunta a la excepcionalidad de ambos espacios:

La caja negra y el cubo blanco son, sin duda, espacios cargados ideológicamente. El cubo blanco es una mezcla de neutralidad, objetividad, atemporalidad y “santidad”: una combinación paradójica que propone un reclamo de racionalidad y desapego, a la vez que confiere un valor cuasi-místico y un significado a la obra. También es el arquetípico espacio de exhibición moderno, que apareció en Europa en la primera década del siglo XX, y poco a poco se convirtió en la norma a seguir para las galerías de todo el mundo. Hoy en día permanece como el estándar mundial tanto para ferias de arte como para museos y espacios alternativos. La caja negra, en cambio, ganó popularidad en la década de 1960, especialmente en los campus universitarios, donde se podía recurrir a un grupo de trabajo estudiantil de bajo coste o sin coste alguno. (Bishop, 2021, p. 53)

Durante la entrevista, Frédérique Aït-Touati incidió en que la “zona gris” era la que ampliaba el uso de los espacios teatrales, vinculados a una representación determinada del mundo y una experimentación en los intersticios de los espacios habituales: las salas pequeñas, el pasillo, el recibidor, los jardines, los talleres de construcción... Al activar simultáneamente diversos espacios con elementos propios del teatro –exageraciones, cámaras, focos, música, humo dramático–, se produce una ruptura con la frontalidad de la unidad visual en el escenario. En el caso de las temporalidades, “la caja negra” se refiere al oscurecimiento gradual al inicio de una obra de teatro o una película: “Entramos en la sala y el apagado de

las luces significa el inicio, el encendido de las luces significa el final. Los espectadores llegan, se quitan los abrigos y se sientan. Existe toda una cuestión relacionada con la disposición de la decoración, la mirada, la concentración, la atención y el silencio”³. Ahora, las dos horas del filme son sustituidas por un fin de semana de negociaciones en la que el espectador no necesita tener una entrada para ocupar un asiento del espectáculo, sino que puede entrar y salir todas las veces que le apetezca.

Entretanto, el público circulaba por todos los espacios del teatro empezando a confundir quién era estudiante, performer, observador, periodista... Los límites entre los espectadores y el plató se desdibujan produciendo una sensación generalizada de desorientación: “Ya no sabíamos si estaban jugando o debatiendo. Ya no sabíamos dónde estábamos. ¿En el teatro? ¿En una institución que nos recibió? ¿Excluyendo escenografía y coreografía?” (Aït-Touati y Penot-Lacassagne, 2022, p. 8). Théâtre des négociations se convierte en un espacio experimental en el que se invierten las convenciones teatrales y se toma el marco de las negociaciones, negociándolas constantemente.

Théâtre des négociations Como Práctica de Mezzopolítica

Estas sillas que los estudiantes están amontonando unas sobre otras es una metáfora del caos,

el desorden, la descomposición para la composición de un nuevo espacio que no se limita a escenificar actuaciones, sino que es una actuación en sí misma. La crisis de la representación política se manifiesta haciendo públicas las cuestiones climáticas, con su puesta en tela de juicio a partir de la acción performática generando discusiones, debates y disensos entre los estudiantes. En palabras de Chantal Mouffe, “para pensar políticamente es necesario abandonar el sueño de una reconciliación definitiva y descartar la idea de lo público como un espacio orientado al consenso” (2005, p. 807).

Desde una perspectiva centrada en los ecologismos críticos, Théâtre des négociations se puede considerar una práctica de mezzopolítica, ya que podría influir en la macropolítica y, en este caso, en las decisiones relacionadas con el cambio climático de la COP 21. La mezzopolítica implica la movilización de sujetos con una preocupación común creando un discurso para reformular y reconfigurar un



Fig 3. Estudiantes amontonando las sillas utilizadas en las mesas de negociaciones en la sala principal del Teatro Nanterre Amandiers. Captura de pantalla de la película de David Bornstein, *Climat, le théâtre des négociations* (2015)

³ Consultar anexo con la entrevista a Frédérique Aït-Touati, que realicé el 6 de junio de 2024 en Belleville, París.

espacio en el que pensar nuevas posibilidades de acción, como un proceso de aprendizaje colectivo (Osterling y Stengers, 2012).

¿Cómo se puede evaluar una experiencia política, artística y científica como ésta? Aunque en la película se muestra que los estudiantes lograron la creación de un estatuto legal para los refugiados políticos, la conexión global de los mercados de carbono, la limitación de los hidrocarburos al 40% de las energías consumidas hasta 2050, y la formación de una institución mundial para gobernar los ecosistemas; la realidad fue que ninguno de estos resultados fue traspasado a la Conferencia de las Partes que se celebró en París unos meses más tarde. Este échec (“fallo” o “fracaso” en francés) conllevó bastantes decepciones por parte de los estudiantes que creyeron y se implicaron profundamente en el proyecto y que, a la hora de la verdad, no fue vinculante en los resultados políticos concretos, pero sí en la experiencia derivada de un ejercicio como éste. A medio camino entre el teatro y la performance, la escenificación de la COP21 por parte de estudiantes tiene un impacto político derivado del carácter utópico de experimentar colectivamente nuevas formas de “faire assemblée” desde lo que Donna Haraway llamaría “fabulación especulativa” al representar tanto de entidades humanas como no-humanas.

Aunque hubiese sido interesante poder entrevistar a los estudiantes participantes en *Théâtre des négociations*, la acción como “espacio de mediación” crea nuevos ensamblajes⁴ e, igualmente, permite repensar las cuestiones

vinculadas con la representación política desde los ecologismos. De este modo –aunque no tuvo un impacto real en la COP– los imaginarios utópicos relacionados con la delegación de entidades no humanas permiten dar sentido a nuevos relatos que, descentrando la cuestión del Antropoceno, no se encuentran tan alejados de la realidad. Un punto de inflexión, en este sentido, podría ser el hecho de considerar a entidades de la naturaleza con derechos propios. El caso más paradigmático del Estado español es el del Mar Menor que, en septiembre de 2022, se le otorgó la categoría de personalidad jurídica, facilitando su restauración ecológica, garantizando la sostenibilidad de las actividades económicas del mar y su cuenca y, finalmente, promoviendo la participación activa de la sociedad en la preservación de su ecosistema. Además, este artículo también liga con nuevas líneas de investigación como la cuestión de los “nuevos materialismos” con obras como *Materia vibrante*. Una ecología política de las cosas (2022) de Jane Bennet donde explora la idea de que la materia no es inerte y pasiva, sino que posee agencia propia y se vincula con la ecología política.

Anexo: Entrevista Frédérique Aït-Touati

París, 6 de junio de 2024

Claudia Désile: ¿Cómo se pasa de performar una escuela de arte a escenificar un congreso de la COP21 con *Make it Work! - Théâtre des négociations*?

⁴ Lejos de tener una intención de exhibirse en galerías o museos, es interesante reflexionar sobre cómo se ha archivado y documentado *Make it Work! - Théâtre des négociations* a través de la ya citada película de David Bornstein *Climat. Le théâtre des négociations* (2016); una pieza teatral clásica *A Théâtre of Negotiations. Make it Work* (2015) coordinada por Clémence Hallé y Margaux Le Donné, en la que se ilustran los discursos, los diálogos y las discusiones que se llevaron a cabo durante la semana; un extenso dossier de prensa y la creación del fanzine COYOTE, desde ciertos estudiantes que se colectivizaron y siguieron la experimentación en un formato editorial sobre papel.

Frédérique Aït-Touati: Me gustaría compartir contigo dos genealogías en las que encaja el proyecto. La primera está más cerca de SPEAP y, en consecuencia, de *Make it Work! - Théâtre des négociations* y traza el vínculo con *Making Things Public* (2005), una exposición que Bruno hizo en el ZKM de Karlsruhe, en un momento importante en el que empezó a existir un vínculo entre diferentes tipos de representaciones: políticas, científicas y estéticas. ¿Cómo esta escuela, que nació en 2009-2010, se convirtió en Théâtre des négociations? Sucedió diversas cosas, por un lado, el hecho de que Bruno estuviese interesado en la cuestión de la simulación de las conferencias sobre el clima. Había hecho una, *After Copenhagen* (2011), tras el fracaso de Copenhagen y, para esta ocasión de la COP21, no quería hacer un *reenactment*, sino un *preenactment*. Por otro lado, aquello que nos hizo llegar a Les Aman-diers fue que yo había asumido la dirección de SPEAP en 2014 y Philippe Quesne acababa de ser nombrado director del centro, así que me pidió si queríamos trabajar en el teatro.

La segunda genealogía es más filosófica, y está relacionada con el Black Mountain College, un modelo de escuela experimental creado en 1933, en Estados Unidos, a partir de la noción de “pragmatismo”. Realmente nunca hablé mucho con Bruno de esta escuela, sin embargo, sí que hablamos sobre pragmatismo, sobre William James y John Dewey. Entonces hay algo que se encuentra entre el *Learning by doing*, la escuela experimental y un tipo de filosofía que intenta comprender los efectos de nuestras acciones. Si SPEAP ha podido producir cosas tan sorprendentes como *Make it Work!* es porque existe una visión de la filosofía como práctica, un principio que crea interdisciplinariedad. Cada año reunimos a una quincena de estudiantes: científicos, antropólogos, filó-

sofos, artistas, arquitectos, diseñadores, enfermeros, ingenieros... Eso es todo, todos juntos y sin jerarquías disciplinarias.

Claudia Désile: *Make it Work! - Théâtre des négociations* es un proyecto que se presenta como una experiencia interdisciplinar para estudiantes universitarios, vinculada a las negociaciones geopolíticas sobre cuestiones climáticas. ¿Qué papel tiene la educación en el proyecto?

Frédérique Aït-Touati: La cuestión de la educación está en el centro porque SPEAP es una escuela, hay profesores y estudiantes, clases y una regularidad. Pero ese es sólo el marco general. Aquello que me interesa, siguiendo las palabras de Rancière, es que las relaciones entre profesores y alumnos se transforman totalmente durante el año, es decir, que no hay una posición de alguien que habla y escucha o alguien que sabe y no sabe. Hay un deseo de transmitir, pero cada persona se convierte de alguna manera en colaborador. Algo que no es exclusivo de la escuela es que cada año se diseña el programa educativo en función del tema. En este caso, Théâtre des négociations fue la *commande* del año.

