

Fugas
e inter-
feren-
cias



VIII International
**Performance Art
Conference**

2023

DIRECCIÓN

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

EDICIÓN

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

AYUDANTE DE EDICIÓN

Covadonga Barreiro Rodríguez-Moldes, Universidade de Vigo

COMITÉ CIENTÍFICO

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

PONENTES PLENARIOS

- **Dra. Doña Lola Hinojosa.** Responsable de la Colección de Artes Performativas e Intermedia en el Museo Reina Sofía de Madrid
- **Sr. D. Alberto Valverde Otero.** Universidade de Vigo, Cátedra Internacional José Saramago

COMUNICACIONES DE

- **Ana Maeso Broncano.** Universidad de Granada
- **Alba Gusano.** Universidad de Cuenca, UCLM
- **Carmen Lage Veloso.** Universidad de Vigo
- **Tamara Andrés.** Universidade de Vigo e Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
- **Cristina Tamames Gala.** Universidade de Santiago de Compostela e Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
- **Joaquín Artime Pinilla.** Universitat Politècnica de Valencia
- **Julio Fernández Peláez.** Ediciones Invasoras y Anómico Teatro
- **Fernando Calzadilla.** New York University
- **Elisa Miravalles Arija.** Universidad Complutense de Madrid
- **Iria Vázquez López.** Universidad de Vigo
- **Jessica Celeste Flores Torres.** Universidad Autónoma de Nuevo León (México)
- **Pancho López.** Universidad Autónoma de Nuevo León (México)

INTRODUCCIÓN A LAS ACTAS DEL CONGRESO

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

DISEÑO E IMAGEN CORPORATIVA

Área de Imaxe de la Univesidade de Vigo

DISEÑO Y MAQUETACIÓN DE LAS ACTAS

Gustavo Adolfo Hevia Solar

DISEÑO DE PORTADA

Gustavo Adolfo Hevia Solar

FOTOGRAFÍA DE PORTADA

Colectivo Ennui «105 m» Fugas e Interferencias 2022
Ciclo de acción- performances. Fugas e Interferencias - VII
International Art Conference 2022, Pontevedra

ISBN

978-84-8158-989-4



0 / Página 6

INTRODUCCIÓN A LAS ACTAS

1 / Página 10

**LA PERFORMANCE ARTÍSTICA COMO
CONTESTACIÓN: ARTE, GÉNERO, EDUCACIÓN Y
POLÍTICA**

Ana Maeso Broncano

2 / Página 24

**ESTAR EN TRÁNSITO. PERFORMANCE Y
SUBJETIVIDADES EN UNA INDISCIPLINADA
NEPANTLA**

Carmen Lage Veloso

3 / Página 36

INICIAR LOCUCIÓN / CARGAR MUNICIÓN

Alba Gusano

4 / Página 46

**PERFORMANCE EN ROMPENTE. UNHA PROPOSTA
HISTORIOGRÁFICA**

Alberto Valverde Otero

DI-

5 / Página 60

**A EXTENSIÓN DO AMOR EN ANGÉLICA
LIDDELL: UN ACHEGAMENTO DESDE A VOZ, A
PERFORMATIVIDADE E A TRADUCIÓN**

Tamara Andrés + Cristina Tamames Gala

6 / Página 74

**UNIR LAS VOCES. SOBRE BARTOLOMÉ
FERRANDO**

Joaquín Artime

7 / Página 90

**EL ACCIONISMO SALVAJE. BREVE MANIFIESTO
PARA LA FUNDACIÓN DE UN ARTE DE ACCIÓN
ECOLOGISTA**

Julio Fernández Peláez

8 / Página 106

CHICKENS EATING PEACE

Fernando Calzadilla

9 / Página 120

**REPERTORIO SENSIBLE. UNA PRESERVACIÓN
ÉTICA DE LAS ARTES PERFORMATIVAS**

Lola Hinojosa

10 / Página 132

PERFORMANCES AÉREAS. SISTEMAS DE INTERACCIÓN DEL CUERPO CONTRA LA GRAVEDAD

Elisa Miravalles

11 / Página 150

LA PERFORMATIVIDAD DE LA TELA. APARECER DE NUEVO. REVELAR LO QUE NO TIENE FIN

Iria Vázquez

12 / Página 166

REPENSAR EL PERFORMANCE EN EL ESPACIO RURAL: COMISARIADO DEL CONCURSO NACIONAL DE PERFORMANCE TIMEOUT

Jessica Celeste Flores Torres + Pancho López



VIII International
Performance Art conference

0 / INTRODUCCIÓN A LAS ACTAS.

Estas actas de Fugas e Interferencias VIII International Performance Art Conference 2023 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 octava edición del congreso, que tuvo lugar los días 26, 27 y 28 de octubre en la Casa das Campás de Pontevedra y el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela.

El objetivo de la convocatoria de este congreso de ámbito internacional es centrar el punto de atención en el análisis de los nuevos comportamientos del arte de acción, tanto desde la práctica como desde la reflexión teórica, así como dentro del ámbito del comisariado. De este modo, los artículos seleccionados indagan sobre cuatro de los ejes temáticos que propone el encuentro.

Los artículos de las dos conferencias plenarios pronunciadas por Lola Hinojosa “Repertorio sensible: una preservación ética de las artes performativas” y Alberto Valverde “As orixes da performance en Galicia. O caso Rompente” se centran dentro del ámbito del archivo de arte de acción y la recuperación de los primeros pasos del arte de acción en Galicia.

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: “*Iniciar Locución / Cargar munición*”. Alba Gusano. Universidad de Cuenca, UCLM. “*Estar en tránsito. performance y subjetividades en una indisciplina NEPANTLA*”. Carmen Lage Veloso, Universidad de Vigo.

La reflexión teórica del arte de acción.

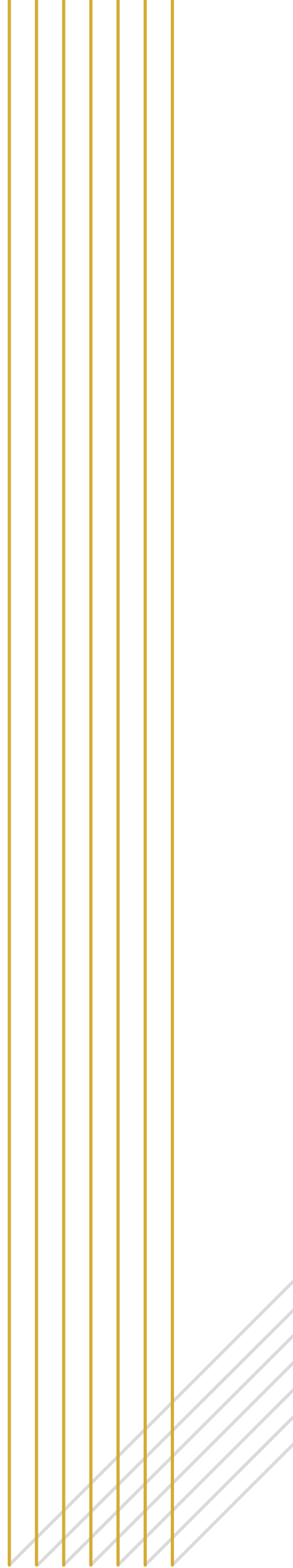
Este apartado intenta contrastar las distintas aproximaciones teóricas sobre el arte de acción para darles visibilidad y para poder construir un marco teórico contextual. En este apartado se ha contado con las siguientes investigaciones: “*A extensión do amor en Angélica Liddell: un achegamento desde a voz, a lingua e a performatividade*”. Tamara Andrés, Universidade de Vigo e Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades y Cristina Tamames, Universidade de Santiago de Compostela e Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. “*Unir las voces. Sobre Bartolomé Ferrando*”. Joaquín Artime Pinilla, Universitat Politècnica de Valencia.

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: “*La performance artística como contestación: arte, género, educación y política*”. Ana Maeso Broncano. Universidad de Granada. “*El accionismo salvaje. breve manifiesto para la fundación de un arte de acción ecologista*”.

Julio Fernández Peláez, Ediciones Invasoras y Anómico Teatro. *“Chickens Eating Peace”*. Fernando Calzadilla, New York University. *“Performances aéreas. Sistemas de interacción del cuerpo contra la gravedad”*. Elisa Miravalles Arija, Universidad Complutense de Madrid. *“La performatividad de la tela. Aparecer de nuevo. Revelar lo que no tiene fin”*. Iria Vázquez

López, Universidad de Vigo. *“Repensar el performance en el espacio rural: Comisariado del Concurso Nacional de Performance TimeOut”*. Jessica Celeste Flores Torres, Universidad Autónoma de Nuevo León (México) y Francisco Javier López González, Universidad Autónoma de Nuevo León (México).



VIII International
Performance Art conference

Fugas
e inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

1

2023

La performance artística como contestación: arte, género, educación y política

ANA MAESO

/ RESUMEN /

A través de una metodología performativa, se establece un relato en primera persona desde una selección de tres performances artísticas llevadas a cabo en los años 2012 a 2018. Obras cuyo mensaje alude a problemáticas político-sociales del contexto donde se gestan y que reflexionan sobre la relación entre la cultura y lo pedagógico. Se entiende la performance como un evento que puede contestar a cuestiones sociales y políticas desde el encuentro con los otros y en diálogo con aspectos autobiográficos. La performance artística como artefacto comunicativo puede generar espacios de aprendizaje gracias al intercambio de roles, y servir como instrumento y medio de investigación.

/ Palabras clave /

Performance;
creación artística;
contestación política;
género;
educación.

1. Introducción

La performance se gesta en un campo híbrido de prácticas culturales como rituales, artes visuales, escénicas, manifestaciones políticas. En las prácticas performáticas, el objeto artístico se configura como un acontecimiento, situación o evento, en el que objeto y sujeto intercambian posiciones (Fischer-Lichte, 2004). Los espectadores participan activamente en la construcción de significados mediante la experiencia estética y se produce una corresponsabilidad de la acción que fomenta la participación, discute las relaciones de poder e implica la democratización y colectivización de las acciones. La producción y la recepción de la obra se producen en el mismo momento y en el mismo lugar, lo que convierte la pieza en una creación compartida, efímera y abierta a la transformación. La performance puede indagar en lo complejo y lo liminar, generar espacios de intercambio y exploración de límites, donde se reflexiona sobre conceptos identitarios y sociales. Al estar vinculada a procesos de identificación y creación de subjetividad, la performance puede debatir la modulación de las identidades, ejecutada a través de la funcionalidad y regulación de los cuerpos que conforman el sistema capitalista. La repetición subversiva de actos puede por tanto constituir como contestación, encarnaciones de posibilidades (Merleau Ponty, 1962; De Beauvoir, 1974 citados en Butler, 1998). La función política de la performance (Conquergood, 1991; Phelan, 1993), por tanto, resulta indiscutible.

La siguiente propuesta explora una narrativa en que en la performance artística confluyen aspectos sociales, políticos, educativos y autobiográficos. Se trata de entender la performance como un medio para abordar problemáticas sociopolíticas contemporáneas entendiendo

la práctica artística como un acto pedagógico (muestra una forma de ver o entender el mundo) e investigador (puede ampliar el conocimiento, inquirir sobre la realidad). Se presentan los contextos sociopolíticos y los procesos creativos que atraviesan tres acciones desde las que dialogar: “La soga al cuello” (2012), “Cómo explicar el cuadro a una ristra de procesionarias” (2013) y “Perdón” (2018).

2. Justificación metodológica

Nos situamos en una metodología performática en la que generar conocimiento a través de la práctica artística, por tanto, de la experiencia humana (Dewey, 1934). Un ámbito de investigación que ha contribuido a la producción de conocimiento científico y su aportación a la producción artística (Lorente, 2015). Se pone en cuestión por tanto la dualidad objetividad/subjetividad en la investigación. La metodología performativa tiene su origen en la Investigación Basada en las Artes (IBA) a partir del giro narrativo (Denzin, 1997; Connelly y Clandinin, 1990; Clandinin y Connelly, 2000) en las ciencias sociales, a principios de los años 80 del pasado siglo. Tras la crisis de la representación y del positivismo, la escritura de textos reflexivos, evocativos o autobiográficos se comienzan a legitimar como métodos de investigación.

Sobre el giro narrativo y la perspectiva feminista de investigación (Davis y Srinivasan, 1994; De-Vault, 1999) destacaría Hernández (2008) la influencia sobre la concepción de una centralidad narrativa, que sitúa el foco en la voz y experiencia de los sujetos implicados (investigador y colaboradores) así como la revalorización de lo biográfico como “elemento central de la reconstrucción de la experiencia

vivida” (p. 90). A través de la experiencia y de su interpretación se pretenden mostrar matices y reflexiones aunando la creación artística con el relato personal.

La metodología performativa, como parte de la Investigación Basada en las Artes, constituye un enfoque metodológico que focaliza en los propios procesos artísticos (Barone & Eisner, 2012). La Investigación Basada en las Artes nos permite experimentar desde la propia disciplina artística, ahondando en el proceso artístico en el que intersecciona la autobiografía con los problemas sociales.

En las performances llevadas a cabo, así como los procesos creativos experimentados hasta su materialización, por tanto, constituyen los elementos de investigación en un proceso autoetnográfico, en el que irremediabilmente se habla desde el yo, poniendo en valor la experiencia como fuente de conocimiento incorporado. En la acción artística, surgen elementos puramente personales y concepciones sociales mediados por el contacto con los otros. Dota de un espacio comunicativo donde vemos cómo nos situamos, qué posición elegimos, y por tanto nos habla del yo y del nosotros, abriendo espacios al conocimiento creado con los otros (Maeso-Broncano, 2017).