Claudia Désile: Los estudiantes trabajaron durante tres días y una noche negociando intensamente. ¿Cómo llegaron al proyecto?

Frédérique Aït-Touati: La pregunta que me haces presenta varias escalas. Teníamos a nuestros alumnos de SPEAP, a quienes habíamos reclutado durante el mes de mayo anterior y quienes no sabían que se encontrarían ante un año un tanto especial, puesto que les dijimos “*iLuck at you, este año tendréis la experiencia de Théâtre des négociations!*”. Al principio estaban muy contentos, luego menos

y finalmente empezó a haber grandes crisis, ya que fue muy complicado organizarlo. Debo reconocer que para el pequeño grupo de estudiantes que formaba SPEAP fue difícil y estuvieron extremadamente tensos y en peligro, durante el año, por la enormidad del proyecto. Desde aquí lanzamos una convocatoria a universidades asociadas a Sciences Po. Muchas de ellas aceptaron enviar delegaciones y pagar el viaje de sus estudiantes durante una semana desde China, Canadá, Estados Unidos...

Claudia Désile: En el artículo “Le Théâtre des Négociations, laboratoire scénique à ciel ouvert” (2019) indicas que “Las cuestiones ecológicas no unifican, sino que dividen. Nos obligan a imaginar otras asociaciones, otros colectivos, otras asambleas”. ¿Cuál es la relación entre esta afirmación y la experiencia de *Make it Work!* - Théâtre des négociations?

Frédérique Aït-Touati: En este artículo hablo en un momento de “negociar la negociación” para incidir no solo en esta semana sino en todo el año anterior. Luego pensamos en inventar nuestras propias reglas de negociación con especialistas extraordinarios como Bruno Latour que trajo la hipótesis de: “¿y si invitáramos a otras entidades a la mesa de las negociaciones?” En *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie* (1999) propone el concepto de “Parlamento de las cosas”. Esta idea aparentemente descabellada de abrir la discusión política a los seres de la naturaleza tiene una larga historia en el pensamiento de Latour, desde una teoría de la filosofía política, experimentada en el teatro. Esto nos lleva a la cuestión inicial sobre el pragmatismo y, por esta razón, llamé al teatro “laboratorio”.

El teatro se convierte en el lugar donde ensayamos, en el sentido fuerte de *essayer*,

como intentar, probar, testear, experimentar... Todas estas palabras provienen de la formación en ciencias inglesas, *Science & Technology Studies*, muy importante en mi carrera. Bruno también proviene de esta tradición donde concebimos la ciencia como un dispositivo experimental. Me desvió un poco hacia un excelente artículo de Bruno Latour de 1983 titulado “Dadme un laboratorio y levantaré el mundo”. Treinta años más tarde, Théâtre des négociations se convirtió en el laboratorio artístico en la forma en que interpreté las ideas de Bruno, puesto que es uno de los lugares donde puedes probar cosas que no pasarían en un museo, en un seminario, en un libro... Tenemos espacio, corazón, acción, conexiones, confrontaciones, y sobre todo podemos actuar. El espacio y la acción son dos conceptos que me hacen defender la idea de que el teatro es uno de los laboratorios políticos relevantes en la actualidad.

Claudia Desile: Claire Bishop en “Black Box, White Cube, Grey Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention” (2018), indica que los espacios se diferencian según la disciplina que albergan. ¿Podríamos hablar del desarrollo de esta experiencia en una “zona gris”?

Frédérique Aït-Touati: Me interesa mucho el término “zona gris” de Claire Bishop. El teatro es la “caja negra” y yo reclamo un cierto uso del teatro con la puesta en escena en Théâtre des négociations. Me gusta porque implica una ampliación del uso experimentando la forma de utilizar los espacios teatrales. En mi último libro, *Théâtres du monde: fabriques de la nature en Occident* (2022), estudio los diferentes planos de los edificios del teatro vinculándolos con nuestra forma de representar el mundo. Uno de los resultados inesperados del proyecto, no sólo fue abrir la “caja negra” que

era la hipótesis, sino darme cuenta de que podíamos experimentar en los intersticios de los espacios habituales. Utilizamos la sala grande, la sala transformable, las salas pequeñas llamadas “Planetarium” pero, sobre todo, ocupamos el pasillo, el recibidor, los jardines, los talleres de construcción... En definitiva, todos los lugares “entre”.

También fue una transformación relacionada con el tiempo porque la “caja negra” definió el ritual en la convención absoluta de la ciencia teatral. Entramos en la sala y el apagado de las luces significa el inicio, el encendido de las luces significa el final. Los espectadores llegan, se quitan los abrigos y se sientan. Existe toda una cuestión relacionada con la disposición de la decoración, la mirada, la concentración, la atención y el silencio. Contrariamente, esta “zona gris” hizo explotar todas las facetas teatrales, ya que las salas dejaron de diferenciarse, y el espectador se encontraba en medio de los actores, hasta el punto de que ya no sabíamos quién era estudiante, actor, performer, observador, periodista... También, cuestionó la distinción realidad-ficción, en el sentido de que, aunque no se tratara de la COP21 real, estábamos trabajando con datos científicos reales, y allí estaban los estudiantes, especialistas en las cuestiones climáticas, que en unos años se convertirían en verdaderos negociadores en sus países. Además, ya no nos encontrábamos ante un espectáculo de dos horas, sino una semana de negociaciones en la que el público podía permanecer todo el día o ir y venir cuando le apeteciera.

Claudia Desile: *Make it Work! - Théâtre des négociations* es un ejercicio que podría vincularse a la mezzopolítica, un concepto que Henk Oosterling e Isabelle Stengers exploran en “Ecosophical activism – between micropoli-

tics and macropolitics” (2012) donde destacan cómo las dinámicas de los grupos participativos generan un espacio de negociación que influye en la macropolítica. Aunque no haya tenido un impacto directo en la COP21, ¿puede considerarse una práctica mezzopolítica?

Frédérique Aït-Touati: Stengers y Bruno tenían una gran proximidad, eran muy amigos y aunque cada uno tomó su propio camino político y filosófico, hablaban muchísimo. No me sorprende en absoluto este vínculo, aunque no depende de nosotros averiguarlo, sino más bien de vosotros. Hicimos el proyecto, no sabíamos lo que iba a implicar, pero me sentí muy feliz de poder decir: “Oye, tal vez lo que pasó en Nanterre interesaría a la gente”. Por ejemplo, sé que Camille de Toledo, que trabajó mucho en el parlamento de las leyes y los ríos, se inspiró directamente en Théâtre des négociations. Esto es genial, de hecho, hay performatividad en el segundo sentido del término, la performatividad de la ficción, y eso es una de las cosas que más me fascina. Así que sí, la práctica mezzopolítica sería una manera muy hermosa, si hemos logrado influenciar con esta experiencia.

Claudia Desile: Al final de *Make it Work - Théâtre des négociations*, la reflexión continua en diversos formatos. Siguiendo esta “nueva clase ecológica” que Bruno Latour defiende en su último libro, ¿surgieron otras agencias y colectivos vinculadas con los ecologismos?

Frédérique Aït-Touati: Estoy segura de ello. Conozco a muchos exalumnos que, tras hacer el proyecto, se transformaron completamente. Esta es otra forma de hablar de mezzopolítica y pragmatismo. ¿Cuáles son los efectos de una experiencia como esta? La respuesta, y ahora podemos verlo, es que las personas y sobre

todo los estudiantes que participaron, nos transformamos, dejamos de ser los mismos antes y después. Esto es algo que me parece más performativo, y los efectos se encuentran, por tanto, en las elecciones de vida, en las elecciones profesionales de cada persona. Y para responderte más precisamente, sí, claro que hay colectivos que siguieron trabajando juntos como la gente que hizo Coyote. Hay gente que descubre Théâtre des négociations, más tarde, como tú, y que sirve para componer nuevas narrativas. Es otro tipo de performatividad en la que Bruno era muy bueno, en hacer que la gente se sienta libre. Allez-y!

Referencias bibliográficas

- Aït-Touati, F. (10 de julio de 2019). Le Théâtre des Négociations, un laboratoire à ciel ouvert. Théâtre, Chantier #4: Climats du théâtre au temps des catastrophes. <https://www.theatre.com/2019/07/02/le-theatre-des-negociations/>
- Aït-Touati (2021). Pour un théâtre-laboratoire: retour d'expériences. *Écrire l'histoire*, 20-21, 257-260.
- Aït-Touati, F. y Penot-Lacassagne, O. (2022) Mettre en scène la Terre. *Elfe XX-XXI*, 11, 1-19.
- Bishop, C. (2017). *Infiernos artificiales*. Arte participativo y políticas de la espectaduría. Taller de Ediciones Económicas.
- Bishop, C. (2021). La caja negra, el cubo blanco, la zona gris: las exhibiciones de danza y la atención de la audiencia. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 35, 43-69.
- Bornstein, D. (Director). (2015). *Climat - Le théâtre des négociations* [Película]. Aiguemarine Films. <https://youtu.be/8GhGiZAS3xk?si=RWg8p3w-j7R9io7bG>
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- Cruz, P. (2021). *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*. Akal.
- Fourmentaux, J. (2011). Composing the Political Arts: On the Modes of Being of Artworks and Their Public. Bruno Latour interviewed by Samuel Bianchini and Jean-Paul Fourmentaux. En Bianchini, S. y Verhagen, E. (eds.) *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art* (pp. 771-780). MIT Press
- Goutx, D. (2014) Réaliser la gravité d'enjeux abstraits à travers une simulation: comprendre COP-RW comme un rite de passage. *Négociations*, 2 (22), 17-28.
- Latour, B. (2005). From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public. En B. Latour y P. Weibel (Ed.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (pp. 14-41). The Mit Press.
- Latour, B. (2011). Il n'y a pas de monde commun: il faut le composer. *Multitudes. Revue politique, artistique, philosophique*, 2 (45), 38-41.
- Mouffe, C. (2005). Some Reflections on an Agonistic Approach to the Public. En B. Latour y P. Weibel (Ed.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (pp. 804-807). The Mit Press.
- Nold, C. (2020). Insurrection training for post-human politics. *International Journal of Sociology and Social Policy*, 41 (3), 541-557.
- Osterling, H. y Stengers, I. (2012). Ecosophical activism - between micropolitics and mesopolitics. A conversation on responsibility between Ken Oosterling and Isabelle Stengers. *Eco 3. Doendenken*, 1-21.
- Schwartz, L. (2005). Parliamentary Public. En B. Latour y P. Weibel (Ed.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (pp. 786-797). The Mit Press.
- Treyer, S. (2014). Pourquoi rejouer Copenhague? Ouvrir le débat sur les apports des simulations pour la recherche, la formation et la pratique des négociations. *Négociations*, 2 (22), 5-16.

Fugas
e inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

18

2024

La partitura y el modelo: representaciones estructurales de la performance sistémica

ELISA MIRAVALLÉS. Universidad Complutense de Madrid

/ RESUMEN /

Este estudio parte de la premisa que plantea la performance como un sistema. Un sistema es una totalidad formada por partes que interactúan entre sí con una función o propósito.

El pensamiento sistémico representa los sistemas mediante diagramas llamados modelos. En el ámbito del arte de acción, los sistemas son representados mediante partituras. Basándose en estos presupuestos, se definen los conceptos de partitura y modelo y se distinguen sus características, relacionándolas con los procesos de construcción de una performance. Más tarde se expone la metodología específica del modelado, propio de la teoría de sistemas, abordándola desde sus aplicaciones y utilidad en el análisis de una performance, a través de estudios de caso.

/ Palabras clave /

Lenguaje; orden; diagrama; acción; análisis; síntesis; sistema, notación.

Introducción: la Acción Sistémica

El arte es la imitación de la naturaleza en su forma de operar. (John Cage)¹.

El concepto “sistémico” se refiere a las propiedades, comportamientos o características que surgen de la interacción de los componentes dentro de un sistema. Para que ocurra algo de manera sistémica tiene que existir una estructura metódica de los acontecimientos. Es decir, una acción es sistémica en tanto su desarrollo se organice como un sistema. Por tanto, una performance sistémica es aquella que posee una estructura de comportamiento ordenado. Y el factor emergente de una acción sistémica es el funcionamiento de esta: la acción ejecutándose.

Aunque aquí tratamos de introducir el término de acción sistémica como una de las tipologías de la performance, lo cierto es que esta forma de entender el sistema como generador de la acción artística tiene su punto álgido en la década de 1970. En ese tiempo estaba establecido que la dinámica de un sistema es interesante por sí sola como fenómeno escénico. Destacan especialmente los grupos de artistas visuales y coreógrafos de la época que formaron el Judson dance Theater², pues ellos comenzaron a trabajar mediante aquellas dinámicas que aquí denominamos sistémicas. El rasgo más destacado de esta “tendencia” es su forma de pensar sobre el proceso de creación del movimiento: se trata de crear situaciones que permitan la aparición de eventos performáticos que se parecen más a fenóme-

nos naturales o actividades cotidianas que a la danza tradicional. Los practicantes de este tipo de acciones construyen dispositivos, aparatos rudimentarios o pautas de movimiento que se relacionan con sus cuerpos, de forma preestablecida o improvisada, y a veces, producen un comportamiento de algún tipo no previsto por el autor.

En la Figura 1. observamos *See Saw*, una acción de Simone Forti realizada durante un programa de Happenings en la *Reuben Gallery* de Nueva York. El atrezzo consiste en una construcción sencilla de madera contrachapada: una tabla sobre un caballete, donde Yvonne Rainer y Robert Morris, vestidos de rojo, realizan el trabajo de balancearse. Mientras lo hacen, uno lee en voz alta la revista *ArtNews* y Rainer cambia de posiciones. En los extremos de la tabla se han colocado unas gomas que ejercen fuerzas contrarias, y debajo de ella un juguete emite un mugido con cada balanceo. En el caso de *See Saw*, el artefacto del balancín es el que articula el trabajo de acción de los ejecutantes. Así pues, el análisis del sistema de acción de esta pieza pasa por entender primero el movimiento del balancín. Su mecánica consiste en la rotación de un objeto sólido alrededor de un punto fijo, es decir, un eje. Este tipo de movimiento se rige por cuatro fenómenos físicos: el torque, la fuerza, la inercia y la transferencia. Lo que provoca el aumento en la velocidad angular del objeto es el torque³, junto con la fuerza aplicada. Esto se debe a que una fuerza aplicada puede no tener efecto en el movimiento, dependiendo de su ubicación y dirección con respecto al eje de rotación.

¹ Cage, John. (2002) *Silencio* Árdora Ediciones. P. 100.

² Creado en 1962 y formado por coreógrafos y bailarines como Trisha Brown, Lucinda Child, Simone Forti, Steve Paxton, David Gordon o Yvonne Rainer, entre otros.

³ En matemáticas, el torque se refiere a una cantidad vectorial que cuantifica el efecto de giro de una fuerza aplicada a un objeto. Información recuperada de: <https://www.studysmarter.es/resumenes/fisica/mecanica-clasica/torque/#::-:text=El%20torque%2C%20%2C%20es%20una%20cantidad,relaj%20indica%20un%20par%20negativo>.



Fig 1. *See Saw*, Fotografía de McElroy. 1960. Recuperada de: <https://www.moma.org/audio/playlist/53/780>

Cuanto más se sitúen los cuerpos al extremo de la tabla, más efecto de movimiento provocará la fuerza de su peso.

El momento de inercia es otro concepto importante en los movimientos rotacionales, ya que describe la resistencia de un objeto a cambiar su velocidad angular. Por su parte, la función de transferencia describe la relación entre la fuerza de empuje como entrada y el ángulo formado por la tabla móvil con el cablete vertical como salida.

Teniendo en cuenta estos conceptos, se podrían derivar las operaciones que describen el sistema en cuestión. Sin embargo, esta acción no puede reducirse únicamente a una ecuación lineal que explique la maquinaria. El sistema también está formado por una dinámica de tareas o deberes de los cuerpos, que pueden llegar a desestabilizar o cuestionar el funcio-

namiento de la máquina, en este caso, del balancín. El componente sonoro de la pieza también debería de ser analizable y, tomando en cuenta todos estos aspectos podría deducirse un sistema de acción, o en este caso, una solución posible de trabajo sobre un balancín.

Teniendo en cuenta este ejem-

plo, establecemos que la concepción de una acción sistémica tiene dos objetivos principales. El primero, estudiar el comportamiento de entidades corporales, espaciales y temporales como experimentos, más allá de las pretensiones personales del autor, que concibe al intérprete como un ejecutante, es decir, más como objeto que como sujeto⁴. Esta visión acerca de la acción sistémica sugiere que, al igual que en la ciencia, se trata del descubrimiento y la experiencia de fenómenos físicos y kinestésicos, a través de comportamientos que parten de elementos simples y cotidianos. El segundo objetivo de la acción sistémica pretende construir situaciones que exhiban un comportamiento performático: en lugar de componer una danza, el coreógrafo diseña un modelo, un algoritmo o una máquina que utiliza para generar una partitura de acción para los cuerpos. Estos sistemas tienen más en común con una situación o ensayo que con un propósito

⁴ Incluso en ocasiones, la dicotomía sujeto-objeto desaparece, concibiéndose la acción como un fenómeno unificado.

específico. Si bien el marco conceptual está planificado, el efecto de la acción real no está preconcebido, y durante su ejecución la pieza puede experimentar diversos estados en períodos de tiempo concretos: crecimientos, estancamientos, declives, oscilaciones, aleatoriedades o evoluciones, convirtiéndose en un sistema complejo.

Propiedades

Destacamos las siguientes características de la acción sistémica:

1. Pueden encontrarse relaciones isomórficas entre las estructuras de acciones sistémicas y las de las lógicas (formales y no clásicas), las estructuras matemáticas, físicas o los algoritmos. Estas acciones representan sistemas abstractos que tienen que ver con operaciones geométricas, de conjuntos, de orden o la teoría de juegos, traducidos a dinámicas experimentales de acción.

2. Distanciamiento del autor con la pieza. El marco de acción está predeterminado con un sistema de partitura escogido por el autor, pero las relaciones y reacciones que pueden surgir entre las diferentes partes que componen la performance generada pueden no estar previstas cuando se desarrolló el esquema.

3. Evasión de cualquier pretensión referencial o dispositivo ilusionista. La acción sistémica concibe la performance como un trabajo o tarea⁵, en la que los temas ideológicos y las condiciones políticas o sociales no tienen relación (al menos intencionada) con la naturaleza del trabajo sistémico.

4. Enfoque minimalista. La acción sistémica se vale de la simplicidad estética, la reducción extrema de los medios expresivos, el uso de colores monocromáticos, la incorporación de formas geométricas puras, las líneas rectas y la repetición de elementos. Tanto el esquema de movimientos del o los ejecutantes de una obra sistémica, como los objetos con los que trabaja o de los que se rodea son los estrictamente necesarios.

5. La estructura involucrada en la acción responde a una estructura deducible o inducible. Incluso aunque el proceso de creación pueda regirse por leyes complejas, la ejecución de la pieza permite al observador derivar la dinámica y el diseño básicos de la acción. Se trata de acciones organizadas de manera lógica.

6. Vocabulario de movimientos simples. Se utiliza tanto un lenguaje de movimientos cotidianos, realizables por cualquier tipo de fisionomía (andar, correr, inclinarse, tumbarse, sentarse, levantar los brazos, pararse, mover o ser movido por algo etc.), como mecánicas de movimiento gimnástico: giros, saltos, equilibrio y flexibilidad. Aunque en la mayoría de estos casos las acciones son diseñadas por bailarines o coreógrafos, la exhibición de virtuosismo técnico y del cuerpo especializado de la danza no tiene sentido en estas obras. Pueden ser ejecutadas por personas sin formación previa.

7. Las personas encargadas de realizar la acción son ejecutantes neutrales. No existe representación ni interpretación alguna por parte de los ejecutantes. Así, el cuerpo en acción tan sólo muestra su “maquinaria”.

8. Relación con el espacio. El lugar, los obje-

⁵ Ivonne Rainer, artista referente en esta tesis, definía sus acciones como *work-like* o *task-like*

tos y su fisionomía son escenarios en los que hay algún problema que resolver, ya sean los tipos de recorrido, el orden de los ejecutantes en el espacio, la interacción entre éstos y sus límites o las formas de habitar de los cuerpos.