La muestra elegida cumple los siguientes parámetros:

- Trata sobre temas sociales o políticos.
- Explora la práctica de la performance como modo de adquisición de valores y pensamiento crítico.
- Trata de crear comunidad, fortalecer vínculos o tratar conflictos.
- Contiene elementos educativos.
- Investiga la relación entre discurso y práctica.
- Se hace uso de la palabra o el texto
- Existe una interpelación hacia la audiencia mediante lo verbal

El relato incorpora anotaciones personales y conversaciones informales. El proceso creativo mezcla escritura, consulta de fuente secundarias (artículos, prensa...) y bocetos a través del dibujo. Una metodología performativa requiere

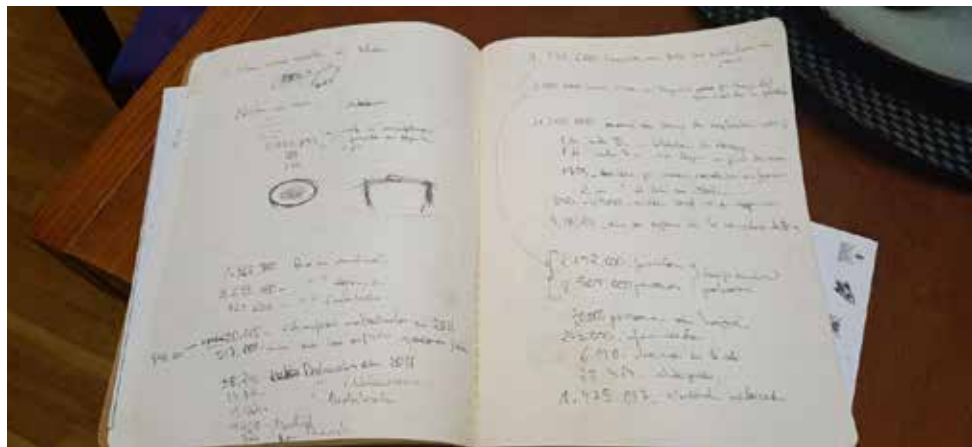


Fig 1. Anotaciones de *La saga al cuello*. Maeso-Broncano, A., septiembre de 2013



Fig 2. Anotaciones de “Cómo explicar el cuadro a una ristra de procesionarias”. Maeso-Broncano, A., 2013



Fig 3. Anotaciones de "Cómo explicar el cuadro a una ristra de procesionarias". Maeso-Broncano, A., 2013

de la implicación de quien investiga, así como valora el relato como forma de generar conocimiento. Un conocimiento encarnado que requerirá de una traducción para ser compartido.

3. "La soga al cuello" (Antic Teatre, Barcelona, 2012; Sala de Blas, Archidona, Málaga, 2013)

Esta obra se configura en la España de 2011, y por tanto se contextualiza en la mal llamada "crisis de 2008", donde la burbuja inmobiliaria, derivada de la especulación urbanística, y la crisis financiera tras la caída de Lehman Brothers confluyen en una crisis financiera que acusó la desigualdad social precedente teniendo como consecuencia lo que podía denominarse una "redistribución de la pobreza". Los medios de comunicación muestran constantemente el baile de cifras que nos hace distanciarnos de los dramas personales que se esconden tras esos números. La fase previa en el proceso creativo de esta acción comienza con una investigación en prensa y el Instituto Nacional de Estadística de cifras que visibilicen las consecuencias sociales de esta circunstancia.

Se trata por tanto de señalar la contraposición representación-realidad al remarcar los

componentes escénicos: vestuario, composición, escenificación, frente a la acción cruda y pragmática de serrar una cuerda, que requiere esfuerzo físico (en la segunda ocasión acabó con una leve lesión: un corte y varias heridas en las manos) y determina-

ción, unido a la pronunciación de cada una de las cifras (Maeso-Broncano, 2017, p. 256).

"La soga al cuello" se ha presentado en dos ocasiones y en dos ámbitos geográficos diferentes. La primera tuvo lugar en septiembre de 2012, dentro del encuentro *CORPOLOGÍA 9*, organizado por la asociación GRESOL Art en el Antic teatre, Barcelona. La segunda, el 31 de marzo de 2013, en el marco del Festival Miradas de Mujeres, organizado por MAV (Mujeres en las Artes Visuales), La Sala de Blas,



Fig 4. *La soga al cuello I*, Antic Teatre, Barcelona. Maeso-Broncano, A. Septiembre de 2012



Fig 5. *La soga al cuello II*, La Sala de Blas. Maeso-Broncano, A., Marzo de 2013.

Archidona, Málaga. Este recorrido (Andalucía-Cataluña) corresponde a un recorrido vital y académico.

Se plantea una puesta en escena donde una pizarra, una soga gruesa y un cuchillo de grandes dimensiones toman el protagonismo. La cuerda es segada a la par que se recitan una lista de treinta cifras (1.812.801, 950.000, 420.000, 210.000, 500, 3.272...) que corresponden a: el número de solicitudes de ayuda recibidas en los servicios de Acogida y Asistencia de Cáritas (2010), número de personas asistidas, ejecuciones hipotecarias, familias que han perdido su casa, desahucios diarios... Casos de víctimas de violencia estructural en el país. Cortar una cuerda de esas dimensiones, de rodillas, sobre el suelo, trata de abrir un imaginario cotidiano (el trabajo de las tareas

cotidianas: cortar el pan, fregar el suelo), pero también amenazante.

Coloco los objetos en el centro del escenario, uno al lado del otro bajo la luz del foco. Vuelvo a abandonar la sala y aparezco de nuevo con un cuchillo de sierra de unos veinte centímetros de longitud. Me arrodillo ante la soga y la pizarra y comienzo a recitar los números mientras voy serrando la cuerda, evitando la dramatización pero otorgando dignidad y sentido a cada uno de

ellos. (Maeso, 2017, p. 254)

Al serrar la cuerda se forma un residuo informe, desmembrado, pero mucho mayor en volumen que la cuerda trenzada. La acción tiene una duración de unos veinte minutos. En la primera ocasión, los restos se colocan en paralelo frente a la cuerda, para señalar la diferencia de materialidades, generando una metáfora visual: Al serrar la soga, que simboliza la unidad, la cohesión social, se multiplica el volumen: la potencia social, ahora flexible para hacer frente. La variación en la segunda presentación tiene lugar tras una conversación con el artista y gestor cultural Óscar Abril Ascaso, en la que, tras preguntarme a qué correspondían las diferentes cifras pronunciadas, hablamos sobre la ininteligibilidad en el arte contemporáneo. Reflexiono sobre sus palabras

y decido por coherencia modificar esta cuestión en la siguiente ocasión: en la Sala de Blas, la masa de material que deriva de la sogá se convierte en un trayecto hasta una carpeta que se entrega abierta al público. En ella se indica la correspondencia entre números y casos.

El pañuelo, de estampado de lunares, diferente en cada acción, dibuja una imagen que remite a un imaginario típicamente español, mientras que el vestido, en cuya tela se dibuja el mapa del mundo, trata de señalar que las diferencias sociales y la violencia que se desencadenan son un problema global, pese a las diferencias locales. El llevar a cabo esta acción en Cataluña y en Andalucía, mostraba, no solo un recorrido vital, sino un punto de encuentro entre ambas sociedades: una posición política que primaba los problemas sociales por encima de cuestiones identitarias. A su vez, la diferencia temporal entre ambas (seis meses), hacía que las cifras cambiasen. Señala la naturaleza cambiante de la performance, cuando es una obra contextualizada.

4. “Cómo explicar el cuadro a una ristra de procesionarias” (InkTattoo, Mollina, Málaga, 2013; Sala Enclave, Granada, 2013)

El título de “Cómo explicar el cuadro a una ristra de procesionarias” trata de hacer referencia a la obra de Joseph Beuys “Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta” (1965). Vestido con un traje de fieltro y la cara cubierta por miel y polvo de oro (materiales muy habituales en su obra por sus connotaciones simbólicas), el artista va pasando de un cuadro a otro en la sala, susurrando la explicación de estos al cadáver de la liebre que porta entre sus brazos. La obra nos habla de la imposibilidad de la



Fig. 6. *Cómo explicar el cuadro a una ristra de procesionarias*, #EstoQueEs 2013. Maeso-Broncano, A.

transmisión del sentido del arte. Una reflexión, por tanto, acerca de lo educativo. Beuys es un referente esencial en la intersección entre arte, educación y política. En 1967 llega a fundar el “Partido de los estudiantes”, cuyo fin era “la educación de todas las personas para lograr la emancipación intelectual”, un debate que solo “es posible en el plano intelectual y artístico (Beuys en Sarmiento, 2015, p. 9), además de su implicación en la creación de la “Universidad Libre Internacional” como respuesta a sus diferencias con la academia.

En “Cómo explicar el cuadro a una ristra de procesionarias” se produce una cita visual al tomar algunos de los elementos de la obra de Beuys, manteniendo la idea principal: explicar los cuadros a una liebre muerta es tan infructuoso como hacerlo a una representación, en



2013. (Autor de la fotografía: Pedro Alba)

este caso. La performance se lleva a cabo en tres ocasiones: en Sevilla, Mollina (Málaga) y Granada, en tres lugares cuyas condiciones cambian sustancialmente la naturaleza de la acción. Tres lugares que también forman parte de un relato autobiográfico.

En la primera ocasión la acción forma parte de un *tupperpoetry* organizado con el colectivo Elefante Rosa. El entorno lo configuran las distintas estancias de una casa privada. Los espectadores entran en grupos de cuatro o cinco personas.

Ésta, de pequeño tamaño, estaba decorada con ese vetusto aire de los años sesenta, muebles de madera oscuros, abigarramiento de pequeñas menudencias decorativas, por lo que configuraba un escenario muy

diferente al habitual en performance. (Mae-so-Broncano, 2017, p. 259)

Cuando el grupo entraba a la sala, tras esperar unos segundos en silencio, pronunciaba la frase “El arte es aquella ficción que habla de nosotras mismas. Quizás hoy todo espacio sea político y todo arte, público”, derivada de una referencia de Félix Duque: “quizá todo arte sea público (y correlativamente: todo espacio, político), quizá lo artístico y lo público se hallen en una relación que permanece impensada.” (Duque, F., 2001 p. 7). Un mensaje que es propio, pero se construye desde ideas de otros, incorporando la referencia o cita académica a la creación artística (tratando de potenciar la transferencia investigación-creación artística). Tras permitir un silencio para facilitar la reflexión, pronuncio las siguientes preguntas:

“¿Qué es el arte? ¿Qué es la política? ¿Qué es la cultura?”

Se interpela de este modo a cada uno de los asistentes. Con ello, se rompe la representación para potenciar lo participativo y queda patente la interrelación entre política, arte, cultura y educación. Se trata de convertir la sala en un espacio pedagógico; un espacio que se construya entre todas las personas participantes, produciendo de este modo el intercambio de roles actor-espectador (Fischer-Lichte, 2004). Apuntaba las respuestas en una pequeña libreta y repetía las preguntas incorporando a ellas las respuestas para matizar las preguntas iniciales:

- *¿Qué es el arte?*
- *Algo bello*
- *¿Qué es la política?*
- *Algo que tendría que mejorarse...*

— *¿Y si la política fuera algo bello y el arte algo que debería mejorarse?*

Tras, de nuevo, mantener unos segundos de silencio, repartía entre los asistentes un sobre con una tarjeta en blanco dentro. El año 2007 se inicia la investigación de la Trama Gürtel. Dos años después, Luis Bárcenas, tesorero del Partido Popular, es imputado por su implicación en el caso por parte de la Fiscalía Anticorrupción. El caso Bárcenas destapó todo un despliegue de contabilidad no declarada a la Hacienda Pública Española recibida a través de donativos ilegales por parte de dueños de empresas constructoras. Un capital que era entregado como sobresueldo en sobres a dirigentes del partido. En un país sumido en los recortes públicos, derivados precisamente de la crisis financiera e inmobiliaria, los altos índices de desempleo, el descontento de la población con estos hechos era patente.

“Las múltiples referencias a los sobres eran habituales, por lo que repartir este mismo objeto entre los asistentes era un hecho cargado de simbolismo, hasta que al leer el destinatario se producía un giro en el significado.” (Maeso-Broncano, 2017, p. 261). En el sobre puede leerse la dirección del Ministerio de Educación de España. ¿Qué mensaje enviar al Ministerio de Educación? Presidido entonces por Ignacio Wert, uno de los políticos más impopulares de la historia política reciente del país.

La segunda variación, en Mollina (Málaga), tiene lugar en el marco de un festival de Performance, #EstoQueEs, y en un entorno distinto: una sala de tatuajes. Se producen modificaciones: en esta ocasión se incorpora un megáfono y un lienzo con una fotografía

de una ristra de procesionarias¹. El megáfono refiere directamente al imaginario político de consigna y manifestación.

Pronuncio exactamente las mismas palabras que en la primera intervención (“El arte es aquella ficción que habla de nosotras mismas. Quizás hoy todo espacio sea político y todo arte, público”), de espaldas al público y frente al cuadro, tratando de potenciar el aspecto escénico. Repito las mismas preguntas a continuación (“¿Qué es el arte? ¿Qué es la política? ¿Qué es la cultura?”) mientras camino entre los asistentes. Solo parte del público participa interactuando. A continuación, vuelvo al centro de la sala y distribuyo entre los asistentes los mismos elementos que en la acción anterior: sobres con tarjetas, que extraigo de una maleta. No obstante, en esta ocasión, se ofrecen un número menor de sellos que de sobres. La intención es que se genere una reflexión sobre la posibilidad de otorgar voz o negarla. Del mismo modo, se formularon las preguntas anteriores a unos u otros espectadores aleatoriamente. Por último, a través del envío de los mensajes se traspasa el artificio artístico. La obra puede afectar más allá del espacio y momento en el que sucede. No solo traspasa los límites de la sala, sino de lo considerado convencionalmente como artístico.

Posteriormente, dejo caer unos veinte o treinta bolígrafos *bic* desde una altura media, dispersándolos en el suelo, y me retiro para observar las reacciones. La acción aportaba sonoridad al conjunto, a la vez de servir de punto de inflexión: los asistentes deben decidir si participar o no. Algunos se acercaron al centro de la sala por sí mismos, mientras otros pidieron prestado un bolígrafo a alguien cercano. Las

¹ La procesionaria del pino (*Thaumetopoea pityocampa*) es un lepidóptero abundante en los bosques de pinos del sur de Europa. En su fase de oruga se desplazan formando una línea.

respuestas podían ser redactadas, enviadas y, en última instancia, entregadas. Finalmente, algunos participantes deciden quedarse con los sobres, sin saber si los usarían para enviarlos o no. Otros dejaron los sobres en la sala, y algunos me los entregaron personalmente.

5. Perdón (Sala Empírica, Granada, 2018)

nado caso de *La Manada*. Durante las fiestas de San Fermín, en Pamplona, un grupo de cinco hombres viola a una chica de 18 años. El caso se consideró en la Audiencia Provincial y el Tribunal Superior de Navarra un abuso sexual, lo que levantó protestas a lo largo de todo el país y fortaleció el movimiento feminista ya en auge.

El proceso comienza con un llamamiento por redes para recoger audios mediante mensaje-



Fig. 7. Perdón, Sala empírica. Maeso-Broncano, A. 2018 (Autor fotografía: Ángel Miguel Cebrián)

“Perdón” trata de responder a los dualismos hombre/mujer, lenguaje/corporalidad, tecnología/cuerpo, agresión/perdón, asentados en el imaginario colectivo mediante el saber. Se trata de cuestionar la inscripción del lenguaje sobre los cuerpos y la posibilidad de revertirlo mediante la repetición.

Esta acción surge en un contexto político distinto a las dos anteriores obras, cinco años después. En el año 2016 se produce el denomi-

ría instantánea con refranes y dichos machistas, que más tarde intervienen en la performance como murmullo de fondo. Interpelo de ese modo a hombres de mi entorno a hacer un ejercicio de memoria para identificar aquellas frases asentados en la cultura e imaginario popular que han podido pronunciar en algún momento o escuchar a otros pronunciarlas.

Frente a un ordenador portátil conectado a unos altavoces, acciono el audio. Pueden



Fig. 8. Perdón, Sala empírica. Maeso-Broncano, A. 2018 (Autor fotografía: Ángel Miguel Cebrián)

oírse las distintas expresiones: “Calladita estás más guapa”, “mujer tenías que ser”, a las que contestar, en este caso literalmente, desde la acción. La enunciación verbal se convierte en grito desgarrado que responde a los audios que pueden oírse de fondo. Mientras deam-

bulo por la sala repito una y otra vez: “Perdón por las molestias”. La elección de la oración proviene de un hecho anecdótico: estando en una biblioteca, oigo que una persona pronuncia esas palabras en voz muy alta, tras lo que algunos usuarios murmuran incómodos. Lo



irónico de que en un lugar donde debe guardarse silencio se pida disculpas con una enunciación que al mismo tiempo es la propia molestia llama mi atención. Vuelvo cada cierto tiempo a esa idea, que finalmente se introduce en el proceso creativo como un elemento de la obra. El acto, por tanto, genera una contradicción entre una disculpa que se vuelve incordio y responde a la violencia estructural contra las mujeres.

Ayer volví a gritar, con todas mis fuerzas. Pero ya no estaba sola. Éramos cientos de miles y tomábamos

las calles. Recordé que tenía como tarea pendiente subir este vídeo, aunque en estos momentos, lo real atraviese y desinflen lo estético, al igual que hace con nosotras. Precisamente por eso, lo creo hoy aún más necesario. Sigamos visibilizando, tejiendo

una red de apoyo, protestando, generando, compartiendo, defendiéndonos y hasta atacando; en nuestros trabajos, creaciones, discursos, nuestras calles, plazas, casas y puestos de trabajo. Ya no estaremos solas. Ya no. (Maeso-Broncano, 2018)

5. Conclusiones

El arte puede ser empleado para analizar la vida cotidiana y la interacción entre arte, política y sociedad, pensando la creación artística como una fuerza productiva social y de reflexión identitaria y la obra artística como un acontecimiento comunicativo que permite el diálogo y la profundización en los hechos sociales. En el proceso artístico, los elementos autobiográficos, vivencias, y los acontecimientos sociales confluyen en el proceso creativo, tomando forma a través de elementos simbólicos, referencias y citas visuales. La interpelección del público a través de enunciaciones verbales que parten de textos evocativos puede despertar la imaginación, fomentar una interpretación abierta para construir significados propios que enriquecen la acción.

Por otro lado, desde la repetición de una misma acción en distintos contextos y con distintos participantes, se traslucen las diferencias entre estos. Por ejemplo, en la cantidad de respuestas, ocasionada por el grado de intimidad: un mayor número de personas responde cuando el número de participantes es menor, creándose un ambiente de mayor complicidad. Generar interrogantes convierte la sala en un espacio de aprendizaje a partir del diálogo, que enriquece la acción y la convierte en un hecho efímero, irrepetible y participativo.

Referencias

- Barone, T., y Eisner, E. W. (1997). Arts-based educational research. In R. M. Jaeger (Ed.), *Complementary methods for research in education*. Washington: AER.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 9(18), 296-314.
- Connelly, M. y Clandinin, J. (1990) Stories of experience and narrative inquiry. *Educational Researcher*, 19(5), 2-14
- Clandinin, J. y Connelly, M. (2000) *Narrative Inquiry: Experience and Story in Qualitative Research*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Conquergood, D. (1991). Rethinking ethnography: Towards a critical cultural politics. *Communications monographs*, 58(2), 179-194.
- Denzin, N., y Lincoln, Y. (1998). *Collecting and interpreting qualitative materials*. Londres: Sage.
- Denzin, N. (1997). Ethnographic poetics and narratives of the self. En *Interpretative ethnography* (pp. 199-228). Londres: Sage.
- Dewey, J. (1934). *El Arte como Experiencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Duque, F. (2001) *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores S.L.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118. <https://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
- Lorente, J. I. (2015). Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas. *Revista d'Innovació Docent Universitària*, 7, 97-115.
- Maeso-Broncano, A. (2017) *La dimensión político-social del arte de acción y su incidencia en los entornos pedagógicos. Enfoque y prácticas performativas como recurso educativo* (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Sevilla
- Maeso-Broncano, A. (2018) "Perdón", Ana Maeso (2018). *Performance artística*. Youtube [Vídeo] <https://www.youtube.com/watch?v=6bxESL5wnfM>
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. Politics of performance*. Londres: Routledge.
- Sarmiento, J. A. (2015) *La clase de Beuys*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.



Fugas
e Inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

2

2023

Estar en tránsito. Performance y subjetividades en una indisciplinada nepantla

CARMEN LAGE VELOSO

Mis fronteras son todas trascendibles como lo es la membrana de la célula sin cuya permeabilidad no sería posible la vida, que es dar y recibir, intercambio, cruce de barreras.

J. L. Sampedro

/ RESUMEN /

Cuestionar los espacios geográficos, culturales y políticos, es consustancial a la práctica artística. En este artículo proponemos un recorrido por la performance como espacio para los discursos contrahegemónicos. Trataremos sus vinculaciones con las poéticas de la frontera y la liberación de las cartografías impuestas al cuerpo y al territorio. Sujetos migrantes, exiliados, diaspóricos, fronterizos, excéntricos, desvelan la constante permeabilidad de esos espacios colindantes donde se materializan las relaciones asimétricas con la alteridad.

/ Palabras clave /

Sujeto excéntrico; sujeto nómada; nepantla; posthumanismo.

/ ABSTRACT /

Questioning geographic, cultural and political spaces is inherent to artistic practice. In this article we propose a journey through performance as a space for counter-hegemonic discourses. We will deal with its links with the poetics of the border and the liberation of the cartographies imposed on the body and the territory. Migrant, exiled, diasporic, border, eccentric subjects reveal the constant permeability of those adjacent spaces where asymmetrical relationships with otherness materialize.

/ Keywords /

Eccentric subject; nomadic subject; nepantla; posthumanism.

INTRODUCCIÓN

En una conferencia pronunciada en 2019 durante las 49ª Jornadas de *l'École de la Cause Freudienne*, Paul B. Preciado establecía una analogía entre su situación y la narrada por Kafka en *Informe para una academia*. Como Pedro el Rojo, un simio instruido y convertido en ser humano, afirmaba haber abandonado su anterior jaula, la del género que le fue asignado al nacer. Y, en su misma tesitura, se situaba ante la academia, compuesta por más de 3500 psicoanalistas, para instarles a una práctica clínica más comprometida con las identidades no normativas. No es nuestro objetivo proceder a un análisis del papel del psicoanálisis en el mundo contemporáneo, sin embargo, hay en el discurso de Preciado –cuyas tesis quedan recogidas en *Je suis un monstre qui vous parle: Rapport pour une académie de psychanalystes* (2020)– todo un reto al *sujeto apropiado* (Foster, 2005) para los fines de la expansión capitalista, acerca de cuya naturalización disertaba. La heterogeneidad radical del mundo, su enorme biodiversidad genética, de especies, de ecosistemas, de culturas, se está viendo afectada por una universalización de la experiencia elevada a categoría de norma.

El perfil reduccionista y excluyente promovido por la modernidad y reforzado a partir de profundos procesos de homogenización social, precisa, –es un hecho notorio–, un baño urgente de diversidad. Y no nos referimos a las diversidades del *Imperio* (Hardt y Negri, 2000), que se expande al infinito para contenerlas todas e inmediatamente después, procede a su aniquilación.

Las revueltas sociales de los 60, marcaron de manera contundente la crisis de este modelo de homogénesis permanente y durante los

decenios siguientes, la visibilización de los colectivos *subalternos* (Spyvak, 2011), fue objeto de intenso debate. Desde el campo simbólico-estético se genera, a partir de entonces, un pensamiento extrapolable a lo social y político que construye una lúcida crítica a favor de la antropodiversidad planetaria. Un lugar donde, sin embargo, cualquier día tememos despertarnos con la noticia de la construcción de un nuevo muro imperial.

Las promesas de la globalización, según las cuales las fronteras desaparecerían para dar paso al libre flujo de personas y mercancías, no se han cumplido. O mejor, lo han hecho en todo caso parcialmente: sólo las segundas tienen licencia para circular. Con el advenimiento de la era Trump o el escenario amenazante del estallido de la guerra en Ucrania, la persistencia del imaginario colonial es indiscutible. Precarización, construcción de rígidas fronteras, guerras, refugiados que no hallan refugio, diásporas permanentes, agresiones homófobas, efectos medio-ambientales nefastos que solo responden a determinados intereses industriales y financieros y que generan desigualdades e injusticias sociales... Ciertamente, los intereses de los humanos, (y no humanos) y los de la globalización y el capitalismo voraz, parecen antagonicos. Ello es perceptible incluso para quienes parecían haber alcanzado la cuota prometida de libertad, igualdad y fraternidad.

Frente a un modelo biopolítico que Félix Guattari han definido como una máquina de producción y de control de la subjetividad, que coloniza imaginarios e impone una lógica de la racionalidad y el beneficio (1996), la ecosofía propone el arte y la creatividad como territorios de sensibilidad ético-política con capacidad para articular otro orden de cosas (2015).

A lo largo de este artículo señalaremos, en el arte de acción, la emergencia de una auténtica cartografía de la diversidad capaz de impugnar los modos dominantes de representación. La interferencia de estas propuestas desvela las regulaciones limitantes de la modernidad a través de subjetividades indisciplinadas que cuestionan la normalidad espacio-temporal-corporal en que vivimos. En nuestras sociedades globalizadas, neoliberales, mientras las fronteras se erigen como muros infranqueables que impiden el tránsito de sujetos, mientras el control de los sujetos se torna más sofisticado, asistimos a la instauración de políticas cuya finalidad es posibilitar la libre circulación de bienes y mercancías.

La agencia del sujeto excéntrico, que actúa desde los márgenes de las categorías de sexo y género (De Lauretis, 1993) y de las identidades nómades, cuyo estado no se define por el acto literal de viajar, sino por su capacidad subversiva (Braidotti, 2000), encuentran en la Nepantla de Gloria Anzaldúa (2016) su escenario perfecto. A partir de estas imágenes cuestionaremos la artificialidad de unas fronteras tan reales –trazadas sobre los mapas para separar territorios colindantes y trazadas sobre los cuerpos para preservar géneros inmutables–, como *ficticias*, dado que responden a estrategias de dominación y no a una descripción objetiva o una condición permanente.

EL MAPA NO ES EL TERRITORIO

Con esta frase del científico y filósofo polaco-estadounidense Alfred Korzybski, Gilles Deleuze y Félix Guattari sugieren la imposibilidad de representar o capturar el mundo. Meseta, desterritorialización, rizoma, carto-

grafía son conceptos que, en la línea de los análisis de Hannah Arendt, Jürgen Habermas, Michel Foucault o Henri Lefebvre, insisten en la convencionalidad y falta de neutralidad de las representaciones espaciales. Las evidentes connotaciones de estos términos delatan su voluntad de desplazar la filosofía de su preocupación por la temporalidad hacia un interés creciente por lo espacial para constituir así una *Geofilosofía*.

El espacio no es un objeto científico desca-
rriado de la ideología o de la política; siem-
pre ha sido político y estratégico. El espacio
ha sido formado y modelado por elementos
históricos y naturales, pero siempre políti-
camente. El espacio es político e ideológico.
Es un producto literalmente cargado de
ideologías. (Lefebvre, 1976, p. 46)

Mediante la perspectiva cónica el hombre del Renacimiento se adueñó del espacio a través de la mirada. La presencia persistente de mapas y globos terráqueos tanto en las naturalezas muertas como en los retratos o las pinturas de gabinete (De Diego, 2008), atestiguan la expansión del control masculino del mundo a través de la propiedad de la mercancía y el dominio científico de la naturaleza. El afán taxonómico y cartográfico está en el ADN moderno. La geografía podría considerarse una más de esas disciplinas que, a decir de Foucault (2006), servirían para sujetar o incluso fabricar sujetos (p. 222). La frontera moderna habría sido utilizada por los Estados-nación, para visibilizar, a través de sus representaciones, relaciones constantes de inclusión-exclusión, centralidad y periferia. Varios siglos después, seguimos inmersos en la misma tarea, aplicando tecnologías cada vez más invasivas para cartografiar tanto los cuerpos como los territorios.

Poner en jaque los marcos de referencia limítrofes y limitantes, marcos mentales, al fin y al cabo, conduce a reconsiderar las posiciones antropocéntricas, etnocéntricas y androcéntricas y, por lo tanto, someter a revisión las relaciones con la alteridad.