9. Dinámica lúdica. La performance sistémica posee una arquitectura de “juego”. En estas acciones hay “jugadores” (ejecutantes), y cada uno de ellos sigue una “estrategia” común o particular, marcada por la “partida” (la partitura). Morton D. Davis en su libro *Introducción a la teoría de juegos*, afirma que “una estrategia significa un plan de acción completo que describe cuáles serán las relaciones de un jugador ante cualquier circunstancia posible”⁶. A diferencia de lo que sucede en el juego, en la acción sistémica no existe el concepto de “ganar” o “perder”, pero sí el de llegar a un resultado de acción.

10. Carácter experimental. Aquí este término se entiende como una manera particular de ordenar los elementos utilizados y comprobar su funcionamiento. En palabras de John Cage: “la palabra “experimental” es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido”⁷.

11. Posibilidad de resultados divergentes. La acción sistémica presenta un resultado en base a un planteamiento que no puede resolverse con una única respuesta. Los resultados obtenidos de las metodologías de composición performática son sólo propuestas o posibles caminos de las múltiples soluciones abiertas para un mismo problema.

El concepto de acción sistémica toma como referencia el modo de pensamiento sistémico. En el pensamiento sistémico, los sistemas se representan mediante gráficos llamados modelos. En el mundo del arte y la performance, los sistemas son representados mediante partituras. A continuación, se definen los dos conceptos y se distinguen sus características. Más tarde se expondrá la metodología específica del modelado, propio de la teoría de sistemas, abordándola desde sus aplicaciones en la creación performática.

La Partitura

La partitura es un dispositivo de representación gráfica codificado, que puede ser leído por los elementos o individuos que la ejecutan. Son conocidas las partituras en el ámbito de la música, pero aquí nos referimos a estas desde un punto de vista mucho más amplio. De forma cotidiana, vivimos rodeados de partituras. Pensemos en las listas de la compra. El modo en el que están escritas, el orden y cantidad de los artículos a comprar condicionan nuestra acción en el mercado. Estamos siguiendo, pues, sin darnos cuenta, una partitura. Cuando leemos un cartel en el que se muestran las indicaciones de una salida de emergencia sucede lo mismo. Si llegara el caso de abandonar el edificio, nos veríamos obligados a seguir las instrucciones con la actitud que se indica, y recorrer un espacio concreto en un tiempo determinado.

Un mapa de la ciudad también es una partitura, solo que de interpretación abierta. Al leerlo, tenemos la posibilidad de realizar todos los caminos. El trayecto dependerá de nuestro

⁶ D. Davis, Morton. (1998). *Introducción a la teoría de juegos*, Alianza Editorial. P. 27.

⁷ Cage, John. (2002). *Silencio* Árdora Ediciones. P. 13.



Fig 2. Mapa de evacuación por emergencia. Recuperado de: https://www.fnls.com.ar/SENALES_POR_GRUPO/SEGURIDAD/ud_ESTA_AQUI/ud_esta_aqui.html

propio criterio o de la estrategia que adoptemos para recorrerlos. Del mismo modo existen personas que juegan a andar pisando sólo las baldosas coloreadas en la acera. O cruzan un paso de cebra poniendo los pies sobre las líneas pintadas de blanco, sin tocar el gris del asfalto. De forma general, estas acciones las ejecutamos de manera inconsciente. Pero ¿qué sucedería si nos viésemos obligados a pensar en el sistema de acción que estamos realizando? Probablemente comenzaríamos a pensar de modo sistémico, y para explicar nuestro sistema recurriríamos a una partitura.

La partitura es un código de representación libre. No existen normas rígidas sobre lo que una partitura es o no es, sólo existen sistemas de representación.

Pero el concepto de partitura alude aquí a un tipo de notación característico de las artes performáticas. Se trata de una construcción simbólica que contiene las instrucciones necesarias para realizar una acción o coreografía determinada durante un periodo de tiempo. En el caso de las acciones situadas, el tipo de espacio también se tiene en cuenta en el

proceso de notación. Esta construcción puede representarse mediante dibujos, escritos, mapas, gráficos, tablas, planos, maquetas, símbolos, listados, objetos, sonidos, movimientos u otras formas de notaciones expandidas. Laurence Louppe en su artículo *Partituras*, dentro del libro *Lecturas sobre danza y coreografía*, observa que “La partitura carece de límites. Es extensiva hasta el punto de que todo acontecimiento, concomitante o no, lejano o próximo, visible o invisible, se infiltra e influye en ella y la reorienta a cada instante”⁸. La rigidez, el grado de libertad o control de la partitura sobre los acontecimientos depende de la decisión de los autores respecto a su proceso creativo. Cuando emerja en su forma final, la obra artística será el resultado de los elementos controlados por la partitura y aquellos dejados al azar.

El modelo

Un modelo, en términos generales, es todo lenguaje que represente un aspecto de nuestra realidad. Podríamos afirmar que conocemos el mundo gracias a los modelos: los mapas, los libros, los programas, las gráficas o los modelos mentales son sólo algunos de ellos.

En dinámica de sistemas, se trata de una representación gráfica de la estructura del sistema. Se utiliza para representar realidades complejas diversas, como un sistema social, un sistema de negocio, un sistema mecánico, etc. Se representa mediante grafos, y su estructura y límites están acotados. Tiene la función de estudiar el comportamiento de algo ante distintas alternativas, y así elaborar recomendaciones respecto a la actuación futura sobre la realidad. Su función es describir la organiza-

⁸ De Naverán, Isabel y Écija, Amparo. (2013) *Lecturas sobre danza y coreografía*. Editorial Artea. P. 194.

ción de la acción de forma global, de la forma más clara y precisa posible. En performance, un modelo intenta dar explicaciones globales de todos los elementos que intervienen, y permite observar, predecir y tomar decisiones sobre posibles problemas o modificaciones de la acción coreográfica de manera más efectiva. De esta forma, puede ser una herramienta de creación complementaria a la partitura.

Relación Entre Partitura y Modelo

La partitura y el modelo están relacionados entre sí hasta el punto en el que pueden coexistir en un mismo sistema de notación, y en ocasiones son una misma cosa. Sin embargo, si nos centramos en la estructura del proceso creativo, existe una serie de características fundamentales que los diferencian:

1. Partitura - suceso - modelo:

La partitura precede al suceso. El suceso es la acción resultante respecto a la expectativa de la partitura. Del mismo modo, el modelo es posterior al suceso. Estudia lo que ha ocurrido de modo global y, sobre todo, pretende hacer visible el concepto o la forma emergente del suceso.

Por tanto, la partitura es prospectiva, se relaciona con el futuro. El modelo es retrospectivo, se relaciona con el pasado.

Es importante señalar que, a pesar del orden de ejecución inicial, las relaciones entre partitura, suceso y modelo son totalmente permeables durante el proceso creativo a lo largo del tiempo. Si el autor lo necesita, puede volver sobre los tres puntos de forma indefinida, con el fin de ajustar y corregir los problemas surgidos

hasta obtener el resultado final deseado. En consecuencia, los tres elementos están indisolublemente unidos.

2. Orden descriptivo y orden constitutivo:

La partitura es una representación analítica de la acción o sistema. Con independencia de la forma que adquiera, divide el suceso en partes y describe su procedimiento paso a paso: su organización es lineal. Detalla las correlaciones temporales significativas entre los elementos planteando un orden descriptivo. El orden descriptivo se refiere a que el sistema de notación de la partitura no tiene en sí mismo existencia material con respecto al suceso que representa. Dicho de otro modo: una partitura de Laban describe los movimientos del cuerpo mediante códigos gráficos, pero estos códigos por sí mismos no se refieren al cuerpo del ejecutante en cuestión. Son abstractos, constituyen un lenguaje de signos como sucede con la escritura, en la cual la palabra “cuerpo” es una sucesión de letras a las que hemos asignado un significado.

El modelo en cambio representa la síntesis de la acción. Estructura la “forma” de operar del sistema. No contiene correlaciones significativas detalladas, se mantiene en la abstracción de los conceptos que forman parte del sistema y sus relaciones: se organiza mediante bucles. Establece así un orden constitutivo del suceso. En otras palabras: cuando en un modelo se utilizan conceptos referentes al cuerpo, el espacio o el tiempo, conectados entre ellos líneas causales, lo estamos relacionando claramente con la constitución del suceso del que se trata.

No obstante, tanto en una partitura como en un modelo pueden hallarse implicados los dos

tipos de orden: descriptivo y constitutivo. Si en la partitura están descritos con exactitud los materiales necesarios para elaborar una acción en un determinado lugar (medidas, materiales y características del emplazamiento) estos remiten, por un lado, al orden descriptivo y por otro al constitutivo, porque aluden directamente a la naturaleza física del sitio. Si del mismo modo, en un modelo final se dan datos que remiten al lugar de la acción en concreto, estaríamos hablando de un orden descriptivo, mientras que el sistema de vectores que unen estos datos supondría un orden constitutivo de la acción realizada.

3. Límites:

La partitura constituye una programación de acciones que conforman el suceso. Puede guiar, transmitir o controlar las interacciones entre sus partes, aunque no todas pretendan controlar todos los elementos. Es una “tarea”, que puede estar abierta o no a la improvisación. Sus límites están marcados por las decisiones, intereses u objetivos del autor o autora. Por tanto, la naturaleza de las partituras es múltiple, y en este sentido, carecen de límites. Sin embargo, al referirse a una acción específica del lugar, algunos límites son impuestos necesariamente por el contexto físico.

El modelo hace visible las fuerzas, inercias, interacciones o problemas que intervienen en el suceso. Tiene como objetivo dar comprensión del funcionamiento global de la performance, por tanto, debe establecer unos límites para diferenciarla del resto de acontecimientos que la rodean, y sólo tiene en cuenta aquellas

realidades que influyen sobre el sistema de forma directa. A diferencia de la partitura, no le interesa explicar elementos cualitativos específicos. No determina el tiempo empleado, ni los movimientos exactos de los ejecutantes. Sirve para poder organizar la acción, valorar la viabilidad de acoplarla a otros contextos, tomar decisiones sobre posibles variaciones y posibilitar la visión de nuevas conexiones creativas que cambiarían el sistema inicial de la partitura.

En la construcción del modelo es imprescindible la perspectiva particular de un observador del suceso en calidad de creador de este, quien a su vez establece los límites del sistema respecto al contexto. Es decir, el modelo siempre está supeditado a la capacidad de visión de su fabricante, por tanto, puede haber tantos modelos de una misma acción como puntos de vista, todos legítimamente válidos.