Los surrealistas y los situacionistas mediante sus psicogeografías subvertían el control de flujos y fronteras. Precisamente, en torno al mapa anónimo publicado en 1929 en el número especial que la revista *Varietés* dedicó al Surrealismo, se organizó, la exposición *GNS. Global Navigation System* (2003), comisariada por Nicolas Borriaud. El llamado giro geográfico, se manifiesta, desde 1989, en plena era de la globalización, como un instrumento de análisis esencial en un mundo donde lo distinto ya no es distante. Estos discursos proponen una reconsideración performativa del espacio que desafía su conceptualización como realidad neutra e inerte. Desde el arte contemporáneo se desarticulan estas representaciones pretendidamente objetivas para desvelar las relaciones entre espacio, género y poder que la lógica del capitalismo global genera en zonas limítrofes, especialmente tensionadas. Ursula Biemann, por ejemplo, en el video-ensayo *Performing the border* (1999) aborda la frontera como una construcción discursiva que vincula las cuestiones de género con la problemática de la migración internacional.

Queremos presentar una abundancia de imágenes de identidades fluidas, no fijas y transicionales en constante circulación en el momento presente. Estas cualidades de identidad son en parte resultado de una transgresión de los discursos, pero también de la ciber movilidad y de la migración físi-

ca, al igual que de un aumento general de los viajes. Sin duda, la rápida difusión de las tecnologías de la información y la liberalización de los países postsocialistas ha tenido un impacto definitivo en la movilidad de las personas desde principios de los 90. Pero la migración siempre ha existido y gente viajera también, sólo que estos fenómenos han sido examinados como particularidades desde la perspectiva de la experiencia del ciudadano estable, asentado y productivo. (Biemann, 2003, p. 21)

En 1970 Yves Lacoste publicaba un título significativo, *La geografía un arma para la guerra* y en 1989, Alfredo Jaar presenta, en *Magiciens de la Terre*, una instalación casi homónima, *La geografía sirve antes que nada para hacer la guerra*. En ella utiliza la proyección cartográfica Gall-Peters que fue descrita por primera vez en 1855 y que trata de huir de la imagen eurocéntrica del mundo. Restituye al hemisferio sur su igualdad en términos de área geográfica a diferencia de la proyección Mercator, la más utilizada, que le otorga mayor superficie a otras áreas¹.

Para abordar la complejidad del mundo globalizado, Edward Soja plantea en *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Theory* (1989) su teoría alternativa del “tercer espacio” e Iris Rogoff en *Terra infirma. Geography’s visual culture*, explora la geografía como categoría epistémica.

Bajo la influencia del concepto de heterotopía de Michel Foucault y de las reflexiones de Henri Lefebvre en el texto *La production de l’espace* (1974), Soja fórmula su teoría del “tercer espacio”, un espacio de alteri-

¹ La logomarca de la ONU ofrece una representación del planeta visto desde el polo norte.

dad, de confrontación y de mestizaje, un espacio de unión entre lo real e imaginario y de superación de las lógicas binarias de la modernidad (clase, género, raza) hoy en la búsqueda de nuevos espacios creados por la diferencia. (Guasch, 2016, p.162)

Tal y como se desprende del pensamiento postcolonial y decolonial, y siguiendo a Gayatri Spivak (1988) y a Walter Mignolo (2000), la nueva situación perpetúa la visión etnocéntrica del mundo. Y es necesario abordar lo social desde un punto de vista posthumanista, postantropocéntrico y desde un sujeto descentrado y en constante devenir.

No, el mapa no es el territorio. Un hombre libre piensa en mantener relaciones de reciprocidad con otros seres y otros territorios, y su conocimiento es una meditación sobre la solidaridad, no sobre la exclusión². Generar una subjetividad indisciplinada, mutante, esa es, según Guattari (1996) “la capacidad del arte para combatir las necropolíticas unidimensionales” (p. 112).

UNA INDISCIPLINADA NEPANTLA

Una de las fronteras más transitadas del mundo es la que separa México de Estados Unidos. Allí surge un pensamiento acerca de las relaciones entre hegemonía y subalternidad que tuvo su punto álgido en las últimas décadas del siglo XX. En ese momento, tras la caída

del muro de Berlín, “parecía que se iniciaba una era de libertad sin fronteras” (Davis, 2008, p. 251). Pero nada más lejos de la realidad, continúa Mike Davis, “el gran muro del capital consiste en tres regímenes fronterizos continentales: la frontera estadounidense, la fortaleza europea y la Línea Howard, que separa la Australia blanca de Asia” (p. 253).

Será Gloria Anzaldúa, una mujer chicana³, feminista, lesbiana y mestiza, cuyo compromiso se sitúa en la defensa activa y militante de la diferencia como valor positivo, quien elabore un texto precursor e híbrido acerca de los espacios liminares como territorios de rica confluencia intercultural. Entre ensayo y poesía, entre inglés, náhuatl y spanglish, *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza* (1987), transmuta esa “línea del frente” –esa es la etimología de la frontera–, habitualmente utilizada para separar y establecer relaciones asimétricas, en un espacio abierto a la diferencia, análogo al formulado por Edward Soja. Se trata de la metafórica y mítica *Nepantla*, concepto náhuatl que significa “lugar intermedio”, y que la escritora utiliza para definir el territorio fronterizo entre Texas, en los Estados Unidos, y México como un tercer país. “Un confín contra natura”, “una herida abierta inestable, impredecible, precario espacio, siempre en transición sin límites claros un lugar lleno de conflictos” (Anzaldúa, 1987, p.42).

Un estado intermedio, ese terreno incierto que uno cruza al mudarse de un lugar a

² En este fragmento se parafrasea a Baruch Spinoza que consideraba que la idea de la muerte constituyó una pieza central que los estados sostuvieron para la dominación política: “Un hombre libre piensa en cualquier cosa menos en la muerte, y su conocimiento es una meditación sobre la vida, no sobre la muerte”. Spinoza, B. (1985). *Ethics*. En E. Curley (Ed.), *The Collected Works of Spinoza*. Vol.1. Princeton: Princeton University Press. (Parte IV. Proposición 67, p. 58).

³ El término chicano define a la comunidad mexicana que se convierte en México-Americana tras el Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848. De origen un tanto indeterminado, probablemente fue utilizado inicialmente por los angloamericanos para referirse de forma peyorativa a los migrantes. En el seno de los movimientos de protesta propios de la década de los 60, el Movimiento Chicano se reapropió del término dotándolo de connotaciones políticas.

otro, al cambiar de clase, raza o condición sexual, al pasar de una identidad a otra nueva. El inmigrante mexicano, al momento de cruzar el alambrado al “paraíso” hostil del norte, Estados Unidos, se ve atrapado en un Nепantla. (Anzaldúa, 1993, p. 181)

Allí es donde habitan los sujetos migrantes, exiliados, diaspóricos, fronterizos, resistentes, nómades, excéntricos y descentrados que, inmersos en esta condición, afirma la escritora, experimentan un proceso de desorientación que les permite percibir y pensar el mundo de una forma diferente.

Nepantla cuestiona la “normalidad” espacio-temporal y sexual, haciendo de la desorientación «la manera cuerda de arreglárselas en un planeta complejo, interdependiente, multicultural y de paso acelerado (...) El estar desorientado en el espacio significa experimentar ataques de desdoblamiento y colapso de la identidad (Anzaldúa, 1993, p.119)

Performance y frontera comparten estados de conciencia comunes. La de quienes adoptan posiciones liminares que desorientan y “nor-tean”. Es la “conciencia mestiza” de Anzaldúa, el “pensamiento fronterizo” de Mignolo o la “antropología inversa” de Guillermo Gómez Peña, que implica un sujeto descentrado, y en permanente devenir, que recombina lúdica-mente distintos códigos culturales, forzando a la cultura dominante a los márgenes.

La desorientación se convierte en herramienta estratégica para subvertir la norma hegemónica y adquirir una nueva perspectiva desde ese umbral espacio temporal de

Nepantla, que dota al sujeto de un potencial epistemológico. Como el Dios murciélagos, ser del inframundo al que se rinde culto en los pueblos indígenas mexicanos, que cuelga boca abajo en las cuevas.

En perfecto *Spanglish*:

Because I, a mestiza,
Continually walk, out of one culture
And into another,
Because I am in all cultures at the same
time⁴,
Alma entre dos mundos, tres, cuatro,
Me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy nor-teada por todas las voces que me
hablan
Simultáneamente. (Anzaldúa, 1987, p.77)

“Ahí viven los atravesados: los bizcos, los perversos, los *queer*, los problemáticos, sus chuchos callejeros los mulatos, los de raza mezclada, los medios muertos. En resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines en lo “normal” (Anzaldúa, 1987, p. 42). Anzaldúa defiende el potencial creativo de la frontera, la diversidad cultural, su lengua “bífida” y se resiste a ser silenciada por la cultura dominante. “*For this Chicana la guerra de independencia is a constant*” (Anzaldúa, 2016, p.15).

A principios de los 80, surgió en esta área geográfica un movimiento artístico/activista – Arte Fronterizo/Border Art–, en el seno del cual se estableció un estrecho nexo entre performance y frontera (Sheren, 2011). Con antecedentes en los colectivos activistas de la década de los 70s⁵, El Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (1984-1990), es el núcleo de una

⁴ Porque yo, una mestiza, En continuo tránsito, saliendo de una cultura y entrando en otra, Porque estoy en todas las culturas al mismo tiempo (Traducción de la autora).

serie de propuestas que corporeizan ese espacio intermedio haciéndose eco también de las palabras de Homi Babba (2010): “las fronteras culturales de la nación para que estas puedan ser reconocidas como umbrales de contención del significado (...) deben ser atravesados, borrados y traducidos” (p. 15).

Y mediante la materialización de una simbólica Nepantla se llevó a cabo: se atravesó, se borró y se tradujo “la valla fronteriza que divide al pueblo mexicano” que “surgió el 2 de febrero de 1848 con la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo” (Anzaldúa, 1987, p. 47). “Para muchos *mexicanos del otro lado*, las opciones son quedarse en México y morir de hambre o trasladarse al norte y vivir” (Anzaldúa, 1987, p. 51)⁶.

Daril Fortes establece cuatro etapas diferenciadas en el desarrollo del performance tijuaneño. La primera estaría comprendida entre 1984 y 2004, la segunda, que se caracteriza por el relevo generacional, abarca de 1992 a 2006. De 2001 a 2015 asistiríamos a su institucionalización. En este momento, el proceso de internacionalización del arte tijuaneño fue propiciado por el festival binacional de arte público INSITE, que aglutinó propuestas de numerosos artistas globales que abordaron el tema de la frontera⁷. Y finalmente, la cuarta fase transcurre entre 2009 y 2020, y supone un regreso de la disidencia tras un período de desactivación del carácter disruptivo de las manifestaciones iniciales.

End of the Line (1986), realizada por (BAW/TAF) el 12 de octubre en la confluencia entre el *Border Field Park* y las Playas de Tijuana, es la primera de una serie de performances que evocan poéticamente los escritos de Anzaldúa. Una gran mesa repleta de comensales invitaba a los transeúntes a unirse a un banquete giratorio que les colocaba constante y alternativamente en uno y otro lado de la frontera. Unos años después, Berta Jottar evocaba en *Border Swings/Vaivenes Fronterizos*, (1994) la desobediencia del mandato que regula la movilidad, las políticas migratorias y la desaparición de cuerpos femeninos al cruzar esos “lugares quirúrgicos y altamente performativos” (2000, p. 162). Las políticas de movilidad también son centrales en la obra *To the Rhythm of the Swing* (2012), de Rocío Boliver, en *María’s Great Expedition* (1995), de Cristina Fernández o *Rights of Passage*, presentada por Coco Fusco en la Bienal de Johannesburgo de 1997.

En *Reflexiones de un artista fronterizo*, Gómez-Peña escribe:

En la “cartografía invertida” de mis performances, los chicanos y los latinos se han vuelto la cultura dominante con spanglish como lengua franca, mientras los anglos monoculturales (waspanos) una minoría en reducción continua, Incapaces de participar en la vida pública de “mi” país por su renuencia a aprender español y a abrazar nuestra cultura.(...) En mis performances, invitamos primero a entrar a “todos los

⁵ Para una mayor información consultar Alcázar, J. (2000). Perspectiva Histórica del performance en México”. En A. Ferreyra (Comp.), *Arte Acción* (p. 19). México; Alcázar, J. (2001). Una mirada al performance en México. En *Con el cuerpo por delante. 47882 minutos de performance*. México: CONACULTA - INBA; Alcázar, J. y Fuentes, F. (Comps.). (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. México: Ediciones sin nombre / Ex Teresa / CITRU; Prieto, A. (2011). Corporalidades políticas: representación, frontera y sexualidad en el performance mexicano. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp. 605-628). México: Fondo de Cultura Económica.

⁶ Las cursivas aparecen en el texto original.

⁷ Se puede consultar en <https://insiteart.org/about>

inmigrantes y gente de color", luego a "a toda la gente bilingüe y a las parejas interraciales" y finalmente a "todos los anglos monolingües". Empezamos a tratar a nuestras audiencias como "minorías exóticas" y como extranjeros temporales en "nuestra" América. Asumimos un centro imaginario y desplazamos a las márgenes a la cultura dominante. Los críticos de arte describen esta radical epistemología como "antropología invertida" y como "arte chicano ciber-punk". Para mí no es otra cosa que una forma humorísticamente exaltada de realismo social.

Gómez Peña y La Pocha nostra, con piezas como *Cage Performance* y *Mapa Corpo*, desestabilizan los estereotipos raciales y los límites espacio-corporales mediante identidades híbridas. En el artículo titulado *En defensa del arte del performance*, escribe:

Nuestra identidad body/corpo/arte-facto debe ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente intervenida, re-politizada, trazada como un mapa, relatada, y finalmente documentada. Cuando nuestro cuerpo está herido o enfermo, inevitablemente nuestro trabajo cambia. Frank Moore, Ron Athey, Franco B y otros han dado muestra de esto con su obra, de una forma hermosa e implacable. Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona "de color" (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos; y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta. (Gómez, 2005, p. 205)

Gómez-Peña y La Pocha Nostra llevaron el arte fronterizo mexicano a una proyección

internacional, estableciendo paralelismos con otros conflictos neocoloniales vigentes en el mundo contemporáneo, como la guerra de Irak.