4. Interpretación y lectura:

La partitura es legible e interpretable. Si se siguen sus instrucciones se realiza una acción. En cambio, el modelo es legible pero no interpretable: su lectura no permite elaborar una consecución ordenada de hechos. Sin embargo, aporta información compleja que no se refleja en la partitura. Lawrence Halprin, quien ha dedicado una gran parte de sus procesos creativos al concepto de partitura, se dio cuenta de ello mientras trabajaba en su libro *“The RSVP Cycles”*. Observó que “como trabajaba únicamente en partituras, había elementos que seguían apareciendo en el proceso creativo que no estaban cubiertos por el procedimiento de puntuación, especialmente a medida que

⁹ “As I worked on “scores” only, there were elements that kept cropping up in the creative process which were not being covered by the scoring procedure, especially as the projects became more and more complex”. Halprin, Lawrence. (1969) *The RSVP Cycles*. Creative Processes in the Human Environment. George Braziller, Inc, New York. P. 1.

los proyectos se volvían cada vez más complejos”⁹. El modelado de las acciones como complemento en un proceso de creación de performance sistémica permite contemplar aquellos datos o variables ausentes en la partitura.

5. Visión:

La partitura se proyecta desde una visión antropocéntrica: se concentra en la acción del sujeto (los cuerpos) sobre el objeto (el espacio y sus elementos). Desde este punto de vista la partitura muestra un sistema desequilibrado entre sus componentes. Sin embargo, el modelo no tiene un “centro” desde el que actuar. Incluye a todos los actores que engloban la acción y los concibe de manera “igualitaria”. Por su forma de representación, todos los elementos en conjunto mantienen el equilibrio del sistema.

6. Factor emergente:

La partitura genera una actividad, una tarea. El modelo genera la comprensión de los elementos que hacen posible el factor emergente producido por la actividad. Tanto en la performance sistémica como en cualquier sistema el factor emergente depende del observador del modelo, de su experiencia, su intuición, su inspiración y su forma de ver el mundo.

7. Tanto la partitura como el modelo pueden utilizarse en conjunto o por separado, como una herramienta de investigación de nuevos procesos creativos.

Análisis del Modelo en Dinámica de Sistemas

Un modelo es un diagrama conceptual que

describe un comportamiento dinámico de acción. No es en ningún caso una descripción del estado de cualquier sistema verdadero. Se trata de un sistema cuyos parámetros y elementos son escogidos por el autor, siguiendo una forma de modelado propia de la metodología de sistemas.

Existen dos tipos de modelos principales: modelo 0, desde ahora denominado m0, y modelo final, desde ahora denominado mf. Entre m0 y mf se encuentran los estados intermedios para llegar de un punto a) a otro b), siendo m0 el punto a) y mf el punto b). Los estados intermedios serán denominados m1, m2, m3, m4, etcétera. Se utilizarán tantos modelos intermedios como modificaciones necesarias para perfeccionar el sistema final.

El Modelo 0

El modelo 0 es un diagrama de estructura simple, que describe una acción dinámica mediante bucles de realimentación elementales. Se trata del punto de partida que explica a qué conceptos del sistema real se van a prestar atención, y el tipo de relación existente entre ellos. M0 supone la puesta en valor de las causas que llevan a determinado comportamiento en el sistema.

En un caso de coreografía grupal, en la que el observador A advierte que los cuerpos sobre el espacio generan un dibujo expandido, los conceptos en m0 se escogerán en base al comportamiento que genera este suceso gráfico. En este caso, teniendo en cuenta la visión de A, m0 no se ocupará de otros problemas generados por el sistema, como el tipo de danza realizado, o las connotaciones sociales que han inspirado a sus creadores. Su objetivo es ensayar las hipótesis dinámicas que han lleva-

do a la acción a generar el dibujo.

Javier Aracil en su libro *Introducción a la dinámica de sistemas*, propone que “para la construcción, con éxito, de un modelo es requisito necesario la descripción explícita del comportamiento dinámico que interesa, formada por: el modo de referencia, las hipótesis acerca de sus causas, los mecanismos básicos supuestos”¹⁰. En el caso de la coreografía grupal a la que nos referíamos, el modo de referencia sería el dibujo generado. Las hipótesis acerca de sus causas serían la colocación y el orden de los cuerpos en el espacio y el tiempo. Y los mecanismos básicos supuestos corresponderían a la coreografía de la acción, basada en el desplazamiento.

M0 se compone de variables representadas normalmente por verbos (acciones) o conceptos puestos en relación. Para crear m0 se deben unir la menor cantidad de palabras posibles que describan las actividades necesarias para generar el sistema. Estas palabras se ordenarán bajo una estructura lógica, en la que se establece primero un verbo principal que describe el núcleo del suceso. En la hipotética coreografía grupal antes referida, el despla-

zamiento de los cuerpos en el espacio genera dibujos expandidos. El núcleo de acción sería entonces “recorrer”. A partir de este verbo principal, desde ahora llamado verbo núcleo (v.n) se incorporarán aquellos verbos (v) o conceptos (c) más importantes para el creador del modelo (c.1, v.2, c.3, v.4...). En revisiones posteriores se añadirán otras palabras menos relevantes, pero aun así imprescindibles para el sistema, definiendo subsistemas dentro del mismo.

El Modelo Final

El modelo final (mf) es un diagrama de estructura compleja. Se trata de la versión perfeccionada de m0. Se logra añadiendo complejidad adicional a través de los modelos intermedios, hasta que se obtiene la versión más coherente y útil del sistema. Hay que tener en cuenta, que alcanzar mf no consiste en detallar los elementos de m0, si no de aumentar su alcance conceptual sobre el problema. Desde este punto de vista se puede hablar de que m0 tiene un nivel de resolución bajo. En cambio, mf tiene un nivel de resolución alto.

En la teoría de sistemas el modelo final

constituye una referencia útil (que no válida) para el problema que trata. Hay que recordar que un modelo no puede calificarse con términos como válido, positivo o definitivo. En cambio, relacio-

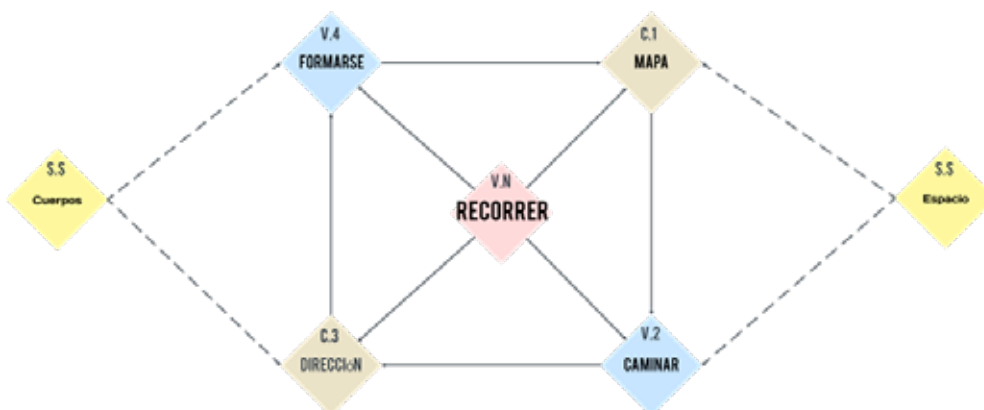


Fig 3. Diagrama de m0: Verbo núcleo (v.n), verbos relevantes (v.2, v.4), conceptos relevantes (c.1, c.3) y subsistemas (ss.1, ss.2). Fuente: elaboración de la autora

¹⁰ Aracil, Javier. (1978). *Introducción a la dinámica de sistemas*. Alianza Editorial S.A. P. 142.

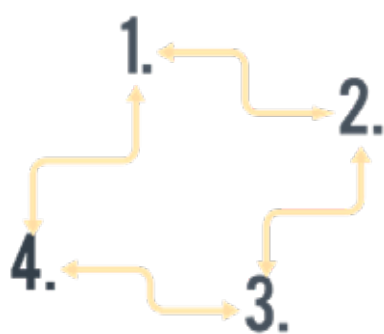
nando el sistema real con el objetivo por el que fue creado el modelo, es posible preguntarse si en cada situación específica éste responde de forma aceptable a las necesidades propuestas.

Bucles de Realimentación

Como puede observarse en la figura 3, un modelo está formado por lo que se llama bucles de realimentación. Estos bucles están representados por grafos que conectan los elementos de un sistema. Su objetivo es indicar las influencias que se establecen entre ellos. Pueden ser influencias físicas, de flujos de energía, materiales, de información o de generación de acciones.

Se trata de una reacción del sistema que se genera en forma de estímulo, cuya información de vuelta influye en el paso siguiente:

Realimentación = Feedback = Respuesta.



Existen dos tipos de bucles de realimentación, el positivo y el negativo. Estas acepciones no tienen

Fig 3. Bucle de realimentación con influencia en las dos direcciones. Fuente: elaboración de la autora

que ver con ninguna connotación de carácter subjetivo, como bueno, malo, perjudicial o conveniente. Si no que se refieren simplemente al tipo de respuesta del sistema ante los estímulos.

En los sistemas complejos lo habitual es que

convivan en un mismo modelo bucles positivos y negativos.

Bucle de Realimentación Positiva. También llamado realimentación de refuerzo, este bucle supone que los cambios registrados en el sistema se realimentan para incrementar el cambio original. Supongamos que se dispone de un espacio abierto para realizar una performance multitudinaria. La acción consiste en colmar un espacio con el mayor número posible de personas vestidas de rojo. El espacio es una extensión de tierra diáfana y vacía. Y se dispone, hipotéticamente, de un número ilimitado de personas para realizarlo, pues todo el que quiera puede participar. Cuando comienza la performance, el espacio comienza a llenarse de personas, cuerpos que ocupan espacio. A medida que va acudiendo más gente, el espacio para la performance, al no tener límites, se amplía, y a su vez produce que aún se necesiten más cuerpos para ocuparlo: por un lado, a más espacio disponible, más cuerpos entran en escena. Por otro, a más cuerpos disponibles, más espacio se necesita. El estado del espacio determina el aumento de los ejecutantes, que a su vez refuerzan este estado, repitiendo la dinámica de forma indefinida.