La serie *Mapa/Corp. Corp. Ilícito* (2008), elaboran una iconografía de santos que interceden por los cruza-fronteras, los indocumentados, trabajadores del sexo, sin techo. Invocan una nueva forma de fe radical: la del arte como fuerza de transformación.

Toy an Horse, de Marcos Ramírez ERRE, y *One Flew Over the Void*, de Javier Téllez, fueron presentadas por INSITE en 2005. En la edición de 1997 había participado Francis Alÿs, afincado en México con *The Loop*. Alÿs viajó de Tijuana a San Diego sin cruzar la frontera. Lo hizo invirtiendo el sentido del fenómeno migratorio, en una odisea alrededor del mundo que duró 35 días para realizar un trayecto que a pie se haría en media hora. La obra de Alys indaga en la delgada línea que traza los límites geográficos, pero también los político-poéticos y los ético-estéticos.

Ana Teresa Fernández, interviene la valla fronteriza en *Erasing the Border* (2012) mimetizándola e invisibilizándola. Lo que pretende borrar es la frontera como lugar de intolerancia del otro. Una suerte de tercer país intersticial es el Rio Bravo, a lo largo del cual K. Yoland, transporta una planta rodadora dentro de una vitrina de cristal. *Operation Tumbleweed* (2018), gira en torno al desplazamiento y a las relaciones movilidad-inmovilidad.

El recrudecimiento de los conflictos fronterizos y las políticas discriminatorias por parte de los sucesivos gobiernos estadounidenses reaviva la actividad en el arte. En la obra de Lukas Avendaño *Réquiem por un alcaraván* (2012), se superponen también discursos de

género y raza. En 2017, el artista mexicano Bosco Sodi, como respuesta a las amenazas de Donald Trump, erigió un muro en el parque Washington Square de Nueva York. Construido con ladrillos hechos por artesanos mexicanos e importados por las mismas rutas que siguen los inmigrantes, posteriormente fue desmantelado con la ayuda de los transeúntes del lugar.

Las performances simultáneamente revelan la violencia del muro y trabajan para desarmarlo. Ingresar en una Nepantla metafórica e indisciplinada, renunciar a la supuesta normalidad y convertirse “en el *monstruo que os habla*” (Preciado, 2020), no puede conducir perpetuamente a la patologización del sujeto/colectivo afectado. Tras la reflexión postmoderna, postfeminista y postcolonial, son imprescindibles nuevas geografías liberadas de las construcciones biopolíticas dominantes. “La frontera es un muro emblema que se levantó para testimoniar en estructura perdurable la intolerancia del otro, el rechazo de la diferencia, la negación de la diversidad” (Lisson, 1994, p.75). Y en el caso concreto que nos ocupa tal rechazo se manifiesta con una violencia extrema.

Tras la oleada de conquista, violencia y dominación protagonizada por la civilización occidental, para Rosi Braidotti, el post humanismo proporciona una brújula para navegar el presente, un mundo en donde a la primera acepción de la palabra humano –derivado del latín *humus*: tierra, suelo–, se superponga a la segunda: *tolerante, empático, comprensivo*, sensible. Braidotti, como teórica de la diferencia sexual, aporta al posthumanismo el reconocimiento de todos los cuerpos sexuados y su propuesta monista conduce a la superación de la dicotomía hombre-mujer. “El horizonte nómade o intensivo es una subjetividad situada más allá del género, en el sentido de ser dis-

persa, no binaria; múltiple, no dualista; interconectada, no dialéctica; y en un constante flujo. No fija” (Braidotti, 2004, p.165).

En sujetos nómades, aporta un pensamiento afirmativo de la diferencia de inspiración deleuziana.

El pensamiento nómade de Deleuze implica una disolución total de la idea de centro, y de la noción de sitios originarios o de identidades auténticas de cualquier tipo (...). La epistemología nómade radical es una forma de resistencia al micro fascismo en la medida en que se concentra en la necesidad de un distanciamiento cualitativo de la hegemonía sea esta de la escala que fuere y aunque solo tenga un alcance local. (Braidotti 2000, pp. 31-32)

El intenso debate dentro del pensamiento feminista, rico en matices, se intensifica con la introducción de las teorías del género. Judith Butler realiza una lectura deconstructiva desde las propias filas del movimiento y detecta una perspectiva heterosexual excluyente subyacente en su desarrollo. En *El género en disputa* (1990), texto fundacional de la teoría queer, establece que las identidades de género no son inmutables sentando las primeras bases para el desarrollo de su teoría performativa del género. El carácter iterativo de la norma adopta materializaciones disidentes que ponen en evidencia su inestabilidad/arbitrariedad. La visibilización de corporalidades disidentes problematiza la supuesta estabilidad y verdad del género, y del sexo.

Los estudios de género, en opinión de Braidotti, obvian frecuentemente las asimetrías también la histórica reivindicación feminista en pro de la libertad sexual y la intersecciona-

lidad. El fértil intercambio crítico entre Butler y Braidotti enriquece un debate que asume la tarea de desestabilizar las verdades naturalizadas por la cultura.

Jaques Rancière (2014) afirma que la política es un *modo de actuar* diferencial que establece una relación contraria a la lógica que sostiene la *constitución simbólica de la comunidad*. El axioma central de la política es pues *el des-acuerdo*; En el arte de acción esas negociaciones están perfectamente visibilizadas.

Mediante manifestaciones como la danza, la actuación, el cine, la plástica, los juegos lingüísticos, la gráfica y otros medios culturales, los géneros estéticos propician un metacomentario sobre las condiciones de la vida social, constituyen agentes activos de transformación cultural. (Turner, 1988, p.24)

Los marcos culturales determinan parcialmente las zonas de inteligibilidad del sujeto, pero los mapas-cuerpo también pueden ser desestabilizados a través de una multiplicidad de prácticas que desafían sus límites. Cuerpos en transición desde Jürgen Klauke o Fen-Ma Liuming, censurada por las autoridades chinas a Mark Morrisroe, Del La Grace Volcano, Miguel Benlloch, Cabello/Carceller o los múltiples colectivos activistas, generan discursos en torno a sexualidades divergentes y subjetividades nómades.

Lost in transition (2017), un poema performativo de Cabello/Carceller podría ser el caso perfecto para cerrar esta ronda de ejemplos que, como en el caso de las performances fronterizas, no pretende, ser exhaustivo, sino escenificar Nepantla, como tercer espacio, tercer país. La escalera del IVAM constituye, en este caso el lugar intermedio, de paso entre un lugar y otro,

donde se escenifica la ambigüedad, la transitoriedad y la variabilidad de los géneros.

CONCLUSIONES

Desmontar los preceptos epistemológicos que están detrás de los modelos antropológicos centrados en la conquista y la dominación implica derrumbar los marcos limitantes y generar espacios para desviar las pautas normativas.

El reto, para quienes navegan por la conciencia fronteriza de Nepantla, consistirá en transitar a un territorio Posthumanista. Este giro implica abandonar la obsesión por una sola identidad y la certeza inútil de que esto puede definirse de una vez y para siempre.

El pensamiento ecosófico guattariano ofrece una renovada concepción, no del arte político, sino de la posibilidad de lo político en todo arte, una cualidad que atraviesa toda coordenada histórica, espacial, corporal o lingüística

En esta línea, todas las acciones comentadas, dan cuenta del potencial del performance para alterar el registro simbólico de la corporeidad, así como las convenciones espaciales.

Referencias

- Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Anzaldúa, G. (1993). *Border Arte: Nepantla, el Lugar de la Frontera*. En *La Frontera/The Border: Art About Mexico/United States Border Experience* (p. 119). San Diego: Museum of Contemporary Art.
- Anzaldúa, G. (2009). *Border Arte: Nepantla, el Lugar de la Frontera*. En A. L. Keating (Ed.) *The Gloria Anzaldúa Reader* (pp.176-186). Durham: Duke University Press.

- Anzaldúa, G. (2009a). *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press.
- Bhabha, H. (Comp.). (2010). *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa.
- Braidotti, R. (2020). *El conocimiento posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Davis, M. (2008). El gran muro del capital. En AAVV, *Frontera Sur. Nuevas políticas de gestión y externalización del control de la inmigración en Europa*. Barcelona: Virus Editorial.
- De Diego, E. (2008). *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de occidente*. Madrid: Siruela.
- De Lauretis, T. (1993). Sujetos excéntricos: la teoría feminista y la conciencia histórica. en M. C. Cangiano y L. Dubois (Comps.), *De mujer a género, teoría, interpretación y prácticas feministas en las ciencias sociales* (pp. 73- 163). Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Fortis, D. (2021). ¿Cómo llegamos a la performance fronteriza?. *Radar*, 7, 208-227.
- Foster, H. (2004). *Diseño y delito*. Barcelona: Akal.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Barcelona: Akal.
- Foucault, M. (2008). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Akal
- Gómez, G. (2005). *En defensa del arte del performance*. *Horizontes Antropológicos*, 11(24), 199-226.
- Gómez, G. (2005). Al otro lado del espejo mexicano. Reflexiones de un artista fronterizo. Recuperado de <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/al-otro-lado-del-espejo-mexicano.html>
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Guattari, F. (2015). *¿Qué es la ecosofía?: textos presentados y agenciados por Stéphane Nadaud*. Buenos Aires: Cactus.
- Hardt, M y Negri, T. (2000). *Imperio*, Cambridge: Harvard University Press.
- Jottar, B. (2000). Interview with Berta Jottar. En U. Biemann, *Been There and Back to Nowhere: Gender in Transnational Spaces, postproduction documents 1988-2000* (pp. 162-172). Berlin: B-Books.
- Jones, A., (2011). Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de Performance* (pp.123-186). Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Lacoste, Y. (1990). *La geografía: un arma para la guerra*. Barcelona: Anagrama.
- Lefebvre, H. (1976). *Espacio y política: el derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Lisón, C. (1994) Antropología de la frontera. *Revista de antropología social*, 3, 75-103. <https://revistas.ucm.es/index.php/RASO/article/view/RA-SO9494110075A>
- Marchante, A. (2005). *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política* (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona, Barcelona.
- Mignolo, W. (2000). *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. New Jersey: The Princeton University Press.
- Preciado, P. B. (2020a). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, P. B. (2020b). *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sheren, I. N. (2011). *Portable borders/mythical sites: Performance Art and Politics on the US Frontera, 1968-present* (Tesis Doctoral). M.I.T, Massachusetts.
- Spivak, G. C. (2011). *¿Pueden hablar los subalternos?.* Barcelona: Ed. Macba.
- Turner, V. (1988). *The Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.

Fugas
e inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

3

2023

Iniciar Locución / Cargar Munición

ALBA GUSANO

/ RESUMEN /

Desde los procesos de investigación artísticos nos sumergimos en caminos oscuros que, en ocasiones, se convierten en túneles que nos llevan a obtener resultados, o por el contrario, nos hacen retroceder en el tiempo. Cuando la investigación aborda temas como los feminismos, las violencias y la historia, que algunos se olvidaron de contar, el camino se vuelve más complicado y escabroso.

“Iniciar locución / Cargar munición” es una performance en la que me relaciono con los objetos cotidianos y textos que me acompañan en mi investigación artística diariamente. Escritos que efectúan un recorrido por mi proceso de investigación viendo cómo estos se entrelazan, o en otros momentos se superponen en diferentes capas. Utilizando la pantalla como “arma” y convirtiendo estos escritos en “disparos” que terminan perdiendo el sentido para convertirse en un cúmulo de palabras que se amontonan y que, en ocasiones, pierden su significado, o, por el contrario, lo enfatiza..

/ Palabras clave /

Feminismos;
feminicidios;
autodefensa;
escritura;
cuerpo;
armas.

Iniciar Locución / Cargar Munición

Descubrir el arte fue una suerte para mí, porque, a nivel psicológico, tenía todo lo necesario para convertirme en terrorista. En lugar de ello, utilicé las armas para una buena causa: la del arte.

Niki de Saint Phalle (Redondo, 2015)

Mi proyecto de investigación parte del libro *Manifiesto S.C.U.M.* de Valerie Solanas, considerándolo una de las primeras manifestaciones creativas que establecían conexiones entre una revolución utópica feminista y el recurso necesario a la violencia.

La figura de Valerie Solanas vive un intento de recuperación en los últimos años, intentando separarla de la imagen de la mujer que disparó a Andy Warhol y buscando entender su *Manifiesto S.C.U.M.* desligada de esto. Parece que ambos, tanto el *Manifiesto S.C.U.M.* (Society for Cutting Up Men, en español Sociedad para el exterminio de los hombres) como el disparo van unidos en el relato, como si tratar de pensar en Solanas más allá de estos dos o al menos entenderla separando ambos hechos sea imposible (Gonzalez, 2021).

Varias artistas han trabajado con el texto de Valerie, como Delphine Seyrig, Alice Neel o Chiara Fumai. Pero no solamente encontramos la presencia de Solanas en el arte, también en escritos centrados en el análisis del texto con una perspectiva diferente a esa que nos han querido vender de una Valerie loca, violenta y que se prostituyó. Encontramos libros como *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX* de Juan Vicente Aliaga, *El Terror Feminista* de Irene, *La Facultad de Sueños* de Sara Stridsberg, *W.I.T.C.H.* de la Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno, *Valerie Solanas. The Defiant Life Of The Woman Who Wrote SCUM (and shot Andy Warhol)* de

Breanne Fans... Todos dedican, al menos parte, a Valerie Solanas y su *Manifiesto S.C.U.M.* desligándola de esa violencia con la que se le etiquetó y centrándose en una visión del patriarcado como algo a exterminar. No hay mejores palabras que las que escribió María-Milagros Rivera (2011) para definir esto:

“Al releerlo, cuatro décadas más tarde, me ha sorprendido el darme cuenta de que el exterminio y el autoexterminio del hombre que proponía Valerie Solanas ha sido y era el exterminio del hombre patriarcal” (p. 81).