Así, las características principales del bucle de realimentación positiva son el crecimiento exponencial del estado y el incremento proporcional de sus partes:

+espacio = +cuerpos
+cuerpos = +espacio

Bucle de Realimentación Negativa. Este bucle también se denomina realimentación de compensación. El término fue puesto de manifiesto por el matemático y filósofo Norbert Wiener en su libro *"Cibernética. O el control y comunicación en animales y máquinas"*. En él el

autor observa que este tipo de retroalimentación “tiende a oponerse a lo que hace el sistema, y, por lo tanto, es negativa”¹¹. Al contrario que la realimentación de refuerzo, que incrementa la acción, el bucle negativo la estabiliza. Son comunes los bucles negativos en sistemas muy diversos que impliquen cualquier acción que conlleve la consecución de un objetivo: el sistema del aire acondicionado, la regulación de la glucosa en la sangre, el equilibrio entre alimentos y población, la sed, un programa informático, o la realización de cualquier actividad creativa (pintar, cantar, bailar, etc).

Existen dos conceptos importantes que definen los sistemas de realimentación negativa: la homeostasis y la autorregulación.

1. Homeostasis: Es un principio que destaca la capacidad de un sistema para autorregularse y mantener un estado de equilibrio dinámico en presencia de cambios y perturbaciones. Implica que la información sobre el estado del sistema se compara con una referencia u objetivo, en base al cual se realizan los ajustes necesarios para mantener o restaurar el equilibrio.

2. Autorregulación: Forma parte de la homeostasis. Se refiere al proceso mediante el cual un sistema ajusta su comportamiento o sus funciones. Es el mecanismo interno del sistema que monitorea su propio estado, identifica las desviaciones del objetivo y corrige y ajusta su comportamiento. Así mismo, supone una característica clave que permite a los sistemas adaptarse a los cambios, tanto del exterior como del interior, y mantener su funcionamiento a lo largo del tiempo.

Es importante destacar que la realimentación

negativa es necesaria en cualquier sistema complejo. La realimentación de refuerzo, a lo largo del tiempo, terminaría por colapsar el sistema y romperlo. Así pues, la realimentación negativa tiene dos funciones:

a) Resistirse al cambio, si un elemento externo o interno intenta modificar un sistema complejo.

b) Generar estabilidad, si se quiere mantener en el tiempo un sistema complejo.

Joseph O`Connor, en su libro *“Introducción al pensamiento sistémico”* señala que “todo sistema necesita una forma de medición; de lo contrario, no habría manera de saber la diferencia entre dónde se está y dónde se debería estar. Todo sistema necesita medir esa diferencia con exactitud, si no se correría el riesgo de activar los bucles de realimentación cuando no fuera necesario” .

Tomemos el caso de la performance de Trisha Brown, *Learning Duets*, realizada en el 80 de Wooster Street, en Nueva York, en 1970. En ella diez ejecutantes se colocan por parejas, con las manos agarradas a una cuerda, como si estuvieran dados de la mano. Sin soltarse, cada miembro de la pareja se inclina ejerciendo el peso de su cuerpo hacia el lado contrario del compañero. Los dos cuerpos se mantienen perpendiculares al suelo, y los pies de ambos llegan a tocarse. Juntos forman un triángulo. El objetivo de la acción es que cada pareja camine como un solo cuerpo triangular, mientras regula su propio peso, que ejerce una fuerza en dirección opuesta al peso de su compañero, sin soltarse de la cuerda.

¹¹ Wiener, Norbert. (1985). *Cibernética. O el control y comunicación en animales y máquinas*. Tusquets Editores. P. 135.



Fig 5. *Learning Duets*. Fotografía de Peter Moore. 1970. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2020/07/01/arts/dance/dance-boom-1970s-new-york-city.html>

Esta dinámica explica de forma clara el proceso de realimentación negativa: el sistema de acción se resiste al cambio (la caída), para ello los ejecutantes deben mantener agarrada la cuerda, no sin tensión. De modo que para cumplir su objetivo en el tiempo tienen que calcular sus fuerzas y compensar pesos para generar estabilidad en la estructura que forman:

$$\begin{aligned} +\text{fuerza} &= +\text{desequilibrio} \\ +\text{desequilibrio} &= -\text{fuerza} \end{aligned}$$

Esta fórmula muestra un bucle de realimentación negativa en la dinámica de *Learning Duets*: Para conservar el triángulo compuesto de dos cuerpos (sujeto a y b) y no soltarse o caerse, ambos tienen que imprimir la misma fuerza hacia lados opuestos. Pero si el sujeto a) imprime demasiada fuerza y tira del sujeto b), el sujeto a) corre el riesgo de inclinarse demasiado hacia atrás y caerse, aumentando el desequilibrio en la estructura. Este desequilibrio restará la fuerza ejercida por el cuerpo a), a punto de caer al suelo, y aumentará la

fuerza de b), que tirará de a) para compensar los pesos, estableciéndose así el equilibrio en el sistema.

Conclusiones

1. Es posible relacionar la performance con el concepto de sistema y los presupuestos del pensamiento sistémico. Por tanto, cabe denominar aquellos tipos de acciones lógicamente estructuradas como acciones sistémicas.
2. Una acción sistémica puede representarse mediante partituras y/o modelos.
3. Las diferencias entre partitura y modelo pueden observarse bajo los siguientes parámetros: su relación con el suceso o acción, el tipo de orden que proponen, sus posibilidades de interpretación y lectura, la hegemonía entre sus elementos, sus límites y el factor emergente que generan.

4. La construcción de un modelo aplicado a la acción sistémica puede ser útil como herramienta creativa y de comprensión ante proyectos performáticos complejos.

Referencias bibliográficas

De Naverán, Isabel y Écija, Amparo. (2013) Lecturas sobre danza y coreografía. Editorial Artea.

Aracil, Javier. (1978). Introducción a la dinámica de sistemas. Alianza Editorial S.A.

Cage, John. (2002). Silencio. Árdora Ediciones.

O`Connor, Joseph. (1998). Introducción al pensamiento sistémico. Recursos esenciales para la creatividad y la resolución de problemas. Ediciones Urano.

Halprin, Lawrence. (1969) The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Enviroment. George Nraziller, Inc, New York.

D. Davis, Morton. (1998). Introducción a la teoría de juegos, Alianza Editorial.

Wiener, Norbert. (1985). Cibernética. O el control y comunicación en animales y máquinas. Tusquets Editores.

Fugas
e Inter-
feren-
cias

IX INTERNATIONAL

Performance Art conference

19

2024

Límites y confluencias entre la danza y el circo contemporáneo en la España del s. XXI

PAULA QUINTAS. Universidad de Vigo

/ RESUMEN /

Los límites y confluencias entre la danza y el circo son temas que han sido explorados y debatidos en diversos contextos artísticos y académicos, pero no hay muchos estudios académicos al respecto, ya que planteamos que la hibridación es un tema muy reciente dentro de la historia contemporánea. Por un lado, existen diferencias evidentes en cuanto a las técnicas y enfoques utilizados en cada disciplina, y por otro lado existe una diferencia de tiempo, espacio, cuerpo, objeto, registro y azar.

La danza contemporánea, se centra principalmente en el movimiento del cuerpo y en expresar emociones a través de coreografías y técnicas de danza específicas, mientras que el circo contemporáneo, se enfoca en la realización de habilidades físicas y filigranas acrobáticas.

En este encuentro analizamos nuevas disciplinas como la danza vertical, donde la gravedad juega con la suspensión del cuerpo y sus vínculos, abriendo nuevas perspectivas de lenguaje entre los dos géneros.

/ Palabras clave /

Danza contemporánea; circo contemporáneo; danza vertical; confluencias; divergencias

Los límites y confluencias entre la danza y el circo son temas que han sido explorados y debatidos en diversos contextos artísticos y académicos, pero no hay muchos estudios académicos al respecto, ya que planteamos que la hibridación es un tema muy reciente dentro de la historia contemporánea. Por un lado, existen diferencias evidentes en cuanto a las técnicas y enfoques utilizados en cada disciplina, y por otro lado existe una diferencia de tiempo, espacio, cuerpo y objeto, pero hay interconexiones comunes.

Por ejemplo, la danza contemporánea, se centra principalmente en el movimiento del cuerpo y en expresar emociones a través de coreografías y técnicas de danza específicas, mientras que el circo contemporáneo, se enfoca en la realización de habilidades físicas y acrobáticas. Sin embargo, a lo largo de la historia y en la actualidad, se han encontrado numerosos puntos de encuentro entre ambas disciplinas. Por un lado, el circo contemporáneo ha incorporado elementos de la danza en sus actuaciones, fusionando la técnica circense con la expresión corporal y estética de la danza en función a dinámicas corporales y dramaturgias plásticas.

Por otro lado, la danza contemporánea ha incorporado elementos del circo en sus coreografías, utilizando técnicas acrobáticas y de equilibrio como parte de la composición coreográfica, y el uso del objeto como investigación de movimiento. En este sentido, se puede argumentar que los límites entre la danza contemporánea y el circo contemporáneo son fluidos y dependen del enfoque artístico y del contexto en el que se desarrolla la práctica. Estas confluencias entre la danza y el circo han dado lugar a nuevas formas de expresión artística, donde se exploran los límites tradicio-

nales y se generan nuevas posibilidades creativas. Por ejemplo, en el circo contemporáneo se pueden encontrar espectáculos que incorporan elementos de danza contemporánea, creando una narrativa visual rica y dinámica, y nuevas disciplinas de suelo y aire, como la danza vertical. Estas fusiones también han llevado al surgimiento de nuevas técnicas y enfoques artísticos, como la danza aérea y la danza acrobática, donde se combinan las habilidades de circo con las técnicas de danza, creando un estilo híbrido único.

Por otro lado cabe señalar también el arte de la performance, dentro de la investigación. Es una disciplina artística que permite la relación de diversos campos del arte pero constituye uno distinto. Utiliza los más variados medios para expresarse. Existe una acción real, es decir, presentada mas no representada, conscientemente estética y conceptual por parte de quién la presenta y un presente importante en la acción, buscando relatar lo cotidiano.

Tras hacer un breve resumen del objeto de estudio, se necesita un marco histórico para entender los orígenes de estas dos artes más en profundidad, y entender las divergencias y confluencias entre ambas, por lo que comenzaremos por la danza contemporánea.