Desde los procesos de investigación artísticos nos sumergimos en caminos oscuros que, en ocasiones, se convierten en túneles que nos llevan a obtener resultados, o por el contrario, nos hacen retroceder en el tiempo. Cuando la investigación aborda temas como los feminismos, las violencias y la historia, que algunos se olvidaron de contar, el camino se vuelve más complicado y escabroso. Si a ello añadimos el hecho de trabajar desde el *Manifiesto S.C.U.M.* de Solanas, más que referirme a un camino debería definirlo como un viaje. Un viaje que se adentra en lo más peligroso y, al mismo tiempo, en la parte más interesante de los movimientos feministas.

Un legado de alto voltaje que se puede recorrer también mediante textos y escritos publicados como el *S.C.U.M. Manifiesto* de Valerie Solanas (1967; publicado en 1972), que dio pábulo a algunos sectores para alimentar la mala imagen de la feminista aviesa, devoradora de hombres,



Fotografía 1 Iniciar Locución Alba Gusano

que todavía subsiste en algún rincón del imaginario colectivo machista. La falta de finura en el análisis y la interesada confusión entre un hecho individual grave y condenable como el intento de asesinar a Warhol el 3 de junio de 1968 por parte de Solanas, y la voluntad deliberada de empañar la imagen de todo un movimiento no es inocente (Aliaga, 2007, p. 182).

Llegado a este punto la intención es entender los procesos artísticos como una revolución que podamos acercar al público, mientras que en nuestra intimidad lo vivimos como una escalada que quizás empieza donde decides pero no termina en aquel lugar al que pensabas llegar; desviándose constantemente del

camino que esperabas y obteniendo resultados inimaginables; incluso, se convierte en un bucle o túnel del que parece que no puedes salir. Pensar en ese ir y venir dio como resultado esta performance titulada *Iniciar locución / Cargar munición*⁴.

La metodología que planteo consiste en apropiarme de la violencia que ejerce la sociedad patriarcal sobre nosotras y, desde esa posición crítica, desarrollar un análisis a partir de las prácticas artísticas para, de este modo, visibilizar el problema. O en palabras de Françoise Vergès “La reciente movilización contra las violencias sexistas y sexuales ofrece una oportunidad teórica y práctica: hacer de las violen-

⁴ Fue creada para los Encuentros de Investigación Escarbar a Oscuras de la UCLM, cuyo eje principal era el tema de los procesos de investigación y el intercambio de experiencias entre diferentes artistas que compartimos nuestra estrategia de trabajo.

cias el terreno mismo sobre el que desafiar al capitalismo patriarcal” (p.10). Para hablar de feminicidios, eje central de esta *performance*, es imprescindible hablar de Ana Orantes, la primera mujer que se atrevió a contar en televisión el calvario por el que le había hecho pasar su exmarido con el que estuvo casada cuarenta años. El 4 de diciembre de 1997 realiza una entrevista en Canal Sur Televisión para Irma Soriano en el programa “De tarde en tarde”. Durante la entrevista podemos escucharla relatar su día a día con palabras como estas:

Yo no podía respirar, yo no podía hablar porque yo no sabía hablar, porque yo era una analfabeta, porque yo era un bulto, porque yo no valía un duro. Yo tenía que aguantarlo, que aguantar que me diera paliza sobre paliza, paliza sobre paliza. Yo le tenía miedo. Yo le tenía horror. Yo era pensar que eran las 10 de la noche y no había venido de trabajar, ya me tenía temblando como una niña chica. (Garrido, 2022).

La entrevista dura aproximadamente unos treinta minutos en los que Ana relata en directo con precisión las vejaciones, humillaciones y agresiones que su marido cometió hacia ella durante cuarenta años. El 17 de diciembre de ese mismo año (trece días después de la entrevista) es quemada viva por su exmarido.

Por primera vez en la historia española, una mujer rompe el silencio y cuenta, en la televisión, los maltratos que ha sufrido. Describe el miedo al cual la sometió el hombre con el que se casó en 1956, cuando tenía 19 años. Describe los golpes, cuenta los insultos, enumera las humillaciones y revela la forma en la que su maltratador construyó su poder, aislándola de todo aquello que podría haberla ayudado. (Irene, 2021, p. 61-62).

Iniciar locución / Cargar munición comienza proyectando un video de los años 90 como preludeo, a continuación una tormenta de textos comenzarán a aparecer en pantalla; más adelante veremos otro video en el que me relaciono con dos de los objetos cotidianos que me acompañan en esta investigación:

- En primer lugar una tela negra de ocho metros de largo y dos de ancho que comencé a utilizar en 2019 en homenaje a las 47 víctimas de feminicidio de 2018 y que ha sido intervenida de diferentes modos dejando un rastro que todavía permanece. En esa primera acción la tela recibió *47 Disparos* (dando título a la performance) con una escopeta. En 2021 cosí sobre ella en pequeños fragmentos de tela blanca los nombres de todas las mujeres asesinadas por feminicidios que hasta ese día diferentes organizaciones habían contabilizado (ya que no fue hasta 2022 cuando el estado español hizo pública esa lista) y que eran más de mil mujeres. A lo largo de este 2023 esta tela me acompaña en esta *performance* apareciendo tanto en el video como en el final de la acción.
- Y en segundo lugar centenares de cartuchos serán vistos en la proyección, tanto en primeros planos detalle (como si de un *collage* se tratara) formando una “base” inestable sobre la cual intento avanzar o arrastrarme de manera dificultosa en uno de los videos. Los cartuchos, al igual que la tela, han sido elementos que casi siempre han estado presentes en mi trabajo. Formaron parte también de la *performance 47 Disparos* y posteriormente fueron apareciendo de diferentes modos en instalaciones, fotografías y esculturas que he ido realizando.

Finalmente será mi cuerpo el que tome el espacio con mayor fuerza dando cierre a la acción.

Diferentes pasajes, en forma de texto y video, que efectúan un recorrido por mi proceso de investigación se entrelazarán, o en otros momentos se superpondrán en varias capas. Utilizando la pantalla como “arma” y convirtiendo estos escritos en “disparos” que terminan perdiendo el sentido para convertirse en un cúmulo de palabras que se amontonan y que, en ocasiones, pierden su significado, o, por el contrario, lo enfatiza. Es por ello, que el público que ha podido ver la performance percibe la acción, especialmente la parte sonora, de diferentes modos: a algunas espectadoras les evoca esa sensación de dispersión entre los movimientos feministas, otras refieren al cúmulo de información recibida por los medios y otras a ese intento frustrado de ser escuchadas. Así pues “escucharemos”, veremos, navegaremos y nos perderemos entre los siguientes escritos:

- *Mujeres malvadas en la historia del arte*, Belén Gache.
- *Rote Zora*.
- *¿Y si Valerie Solanas pudiera contarnos su historia?*, Semíramis González.
- La historia de la Serrana de La Vera.
- *Violencias. Mujeres que caen mal*, Woman Art House.
- *Detrás del aire hay monstruos*, Sandra Paula Fernández.
- *El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto*, Sara Rivera Martorell.
- *Manifiesto S.C.U.M.*, Valerie Solanas.
- Fragmentos de mi tesis *Del Manifiesto S.C.U.M. al arte que combate el olvido*.

Un trayecto que recorre y reflexiona sobre temas como la criminología feminista, mujeres revolucionarias, teóricas, artistas, personajes populares, mujeres malvadas, feminicidios, noticias o la exhibición del arte feminista. Accionaré e interactuaré con estos textos y algunos videos finalizando con Valerie Solanas y su *Manifiesto S.C.U.M.* Un recorrido que efectúo desde las prácticas artísticas feministas, y en esta ocasión utilizando la *performance* y el sonido, con el objetivo de atravesar la violencia patriarcal, capitalista e institucional. “Somos artistas y, por ello, nuestra mirada también necesita incorporar una perspectiva desde las artes, y desde expresiones diversas como la performance, la poesía, la dramaturgia o el diseño, entre otras” (Las Tesis, 2020, p. 15).

El sonido será uno de los principales elementos, apareciendo de tres modos:

- Sintetizador analógico Monotron a través de video.
- Música.
- Locución de texto a voz.

Este último convirtiéndose en un mecanismo que, bajo mis ordenes a través del teclado, será el protagonista de la acción. Mecanismo o dispositivo performativo, como lo define Germán de la Riva² (2023): Como un torbellino. Como un huracán. Como una tormenta que comienza y no para hasta que llega la calma. Para hablar sobre la violencia es necesario que todo salte por los aires, que se vea lo que estaba oculto, se necesita crear un dispositivo performativo salvaje. Si luchas puedes perder. Si no luchas estás perdida. (p. 12).

² Esta performance dio como resultado una publicación autoeditada en la que Germán de la Riva colaboró con una reseña.



Fotografía 2 Iniciar Locución Alba Gusano

Prestando especial interés a la definición de “dispositivo performativo”, ya que engloba cuerpo, texto, voz, sonido e imagen y la manera en que estos se relacionan entre si dentro del tiempo que la propia acción establece. Porque este, el tiempo, es otro de los elementos principales y sin él la acción perdería todo el sentido. Es por ello que una cuenta atrás será vista en pantalla desde el comienzo y marcará el final de la performance. Un total de 11 minutos que hacen referencia a un estudio³ realizado por la ONU en 2021 que detalla que cada vez que pasa frente a nosotros ese tiempo una mujer o niña es asesinada por feminicidio en el mundo. Sin entrar en el número de feminicidios que a día de hoy se contabilizan (porque antes esta cifra no interesaba mostrarla), mi propuesta a través de

esta acción es exhibir esa violencia sin emplear imágenes morbosas que sitúan a las víctimas y su entorno en un lugar no solo vulnerable sino además molesto. Agarrar esa violencia que nos golpea por el mero hecho de ser mujeres y trasladarla a otro emplazamiento, el de la ira. “La ira no es bienvenida de todas formas viniendo de una chica, viniendo de una mujer: más vale dirigirla, transformarla, eliminarla y sofocarla” (Morand, 2021, p. 15). Una ira que en mi caso tuvo la “suerte” de “dirigir” o enfocar en mi trabajo artístico, y la “desgracia” de que este terminara afectándome a nivel personal. Dando como resultado el retorno a posicionarse en el mismo lugar desde donde daba comienzo, que es el hecho de ser tratada de manera diferente y desigual simplemente por ser mujer.

³ El estudio fue realizado en 2021 y publicado en 2022. Estimaba que más de cinco mujeres eran asesinadas por feminicidio en el mundo cada hora, o dicho de otro modo: cada 11 minutos.

“El retoño de la ira crece en el terreno fértil de la violencia, pero el muro frío del silencio lo extingue igual de violentamente. Los estallidos son prohibidos, la ira es negada, refutada, anestesiada, congelada.

De niña, me tragué las armas, asfixié las lágrimas cortando uno a uno los hilos de la dignidad, de la confianza y la estima que me unían a mi humanidad.

La ira se gestó en el hueco de mi estómago, convirtiéndose en una confusa masa de emociones, como una lámpara de plasma cuyos hilos de electricidad estática siguen nuestros dedos al contacto del vidrio. Por instinto de conservación, tuve mucho cuidado de que nadie tocara el frágil cristal que circunda mi ira.

Pero el tiempo no borra nada. Escondemos una parte de nuestros terrores, de nuestras expectativas y nuestras lágrimas. Y cuando menos lo esperamos la explosión ocurre, proporcional a la densidad del autocontrol que creíamos haber alcanzado como un maestro zen, pero que en realidad era sólo una ilusión de paz, que te daba la impresión de respirar y de llevar una vida normal” (Roy, 2021, p. 15).

Asumiendo la ausencia de normalidad (y seguridad) en nuestras vidas, por el hecho de ser mujeres, y en un intento de reconducir la ira y despojarnos de la violencia, resulta inquestionable la responsabilidad de poner en el punto de mira los feminicidios y la violencia siendo mujer y aprovechando la coyuntura de trabajar desde las prácticas artísticas. Porque “Se necesita mucha fuerza para aprovechar la ira que fluye a través de nosotras como un río revuelto” (Roy, 2021, p. 39). Esa fuerza, junto al recuerdo de nuestra historia y la lucha que

ejercemos en el presente, son el detonante para llevar a cabo esta performance. “Me gustaría saber convertir esta ira en un vehículo, un motor propulsor para la acción” (Roy, 2021, p. 39), y espero haberlo logrado con *Iniciar Locución / Cargar Munición*.

Hablar de la violencia sin mostrarla.

Hablar sin proyectar la voz.

Hablar desde el silencio.

Hablar desde la oscuridad.

Ese es el reto de esta performance. “Hablar de la violencia sin mostrarla”, comentario que me hizo una espectadora después de ver la performance y que me recordó a un texto que había leído respecto de la obra *Torture of Women* de Nancy Spero escrito por Susana Carro (2010): “Si resulta difícil hablar de la tortura, más difícil resulta aún representarla, pero la artista resuelve este problema eligiendo el texto no solo como vehículo de transmisión del contenido, sino también como símbolo visual” (p. 157). En este caso el texto, de igual modo, es vehículo y símbolo, pero también es ruido. Y ese ruido me condujo a este otro texto de Las Tesis (2020) Debemos leer y escuchar sus voces, comprender desde dónde nos hablan, para habitar el posible ruido conceptual que nos puede provocar. Ese ruido es lo que ha permitido a los feminismo tener una perspectiva crítica, robusteciendo dicha trayectoria feminista y configurando sus distintas trayectorias y olas (p. 14). Textos convertidos en ruido que nos envuelve y nos traslada a diferentes momentos y lugares. Textos/ruido que habitaremos y que nos acercarán a esa violencia con la que convivimos día a día. Las mujeres sentimos el malestar de la violencia sobre nosotras. No quiero ser determinista ni buscar un único punto

de apoyo en la argumentación, pero considero que la violencia es un aspecto fundamental para entender la supervivencia del patriarcado como sistema (Adán, 2019, p. 20).

Desnortar la supervivencia de ese sistema patriarcal y el “exterminio del macho” al que se refería Valerie en su manifiesto y repensar su persona/escritura en el contexto contemporáneo es uno de los principales objetivos que plantea esta acción. Proyectarla como “antece-sora de los estudios que desde diversos ámbi-tos del feminismo e incluso desde la psicolo-gía social y la sociología, se están realizando desde hace diversos años sobre los aspectos destructivos de la actual dicotomía en los com-portamientos de género” (Macaya, 2011, p. 14).