La danza contemporánea es una forma de expresión artística que se originó a mediados del siglo XX. De esta forma de danza surgió como una reacción y una ruptura con las estructuras rígidas y los estilos establecidos en la danza clásica y el ballet, la cual como iniciadora está Isadora Duncan dentro de lo que se denomina Danza Moderna. Ella comenzó a soltar el movimiento encorsetado de torso, y a inspirarse en los movimientos de la naturaleza para componer sus estructuras y formas

coreográficas, generando un cuerpo más libre y flexible, rompiendo con los patrones de la danza clásica nacida en el S.XIV. En este mismo tiempo histórico, el cual se pasa por varias guerras (1900- 1094) surgen otras escuelas y técnicas con nombres tan reconocidos como Martha Graham, Ruth Saint Denis, Doris Humphrey o Mary Wigman.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, surge una nueva corriente mas relacionada con las post vanguardias donde destacamos a Rudolf Von Laban y todo su legado dentro de los estudios de análisis de movimiento que ha dejado en la historia, del cual vamos a analizar mas adelante los factores del esfuerzo y del movimiento entre ambas disciplinas,danza contemporánea y circo contemporáneo siendo nuestro foco de estudio, siendo esta la escuela alemana con su antecesor Dalcroze y su sucesora Wigman.

Fig 1. *Corpo en acción. Oviedo. Paula Quintas. 04.04.2023. Fotógrafo: Fotográfica Oviedo*



La danza contemporánea en el transmilenio

Mucha gente, tal vez un número cada vez mayor, siente que nuestra vida despierta está tan repleta de acciones simbólicas como nuestros sueños y que se necesita un medio en el cuál las acciones de este tipo puedan encontrar su expresión estética. (Rudolf Laban *El dominio del movimiento*)

Llegando a nuestro momento histórico de estudio, la danza contemporánea históricamente nace en 1950, con figuras como Mercé Cunningham, el cual fue estudiante de Martha Graham, dejando un legado amplísimo a la danza contemporánea, como la dramaturgia está relacionada con el azar, para toma de decisiones estéticas, siendo sus secuencias o estructuras dramaturgicas, nunca es estables, sin un sentido desintaxis o construcción lógica, lo que mas adelante se llamará happening, y el movimiento se trabajaba desde una

percepción interna y la duración del mismo por e dominio y el tempo, el cual nos dejo Laban, sin métrica existente y la métrica del movimiento corporal. Cunningham además creó también programación digital de danza como el Dance Forms.

Otra figura muy importante en Alemania es Pina Bausch la cual comenzó con la danza en sus formatos híbridos, como la danza-teatro como una modalidad, trabajando la voz en escena y una dramaturgia no lineal y trabajo corporal de repetición, rechazando la creación de personajes en el sentido teatral pero si el uso de gestos con combinación de elementos poéticos y cotidianos. Pina Bausch también nos dejó a la historia de la danza contemporánea un método de composición basado en la búsqueda de material coreográfico a través de las memorias de los intérpretes para así generar composición coreográfica. Esta línea de trabajo continuará en la actualidad por una sucesora de Pina Bausch, Sasha Waltz abriendo líneas de video-danzas también en su repertorio coreógrafo, como la obra "In C".

Trisha Brown, coreografía americana, nos dejó la perspectiva del site-specific, plateando coreografías en otros espacios que no fuesen necesariamente un teatro. Trabajó en tejados de edificios en museos, y llevó la danza a la observación y análisis con su particularidad investigación de los cambios de planos, creando un vocabulario propio y acercando la danza a la vida y a los públicos masivos. La importancia de la improvisación y la repetición como método de composición es otro punto importante a destacar, en su obra *Accumulation* de 1971.

Tras haber realizado un recorrido histórico, podemos afirmar que la danza contemporánea se caracteriza por su libertad creativa, y flexibilidad dramática, tanto en términos de movimientos corporales o investigación en la forma, como dramaturgias y formas de creación y puesta en escena. Además, la danza contemporánea busca conectar con las emociones y experiencias individuales, así como cuestionar y desafiar los convencionalismos sociales y

artísticos, llegando a bailar hasta en los tejados de Nueva York.

Este género, también se enfoca en la exploración del movimiento y la experimentación con nuevas formas y técnicas. De esta forma la danza ha evolucionado a lo largo del tiempo, adaptándose a los cambios sociales y culturales. Hoy en día, la danza contemporánea se presenta en una amplia variedad de estilos y enfoques, que van desde los enfoques más abstractos y experimentales hasta los más narrativos y sociales entroncando con el circo y la performance.

Por otra parte, las artes circenses tienen la particularidad de poseer una historia académica muy joven. Su tardía sistematización y problematización académica pueden deberse a que durante siglos se trató de un arte popular, cuyos secretos pasaban de generación en generación dentro de familias o dinastías circenses. Esta cualidad sumada a la itinerancia que caracteriza sus prácticas, podría haber contribuido a que esta disciplina permaneciera ajena a las transformaciones que durante el siglo XX influyeron a otras corrientes artísticas en lo que fueron considerados los grandes centros de influencia como Europa o Nueva York.

Podemos distinguir a grandes rasgos tres corrientes principales en lo que al circo respecta. Una primera, que suele denominarse circo tradicional o circo moderno (y responde en su conformación al paradigma epistémico de la modernidad) se consolida desde 1770 hasta 1970 aproximadamente. A lo largo de dos siglos el circo afianza los códigos que lo definen sobre determinadas reglas de oro: la circularidad del espacio de representación, que entre otras cosas permite una máxima visibilidad para todos los espectadores sin importar el

lugar que ocupen, la variedad de los números, la itinerancia y la difusión son sólo algunas. El circo será entonces definido como un espectáculo que tiene al riesgo (y su dominio) como centro de la representación, con una estructura episódica, que yuxtapone diversos números de disciplinas disímiles, simple (en su comprensión, no en las destrezas que implica) y pensado para entretener y divertir al público.

La segunda corriente, denominada Nuevo Circo, surge alrededor de 1975 principalmente en Francia y Canadá; mantiene una estructura episódica que integra diversas disciplinas circenses, pero que tiende a la unificación dada por una homogeneidad estética (de vestuario, maquillaje, musical, etc.) y especialmente por una trama o unidad dramática que engloba todos los números. El componente teatral tiene una presencia mucho mayor y el espectáculo busca, además de divertir, contar una historia.

Finalmente, sobre fines del siglo XX y principios del XXI surge la corriente que nos ocupa, la más joven y menos prolífica en los estudios sobre circo, denominada Circo contemporáneo.

El circo contemporáneo juega con la tensión entre lo controlable y lo no controlable del arte circense. Si el circo tradicional y el nuevo circo representan la destreza sobrehumana del cuerpo del intérprete, el circo contemporáneo tematiza el caos.

Otra característica podemos agregar que el artista aparece como él mismo, despojando al circo de las construcciones de personajes, y enarbolando una reflexión personal sobre el hombre contemporáneo. Como menciona Michel Guy en el libro *Circo expandido*, el circo es el arte de componer un espectáculo con

la ayuda de las artes del circo, otras artes (el teatro, la danza o las artes plásticas, por mencionar algunas) y habilidades variadas.

En el Circo contemporáneo el sentido del cuerpo es primordial para la construcción de la obra. Como sostiene Anne Quentin, “El circo es el arte de los cuerpos en movimiento dentro de un espacio que hay que dominar para poder superarse.” (En Ricardes y Cruz, 2014: 45), por eso la idea de la deconstrucción del cuerpo como punto de investigación en el circo contemporáneo y la idea del error, trabajando muchas veces con la pérdida del dominio (para la cual es necesario un dominio perfecto del cuerpo,. El shock de lo performático radica en la irrupción de algo no controlable, de lo obsceno, lo que no se puede no se quiere o no se soporta ver, y eso es lo que introduce de lleno el Circo Contemporáneo. La situación se torna más importante sirviéndose de la abstracción. Los trucos y su dificultad son una herramienta más para crear un sentido. Es un gesto al servicio de la poesía, y como todas las artes posmodernas, el circo contemporáneo establece un diálogo constante con las premisas de su disciplina: el peso y la gravedad en el espacio, y la dificultad de controlarlos.

En relación con lo desarrollado hasta aquí podemos pensar numerosas experiencias artísticas, como *La Fura del Baus* o *el Cirkus Cirkör*, compañía sueca, por nombrar algunas compañías de renombre internacional, que establecen un diálogo entre el circo y otras artes.

El enfoque interdisciplinar de *La Fura dels Baus* ha llevado a amalgamar lo ritual y atávico con lo hipertecnológico en la escena: desde las primeras propuestas fureras de impacto, pasando por ceremonias olímpicas, escenificaciones de ópera o producciones online.

Desde 1979 la compañía también estudia las metodologías de creación del colectivo y la consolidación de nuevos discursos escénicos. La capacidad de riesgo y de contagio creativo ha proporcionado a La Fura dels Baus un amplio reconocimiento internacional, tanto a nivel de público como de crítica, y también respecto a la investigación académica.

Por otra parte el Circus Cirkor, al universo circense donde la acrobacia, la música, el teatro y la danza se abrazan para transmitir arte en su máxima expresión. Un espacio donde la teatralidad más primitiva se funde con la tecnología para encontrar al niño interior y disfrutar de diversas disciplinas que atacan los sentidos.

Justamente esa es la propuesta de Cirkus Cirkör, la compañía pionera en el circo contemporáneo en Suecia y con 20 años de trayectoria en Europa, que llega a Rosario para presentar su nuevo espectáculo “Knitting peace” (“Tejiendo la paz”), que combina acrobacias con técnicas de teatro y danza, además de música original en vivo y un enigmático juego con estructuras textiles que invita a reflexionar.

Otro ejemplo es la compañía de circo “EIA” en su montaje InTarsi, mezcla un sinfín de recurso metafórico, implícito o explícito, pero todo en relación al trabajo acrobático como un espacio de abstracción como una voluntad social de cambiar estos paradigmas. Esta compañía elabora circo de autor mediante la creación en colectivo, con la colaboración externa de personas cercanas a sus criterios estéticos (Roberto Magro, Jordi Aspa y Bet Miralta, el músico y compositor Cristiano della Monica; el ex-Archaios Sarah Sankey, los coreógrafos Michele Man y James Hewison o el entrenador de danza acrobática Christian Vippola).

EIA enfoca cada creación desde un decidido trabajo de investigación que abarca todos los ámbitos de la producción escénica, la idea inicial hasta el movimiento, la escenografía, los aparatos y el atrezzo, pasando por el vestuario, las atmósferas emotivas y el estricto control de la dramaturgia que podemos considerar paradigmática.

Tras un recorrido histórico por ambas disciplinas, vamos a analizar los vínculos en la acción escénica desde seis herramientas escogidas para el análisis las cuales son: tiempo, espacio, cuerpo, objeto, registro y azar.

El cuerpo es la herramienta física de trabajo para la realización de las artes del movimiento las cuales pertenecen a danza y el circo contemporáneos, en las dos disciplinas dialoga de manera muy distinta. En la Danza, el cuerpo es libre siempre en gravedad. En el circo, altera los límites de la gravedad, trabajando en suspensión e ilusiones ópticas (muchas veces). El cuerpo, presente, es un legado de la performance. Búsqueda de la deconstrucción de los cuerpos.

La siguiente herramienta de análisis es el tiempo, donde la danza y el circo contemporáneos comparten dramaturgias distintas porque el tiempo intrínseco es distinto.

En cuanto al espacio, en el circo por ejemplo el espacio está bastante delimitado según la disciplina que vaya a ser representada, por unas distancias mínimas físicas para poder ejecutar el rigging o la instalación. La danza se puede adaptar más a las posibilidades que le ofrece el espacio, tendiendo en líneas contemporáneas a la investigación en otros espacios: el site-specific o espacio no convencional, el cual está muy presente en la investigación artística de la última década.

El cuarto vínculo es el objeto, donde representa una poética muy marcada en el caso de algunas disciplinas de circo, sin el cual no sería realizable. En el circo es indispensable el uso del objeto para su realización clásica, si nos vamos a líneas contemporáneas se trabaja con la descomposición del material. La danza en cambio lo utiliza como exploración y diálogo físico para la creación y efectos visuales apoyando la dramaturgia.

Dentro de la acción escénica, la realización final artística, tiene normalmente un objetivo concreto y claro, el cual normalmente se comparte con el espectador, activo o pasivo, la mirada del que lo observa, el cuerpo que lo contempla. La mayor diferencia entre la danza y el circo es que la performance involucra al espectador, desde su atención y disfrute, accionando con el artista. A diferencia en la danza esto no suele suceder y en el circo en las artes de calle, existe la figura del voluntario, donde acata las directrices del artista en escena.

El registro tiene una historia más reciente debido a la historia del desarrollo del resto de artes, como es el caso de la fotografía o el cine. A través de ellas, se puede captar y registrar de una manera más directa y rápida el material producido del cuerpo en movimiento de la obra de arte. Por otra parte las partituras o sistemas de notación coreográfica, existen desde siglos atrás, planteando por ejemplo la notación Beauchamp o la Labanotation, publicado por primera vez 1928, el cual es un sistema muy complejo de notación donde existen pictogramas y las líneas son de abajo arriba dividiendo el cuerpo en derecha e izquierda y planteando el centro del cuerpo como eje principal coincidiendo con la línea del medio, cual movimiento analizado podía ser trasladado a la composición pictórica compuesta por picto-

gramas, por lo que el registro que ampliaba, generando partituras de acción como puede ser en la performance.

Y por último destacamos el azar, es una herramienta de creación la cual genera estructura improvisada, siendo en la danza un motor de toma decisiones estéticas de composición, en cambio en el circo contemporáneo el azar está en juego, deconstruyendo parámetros del circo clásico, donde la caída y el riesgo están muy presentes.

La danza y el circo contemporáneo en las últimas décadas presentan discursos y lenguajes comunes en relación a la búsqueda escénica en cuanto a la estética del cuerpo como a nuevas dramaturgias y la deconstrucción del mismo, analizando la técnica clásica, para reconstruirla con componentes de azar y caída, por lo que consideramos que evolucionan de la mano como nuevo género escénico, pudiendo considerar que estamos ante un nuevo género de hibridación la Danza-Circo.

Como ejemplo podemos comentar que la convivencia de ambas, ha dado lugar a nuevas formas de expresión, como la danza aérea o la danza acrobática, que combinan las habilidades del circo y la danza para crear unas especialidades e hibridaciones artísticas. Dentro de estas nuevas hibridaciones, ya catalogadas y nombradas como nuevos subgéneros de las artes en movimiento, nos gustaría centrarnos en la danza vertical, como subgénero más reciente en algunos casos difícil de catalogar por la parte académica, ya que por un lado es danza y por otro circo, ya que emplea el medio aéreo con aparataje de escalada para su realización, trabajando la gravedad en suspensión corporal, y muy a menudo relacionado con trabajo en la pared, no siendo solo este el espacio para su realización.

Como ejemplos en España, podemos comentar que hay muy pocas compañías que se dediquen a este género reciente. Algunos ejemplos son Del revés (Cataluña), fundada en 2007, Sacude(Barcelona), Nueveochentadan-zavertical (Madrid), Verticalia (Galicia), La Glo (Bilbao). Maitane Serralde (Bilbao), Grupo Puja, Subcielo.

Queriendo hacer una mención especial a Lindsey Butche, artista e investigadora en torno a la danza vertical la cual fundó la compañía “ Gravity & Levity” en 2003 en Inglaterra, la cual sentó muchas bases de las que actualmente se están investigando en parámetros escénicos y pedagógicos. Por otra parte en España queremos señalar que el pasado 2023, se realizó el I encuentro Profesional de Danza Vertical en Bilbao en el mes de Septiembre, siendo algo muy novedoso en España.

Otros ejemplos a destacar en compañías de danza-circo que dialogan en este nuevo género artístico son: Fil de Arena (Valencia), Otra danza (Alicante), David Bento (Madrid), Kolektiv Lapso Cirk (Barcelona), Circus Eia (Barcelona), La Corcoles (Girona), Nueveuno (Ma-

drid), Rauxa Cia (Cataluña), Manolo Alcántara (Barcelona), todas ellas desde enfocan la investigación desde diferentes disciplinas de circo y su relación con la danza, como pueden ser los malabares, técnicas de equilibrios o la rueda Cyr. En relación al panorama gallego, son menos las compañías que trabajan en este campo, destacando Compañía lo, N+ 1, o Paula Quintas- cia, con el espectáculo Multiperspectivas el cual es la parte práctica de la investigación teórica que estoy realizando en los últimos años, la cual reflexiona en la perspectiva del espectador como reflexión contemporánea, combinando improvisación teatral, danza y circo, dejando espacio para la interacción con el público. Una propuesta que experimenta con los límites de las artes escénicas para enfrentarse con la realidad del espacio que nos rodea: los límites entre lo privado y lo público, y las confluencias y divergencias entre la danza y el circo contemporáneos.



Fig 2. *Corpo en Suspensión. Casa Vella. Paula Quintas. 22.03.2024. Fotógrafo: Alberte Peiteavel*



Fig 3. *Corpo en equilibrio.*
Teatro Rosalía de Castro.
Paula Quintas. 26.04.2024.
Fotógrafo: Alberte Peiteavel

Como conclusiones, me gustaría destacar, que la danza ha influido en el circo al introducir las dinámicas corporales en la calidad del movimiento, la expresividad corporal y versatilidad en la forma, mientras que el circo ha introducido nuevas técnicas físicas en la danza, como la acrobacia, (el uso del aire como espacio físico), y el uso de los objetos desde un grado más consciente e investigativo, ampliando el vocabulario de movimiento de los bailarines.

La naturaleza colaborativa e integradora de ambas disciplinas, en las últimas décadas se ha enriquecido para producir contextos escénicos innovadores desde lo experiencial y visual, creando nuevos horizontes escénicos y relacionándolos muy estrechamente.

Referencias bibliográficas

Baena, F. (2013). *Arte de acción en España. Análisis y tipologías (1991-2011)*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.

Becerra, A (2021). *Historia da Danza Contemporánea*

na Galiza. Através Editora.

Carlés, A. A., & Burell, V. M. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza Editorial.

Castilla, A. (1986). *La otra cara del circo. Revelaciones de un mundo aparte*. Ediciones Albia, Madrid.

Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós Estética, Barcelona.

Eguizábal, R. (2012). *El gran Salto. La asombrosa historia del Circo*. Ediciones Península, Barcelona.

Ferrara, D.(2008). *El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI*, Tesis Doctoral, UPV.

Folfuera, A. (2021). *Apolítico no existe: el circo, el azar y el collar de circunstancias*. *Dramática: una revista original del Centro Dramático Nacional*, (2), 90-93.

Gallego, S, J. (2016). *Filosofía y estética del cuerpo en el circo desde la perspectiva del concepto de biopoder*.

Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Gallego.

Lluch, Á. C., & León-Prados, J. A. (2011). *Historia de la danza contemporánea en España. Arte y movimiento: revista interdisciplinar del Departamento de*

didáctica de la expresión musical, plástica y corporal, 4, 17-30. <https://investiga.upo.es/documentos/5eb2892429995203e240ff41>

Parra, V. B. Opciones dramáticas en el Circo Contemporáneo. Máster Universitario en Estudios teatrales, Universidad Autónoma de Barcelona.

Ros, A. (2009). Laban Movement Analysis. Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*. 2009, Núm. 35 [https://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/621/EE35CAS_Agust%C3%AD%20Ros_Laban%20Movement%20Analysis%20-](https://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/621/EE35CAS_Agust%C3%AD%20Ros_Laban%20Movement%20Analysis%20-%20Una%20herramienta.pdf?sequence=1)

[%20Una%20herramienta.pdf?sequence=1](https://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/621/EE35CAS_Agust%C3%AD%20Ros_Laban%20Movement%20Analysis%20-%20Una%20herramienta.pdf?sequence=1)

Scattolini, A, Hacia una definición del Circo Contemporáneo. Cuerpo, error y performance en las prácticas artísticas de la posmodernidad fue publicado de la página 68 a página 71 en *Reflexión académica en Diseño y Comunicación No XXXIX*. Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y comunicación. <https://www.aacademica.org/matozo/28.pdf#page=69>

Wolf, K, « Écrire le cirque comme une partition. Synthèse du projet ». CN D, Aide à la recherche et au patrimoine en danse, 2015. <https://www.cnd.fr/fr/file/file/122/inline/2015%20-%20Katrin%20Wolf.pdf>

IX INTERNACIONAL
**Performance Art
Conference**

2024