Que Valerie Solanas siga considerándose una loca que únicamente disparó a Andy Warhol es una agresión hacia los estudios feministas y las luchas llevadas a cabo por las mujeres.

“Estamos en ese momento ahora, si las muje-res no mueven el culo rápido, podríamos morir todos” (Solanas, 2011, p. 47).

Esta performance es una reflexión (necesaria) acerca de la violencia machista, pero también es un alegato a la autodefensa, a la pérdida del miedo, a un intento de respirar sin que nadie te agarre del cuello.

Empezamos este tiempo compartido de reflexiones con el dolor que nos sacude el pensamiento. Nos hemos acompañado por muchos conceptos y corrientes, y hemos ido dejando atrás silencios e invisibilizaciones. Les hemos puesto nombre a muchas realidades y hemos disfrutado con autoras y teorías que nos han mostrado entresijos y recovecos del pensamiento para poder explicar golpes,

humillaciones, violaciones y asesinatos. Hemos compartido los bisturíes analíticos para disec-cionar este tiempo de violencia extrema contra las mujeres. Un tiempo, también, de resistencia y feminismo. La nuestra es una revolución que comienza en nosotras mismas, reconociendo en nuestras contradicciones el aliento neces-ario para despatriarcalizar este constructo de valores y hechos que llamamos mundo. (Adán, 2019, p. 123).

Referencias

- Adán, C. (2019). *Feminicidio. Un nuevo orden pa-triarcal en tiempos de sumisión*. Barcelona: Edicio-nes Bellaterra.
- Aliaga, J. V. (2007). *Orden Fállico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- De la Riva, G. (2023). *Reseñas*. En A. Gusano (Ed.), *Iniciar Locución / Cargar Munición* (pp. 12-13). Cuen-ca: autoedición.
- Garrido, J. M. (23 de noviembre de 2022). *El tes-timonio de Ana Orantes en Canal Sur que cambió la historia sobre la violencia de género*. El Plural. com. Recuperado de https://www.elplural.com/so-ciedad/estremecedor-video-de-una-mujer-asesina-da-por-el-machismo-en-la-televisión-que-quiere-ce-rrar-vox_209252102
- González, S. (2 de marzo de 2021). *¿Y si Valerie Solanas pudiera contarnos su historia?*. Huffpost. Recuperado de https://www.huffingtonpost.es/en-try/y-si-valerie-solanas-pudiera-contarnos-su-histo-ria_es_603e405dc5b6d7794ae205c4.html
- Gusano, A. (2023). *Iniciar Locución / Cargar Muni-ción*. Cuenca: autoedición.
- Irene (2021). *El terror feminista. Breve elogio al femi-nismo extremista*. Donostia: Editorial Kaxilda.
- Lastesis. (2020). *Las Tesis. Antología feminista*. Bar-celona: Penguin Random House.
- Macaya, L. (2011). *Introducción*. En V. Solanas. (Ed.), *Manifiesto S.C.U.M.* (pp. 11-22). Barcelona: Herstory.

Morand, G., Roy, N. (2021). *Liberar la ira*. Madrid: Editorial Popular.

Redondo, M. (27 de febrero de 2015). *Niki de Saint Phalle arremete contra el sexismo*. Noticias de Navarra. Recuperado de <https://www.noticiasdenavarra.com/cultura/2015/02/27/niki-saint-phalle-arremete-sexismo-2913570.html>

Rivera, M. M. (2011). *El exterminio del hombre patriarcal*. En V. Solanas (Ed.), *Manifiesto S.C.U.M.* (pp. 81-85). Barcelona: Herstory.

Solanas, V. (2011). *Manifiesto S.C.U.M.* Barcelona: Herstory.

UN WOMEN (2022). *Gender-related killings of women and girls: Improving data to improve responses to femicide/feminicide*. Recuperado de <https://www.unwomen.org/en/digital-library/publications/2022/11/gender-related-killings-of-women-and-girls-improving-data-to-improve-responses-to-femicide-feminicide>

Vergès, F. (2022). *Una teoría feminista de la violencia. Por una política antirracista de la protección*. Madrid: Ediciones Akal.

Fugas
e Inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

4

2023

Performance en Rompente. Unha proposta historiográfica

ALBERTO VALVERDE OTERO

O noso concepto de *performance*

A palabra *performance* no campo literario, especialmente o galego, é un termo que ten unha traxectoria curta. Dende os anos noventa do século pasado, documentamos como se vai abrindo paso como un concepto que cualifica un tipo de expresión artística que está a medio camiño entre a expresión teatral, a musical e mais a plástica. Así, é nos medios de comunicación o lugar no que atopamos a *performance* como unha categoría de espectáculo que sempre vai vir ligada a outras manifestacións artísticas¹.

As referencias teóricas que podemos atopar nos anos noventa no campo literario galego sempre consideran a *performance* como unha manifestación propia dos movementos artísticos de final de século. Desta maneira, encontramos na historiografía no campo galego unha serie de elementos esenciais nesta linguaxe artística: experiencia do momento, interacción co público, o efémero, voz-corpo e improvisación. Porén, todas teñen unha mesma corda que ata o feixe: a vangarda².

Sabemos ben que relatar dende esta perspectiva unha manifestación de carácter vangardista e tan próxima no tempo é unha tarefa

ardua e difícil (Eyerbe, 2021). Eis nesta pexa onde radica unha das máximas da vangarda: a ruptura co museo ou co poder simbólico (Sanguineti, 2001 e Vázquez, 1998). A persoa que pretende relatar unha experiencia tan vulnerable como a *performance* ten que ser fiel ao feito artístico que relata e asumir os códigos éticos e estéticos que se reproducen. Sobre todo, coa finalidade de non romper cos supostos políticos que esta manifestación artística emana.

A *performance* tense teorizado a nivel internacional dende os anos setenta a partir de voces como a de RoseLee Goldberg (1979) ou M. Carlson (2005), este xa nos anos noventa do século XX. Os dous autores que se escollen nesta intervención veñen de disciplinas disparas como son as artes plásticas e mais o teatro respectivamente. Porén, ambos coinciden en entender a *performance* como unha produto orixinado pola vangarda e derivados, enténdase o posmodernismo. Así é como a evolución da vangarda, modernismo no ámbito anglosaxón e luso, deu nos anos sesenta e setenta unha desconstrución dos seus postulados para incidir no elemento dadá na hora de explorar novas formas de expresión, as cales se ligarán a movementos políticos de signo comunista (maoísmo ou trostkismo no occidente de Europa).

¹ Nunha busca no Tilga atopamos as primeiras referencias desta palabra nos medios de comunicación como *A Nosa Terra* en 1993 ou *Tempos Novos* poucos anos despois.

² Nesta intervención entendemos os conceptos *vangarda* e *posmodernismo* so o ollar de autores como Calinescu (2003).

Aceptamos estes postulados teóricos como base da nosa análise verbo do concepto vangarda nestas liñas, mais centrámonos agora en ver como este tipo de manifestación artística se vén reflectindo no campo cultural galego. Desta maneira, partimos dun campo cultural que ten como máxima a resistencia (González, 2000). Con isto queremos focalizar como todo tipo de manifestación cultural no discurso político galego que vai dende os anos setenta até os oitenta (período no que nos movemos) ten nas súas bases ideolóxicas o concepto de nación dende un postulado marxista como alicerce. De revisarmos a produción artística galega, dende a literaria, plástica ou musical que hoxe figura no canon, atopámonos cun tipo de discurso que procura incidir no seo da sociedade a través da súa superestrutura social, especialmente a partir da visión maoísta (Mao, 1942). Son creadoras que buscan un espazo novo após a derrota do Franquismo e o inicio da Transición³. A praxe vén determinada por incidir no espazo social a través dos conceptos elevación e popularización maoístas.

Neste século XXI, o campo cultural galego ten realizado achegas ao discurso da *performance* dende ollares diversos. Porén todos teñen como elo de unión unha formulación de contradiscurso do poder. Un exemplo disto son dúas retrospectivas: Atlántica (2003) e O lado da sombra (2005). En ámbalas dúas observamos como hai unha busca por cuestionar o canon establecido e na súa proposta de establecer unha historiografía diverxente co subcampo de grande produción, especialmente a exposición da Fundación Luís Seoane.

Todos os produtos seleccionados teñen como elemento nuclear a experimentación dende a vangarda, sexa esta concibida de *motu proprio* ou ben a posteriori. Aséntase o discurso de vangarda como linguaxe universal e a súa praxe vén determinada por signos vindos de diferentes marxes. Desta maneira, toda aquela produción que se pode considerar *performance* ten como principais características a aspiración a crear un tipo de produto cultural:

- a. Efémero: trátase dunha expresión cultural que se elabora cun propósito caducifolío. É por este motivo polo que apenas nos podemos valer hoxe de fotografías, vídeos ou textos que nolo describan dentro do noso afán historiográfico. Deosta o museo, mais desexa incorporarse ao mesmo non movemento cínico-patético (Rompenste).
- b. Experiencia do momento: configúrase como un produto cultural froito do seu tempo e que procura incidir no seo da superestrutura social.
- c. Interacción co público: ao se situar alén do canon e do subcampo de grande produción (Bourdieu 1992), son produtos que se basean no carácter oral, musical e na produción plástica para apenas ese momento. Veremos como mesmo moitas pezas pictóricas que formaron parte do espectáculo se perderon no devalar do tempo.
- d. Voz e corpo: en todas as manifestacións da *performance* imos atopar a voz (ou si-

³ Non é este o lugar para analizar o concepto Transición, mais podemos ver como se cuestiona dende un postulado de análise cultural un discurso historiográfico marcado dende os poderes públicos (Vázquez, 1998). No espazo temporal no que nos movemos (1975-1983) pasamos dunha ditadura asentada no nacionalcatolicismo até un modelo esquizofrénico: monárquico/democrático, centralista/autonómico e capitalista/socialista. Este feito tamén debe ser considerado na hora de analizar os produtos que catalogamos como *performance*.

lencio) e o corpo como significante desta linguaxe artística. Mesmo o corpo humano tamén se verá afectado directamente polo facer pictórico.

- e. Improvisación: ao igual que o jazz, non existe unha *performance* fixa. Todas teñen a ver co momento preciso da súa presentación perante un público que está mediatizado polo seu contexto. Este mesmo pode intervir ou mesmo a crítica tamén servirá como elemento caracterizador.

A performance no caso galego. Antecedentes

No caso do campo cultural galego temos que retroceder aos anos setenta para localizar proxectos e produtos que se poderían englobar como *performances*. Porén esta afirmación temos que comezar a matizala. Os propios axentes non as conciben como tal nin tampouco todos os produtos que se poderían describir aquí presentan todas as características da *performance* tal como a enunciámos no punto anterior.

Deste xeito, localizamos un campo cultural en proceso de transformación, se cadra como o actual. O estado español asúmese como unha ditadura nacional catolicista que recibe as presións externas e internas para que consolide unha mudanza acorde cun mundo occidental bipolarizado. É así como se ten de esperar á morte do ditador en 1975 para que se fragüe un novo modelo monárquico-parlamentario, o cal ten os ollos postos no modelo inglés.

Este campo, en xeral, está situado na resistencia cultural. As axentes buscan un tipo de produción ligado a unha transformación radical

cara a un novo modelo. A busca asentarase nunha linguaxe que ten de escapar a censura ou ben residir na estrita intimidade.

Con este contexto agroman experiencias unidas á vangarda. Se cadra, as que mellor se ligan coa *performance* como antecedentes son os recitais poéticos e as mostras de arte. Os primeiros non son apenas un simple escape do texto lírico. As propostas que se realizan encamiñanse dirixidas a unha experiencia asociada coa música. En paralelo, as mostras plásticas tamén esconden exercicios performáticos nas que se mestura a esfera visual e mais a musical e poética.

Como exemplo do dito, citamos como exemplo de recital poético aquelas experiencias musicais nas que se encamiña o texto e a música en diálogo. Estamos a falar de espectáculos que varían dende un Bibiano, as Voces Ceibes ou os espectáculos que se deseñan no eido da AN-PG e o sector cultural da mesma.

Imos deternos por un momento neste último. Estamos a falar dun exercicio que vén do campo político para incidir na superestrutura social dende o campo cultural. En moitos dos proxectos que agroman por Galicia neste sentido atopamos sempre unha proposta multidiversa. Por exemplo, non se pode entender un produto como o Movemento Popular da Canción Galega e o seu Festival Folk de 1975 sen a premisa dun tipo de discurso político que mestura a música, a política e a literatura. A *performance* aséntase aquí como un espectáculo que camiña alén dunha simple alocución diante dun público que o consome após pagar unha entrada.

Outro exemplo sería a Exposición da Princesa en 1976. Nesta experiencia agroman unha serie de tertulias nas que se reflexiona sobre a arte

en Galicia. Aquí danse a coñecer novos valores da plástica que tamén están ligados a outras esferas culturais como a literatura ou a música. E nesta mesma esfera temporal xorde unha experiencia única no campo cultural galego da Transición: Rompente.

O silabario dos Tres Tristes Tigres

O grupo Rompente créase no verán de 1975 a partir das voces dos poetas Alfonso Pexegueiro e Antón Reixa. Após esta ligazón acométese unha das maiores e máis produtivas experiencias literarias no campo galego dos últimos corenta anos. Apóstase pola construción dunha casa común na que partillar visións diferentes do feito literario, de compartir textos e de configurar unha revisión da vangarda dende un punto de vista grupal. Eis os tres signos que máis caracterizan este colectivo.

Se ben se diferencian dous momentos no grupo: O Grupo de Resistencia Literaria (1975-1978) e o Grupo de Comunicación Poética (1978-1983), existe un continuo en Rompente. Esta corda vén determinada pola dinámica interna en vías dunha puxanza e rexeneración do campo literario galego. A escolla da vangarda como turbina xeral vaise agrandar coa configuración de cadansúa proposta individual que perdura até os nosos días.

A *performance* e Rompente veu de seu. Nos primeiros anos do grupo observamos como existe un interese por afastarse do formato papel exclusivo e como xa no seu primeiro poemario sosteñen que: “o libro rebentou” (Rompente, 1978, p. 5).

Desta maneira, encamiñanse diferentes maneiras de expresión poética. Comézase co

formato recital para pasar xusto en 1976 coa edición en ciclostilo de *Crebar as liras*, documento a cabalo entre o manifesto e a produción poética. Ao mesmo tempo, tamén participan na edición máis política das *Follas de Resistencia poética* tamén no 1976. Estes dous textos deberían escapar a censura e de aí que non vaian asinados ou ben con pseudónimos. A preparación en folla fotocopiada e ciclostilo permitía o reparto de forma persoal en actos políticos e culturais.

Xa no 1978, ano da separación entre Rompente, Grupo de Resistencia e Rompente, Grupo de Comunicación Poética, o colectivo publica o seu primeiro libro asinado colectivamente como tal. Estamos a falar do *Silabario da turbina*. Aquí dáse un chanzo máis na evolución do concepto vangarda e apóstase co diálogo coa plástica. Esta viña da firma do Colectivo da Imaxe, especialmente de Antón Patiño e Menchu Lamas. Asistimos á consolidación dunha amalgama de artes que se manterá até o final.

Nesta liña de traballo, interézanos resaltar como as presentacións dos libros non son simples coloquios ou recitais. Oriéntanse cara ao espectáculo no que a arte plástica e mais a poesía estean en diálogo. Poderíamos indicar como é neste momento no que se inicia a concepción da *performance* no grupo sen ser consciente desta etiqueta.

Deste xeito chegamos ao 1979. Neste ano dan a coñecer dous produtos literarios: a triloxía dos Tres Tristes Tigres e mais o manifesto *Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio*. Non nos ocuparemos agora de analizar cadansu produto dende unha perspectiva literaria (Valverde, 2013), mais interesa subliñar os deseños de presentación pois os dous poderían considerarse accións performáticas.

O 15 de maio e ao abeiro da Romaría das letras galegas en Vigo preséntase unha sorte de espectáculo dividido en dúas partes. A primeira son as *Sete micropezas pra piano* de X. E. Macías e *Cuéntame* do mesmo autor e Blanca Lorenzo ao piano. Na segunda sección deuse a coñecer *Oligospermia*, tamén preparada na súa versión musical por Macías. Esta última conta con seis voces, tres magnetófonos e medios eléctricos que acompañarían fragmentos do *Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio*. Dende este espectáculo a figura de Macías vai estar presente case sempre nos produtos performativos de Rompente, abrindo a posteriori unha liña que continuará con M. M. Romón no Correo Bereber ou con produtos audiovisuais como *Cemiterios mariños*.

O manifesto tamén xerou un outro espectáculo: *Manoel Antonio dende esta banda da barricada*. Esta vez decorre nos salóns de Fonseca na Universidade de Santiago e foi organizada pola asociación O Eixo, dirixida por D. Bernárdez. Desta vez apenas participa Rompente e visten unha media na cabeza emulando uns asaltantes ou bandidos para leren fragmentos do manifesto. A acción ten unha finalidade política, pois procuran actuar contra grupos de poder cultural naquel momento e que silenciaban a obra do escritor Manoel Antonio, símbolo da vangarda dende finais dos anos vinte do século XX.

A segunda proposta é a elaboración dunha pancarta en ruso para desenrolar na manifestación do Día da Patria Galega en Santiago. O texto está tirado dun cartaz bolchebique que recuperou e deseñou A. Patiño e o colectivo participa nesta manifestación aportando un aire lúdico e reivindicativo de esquerdas asemade.

Se ben hai quen considera que esta acción se encadraría como unha expresión situacionista (Álvarez, 2002, p. 457) non estaría de todo claro. O situacionismo no campo literario e cultural galego desta época tivo pouco sucesos, se cadra apenas algunha expresión nas accións de M. Cancio en Santiago de Compostela no inicio dos anos oitenta.

A escena debe encadrarse dentro das dinámicas internas do campo político do nacionalismo galego. Se ben este tiña como axente director a UPG, entidade que marcaba as liñas programáticas do nacionalismo político, temos que ter en conta que dous dos actores principais de Rompente foron ora expulsados ora pediron a súa saída do partido. Deste xeito esta pancarta é un berro de contestación ao control que se quería exercer dentro dos movementos nacionalistas destes anos.

A terceira acción performática é a presentación dos Tres Tristes Tigres⁴ na Festa Ceibe da Cultura, celebrada en San Roque de Vigo (agosto deste ano). Xa se ten sinalado este produto como un happening (Valverde 2013) ao estilo de Kaprow (1966), mais cómpre tamén tela en conta como inicio das accións *performance* en Rompente. Aquí estamos diante dun circo no que os poetas, o acordeonista (Abreu) e mais algún artista plástico van caracterizados e desenvolven accións circenses nun espazo concreto e marcados por pratos de wc pintados por M. Lamas. A escenografía non é apenas a única, pois tamén contaron cun grande cartaz que se elabora de por parte dunha serigrafía especializada en cartelería para circo.

Os poetas non só recitan poemas, tamén elaboran accións circenses como atravesar un

⁴ Estamos a falar dos libros *As ladillas do travesti* de Antón Reixa, *galletas kokoschka, non* de M. M. Romón e *facer pulgarcitos tres* de Alberto Avendaño.

aro dun chimpo ou establecer unha iconografía ligada ao cine portando pistolas de xoguete. Deste xeito había unha simbiose entre a arte plástica, a literaria e mais a musical dende un ollar popular da sociedade de consumo (Baudillard, 2005). Eis logo como se comeza a establecer a *performance* como linguaxe de seu no colectivo.

Como última representación dun acto paralelo a este, citamos o desenvolvido no nadal de 1980 e no seo da I Seman do Departamento de Creación Interdisciplinar de Xuventudes Musicales. Na noiteboa dan a coñecer os Breba Brothers (alusión á novela *O tambor de folla de lata* de Günter Grass). No folleto do evento descríbese como

“The Breba Brothers”, conxunto músico-vocal afinado desde hai anos, é un intento de aproximación esética a unha realidade nova e por eso menos complexa. O seu estilo, que evolucionou dun “high” a un “low” sen demasiada premura, chegou ao que se deu en denominar “ownstyle bebra”, de claro corte occidental. Introvertidos (e de sexualidade non definida), disque teñen dito as seguintes palabras: “Anque chova, hazlo por ellas”

Este espectáculo poético e musical representouse no pub Sachtmo de Vigo. O lugar é simbólico porque se considera o berce da “Movida” viguesa e que se tenta emparentar coa madrileña (Alonso, 2001). Mais aquí situámonos nun lugar no que un grupo de músicos e poetas formados nos estertor do franquismo queren transcender a arte e buscar novas formas de expresión musical e poética. Hai un claro posicionamento político, ao procurar rachar coa ditadura aínda presente ao ligar a música electroacústica, o silencio de Cage e o punk proletario.

A dama que fala

No Festival Musical de Vran da Cidade de Vigo (8 ao 10 de xullo) desenvolvéronse catorce concertos e “tres actos paramusicales” (Carreira, 1979, p. 88). Este espazo coordinado por Manuel Álvarez serviu de escenario da música galega e portuguesa de carácter culto máis importante destes anos. Deste xeito, Rompente dá a coñecer un espectáculo poético-musical no Instituto Santo Tomé de Freixeiro e no que participan os Tres Tristes Tigres e os axentes musicais: E. Macías, R. Vázquez ao clarinete e Blanca Lorenzo, piano.

O acto dividiuse en dúas partes cun “intermezzo”. A primeira leva por título “Cando penso que te fuche... ma non tanto (pra teclado, acordeón, percusión, vento, corda e voces)” e na segunda “Cando penso que te fuche, a modo (pra teclado, acordeón, percusión, vento, corda e voces)”. As dúas xogan cos versos de Rosalía de Castro, nun afán de revisar o mito. Así é como mesturan poemas vindos da triloxía dos Tres Tristes Tigres con novas composicións que se darían a coñecer anos despois no libro homónimo *A dama que fala* e publicado por Edicións Xerais de Galicia.

Interesa citar aquí a descrición que se fai do propio espectáculo para o folleto da Caja de Ahorros Municipal de Vigo.

O espectáculo poético-musical “A DAMA QUE FALA” é un montaxe parateatral de textos do Grupo Poético Rompete: grupo que nace a principios de 1976 en base a dous obxectivos fundamentais: o planteamento colectivo da creación e a planificación da produción poética. “A DAMA QUE FALA” inscríbese neste segundo aspecto e pretende ser unha resposta aos problemas de exten-

sión da poesía. O espectáculo integra textos dos tres últimos títulos do grupo: “As ladillas do travesti” de A. R. Reixa, “galletas kokoschka non” de Manuel M. Romón e “Facer pulgarcitos tres” de Alberto Avendaño

Tamén se alude un guiñol que acompaña os poetas e o sector técnico:

Na parte musical: un teclista (Juan M. Otero Rodríguez), un acordeonista (Luis M. Teixeiro Abreu), un percusionista (Enrique X. Macías) e banda magnetofónica. Na parte técnica: un técnico de sonido (Jose Luis Rivero) e un técnico de iluminación (Máscara 17). Atrezzo: Menchu Lamas e Antón Patiño

Vese logo como se concibe este espectáculo, xa non como *performance*, senón máis ben como unha opereta ou teatro. A ascensión da extensión da poesía que se cita antes tería a ver coa idea dunha interligazón artística e unha procura por saír do formato libro para se adentrar no lado máis oral, máis popular do feito poético. Alén disto, tamén tería a ver cunha configuración dunha linguaxe poética nova e que tería a base na desconstrución do signo poético (Valverde, 2013).

Noutro programa cítanse textos de Nietzsche, Carroll, Stevenson, Rompente, Kautsky e Casares, anunciando unha toma de posición no seo do campo de xeito cínica, pois Casares e, en menor medida, Carroll e Stevenson representarían estéticas dispares co grupo. O mesmo sucede coa Música: Bertini, Mozart, Berio, Groba, Macías, Miller e Cardew. Existe un xogadad que serve para establecer uns capitais simbólicos cos que xogar.

En paralelo tamén xorde a linguaxe dadaísta nas explicacións que serven a modo de pre-

sentación dos axentes, ora de Blanca Lorenzo, Macías ou os tres poetas. A vangarda intercálase tamén nestes elementos paratextuais. Deste xeito confírmase a extensión da poesía da que falabamos antes e que practicou moito Rompente en toda a súa singradura.

Existen outras versións desta *performance*. O 27 de febreiro de 1980 no auditorio da CAV é a segunda vez que se volve interpretar este produto, ao igual que no mes de maio deste mesmo ano no INB de Coia en Vigo.

Na hora de observar como a crítica asumiu este espectáculo vemos que de forma maioritaria se entende a *performance* tal como os propios axentes a describen: “Espectáculo parateatral” ou “espectáculo” sen máis. Será a posteriori cando se comece a entender este produto como *performance*.

Moisés e a mona

No mes de xullo de 1980 e dentro das II Festival de Música do Vran Cidade de Vigo dan a coñecer a segunda *performance*: Moisés e a mona. No folleto redáctase como título “Moisés e a mona (Éxodo 7, 11). Montaxe do Grupo de Comunicación Poética Rompente”. Aínda que poida suxerir unha ligazón co texto bíblico, este non tiña nada que ver cunha *performance* na que se interligan textos poéticos con plástica e música. Mesmo aparece un trazo do happening cando o público vai ser atrapado por unha rede.

Nesta *performance* aparecen os mesmos axentes do que *n’A dama que fala*. Mais coas ausencias de intérpretes como Blanca Lorenzo. O cadro integral sería o composto polos Tres Tristes Tigres, na música Macías e Abreu e na plástica Menchu Lamas e Antón Patiño.

Os textos consérvanse na biblioteca persoal de M. M. Romón. Existe un primeiro espazo da *performance* para poemas da triloxía Tres Tristes Tigres e un orixinal do libro póstumo *A dama que fala*. Unha segunda parte está dedicada á novela negra e a terceira presenta un espectáculo de monicreques ou guiñol. Aínda que os textos xa son analizados en Valverde (2013, pp. 320-322), destacamos a linguaxe interdisciplinaria outra vez e tamén a extensión do signo literario a partir da introdución de expresións vindas doutros campos como a sociedade de consumo (a aparición de publicidade), o cine, a música (Bach) ou a política (Rosa Luxemburgo).

O todo concíbese como unha “pomada” dende as primeiras palabras de Antón Reixa, ligándoa probablemente a cita de Apollinaire ou, como xa apuntou Helena González co poemario *Pomada* de Alexei Kruchenykh (González, 1996).

Concíbese a *performance* como un xeito de conectar no momento cun público que demanda unha nova arte popular. Así retrotraendo a definición que demos no comezo, observamos como se cumpre agora.

- a. Efémero: aínda que conservamos os textos na biblioteca de M. M. Romón, apenas temos referencias memorísticas (Valverde, 2013) e algunha fotografía.
 - b. Experiencia do momento: configúrase como un produto cultural froito do seu tempo e que procura incidir no seo da superestrutura social a partir dun achegamento a novas formas de expresión ligadas á sociedade do espectáculo (Debord, 2000) como a linguaxe publicitaria e o cine.
 - c. Interacción co público: como xa indicamos antes, os asistentes á *performance* participan. Alén disto, cómpre unha persoa cunha formación ampla e que dea conta do discurso cínico-dadá que emanan os textos. Isto compróbase na utilización dunha rede que apreixa o público e vai acompañada de música de J. S. Bach.
 - d. Voz e corpo: os poetas recitan textos dos seus libros ou ben representan un guiñol previo. Aquí tamén xorde o guiñol de Samuel (probablemente Beckett) e Rosa (se callar tamén de Luxemburgo). Deste xeito lígase a vangarda contemporánea e mais a política crítica.
 - e. Improvisación: a través de movemento e da interactuación co público xorden momentos de improvisación, de configuración da obra de arte como un todo que rompe coa terceira parede teatral, por exemplo marcado co son de serra que se cita no guiñol.
- De *Moisés e a mona* cómpre tamén focalizar o elemento musical. Aquí hai unha maior presenza da música dodecafónica e da experimentación co silencio, na liña de J. Cage. Embora teñamos que indicar como este capital vén da man de M. M. Romón e Macías, tamén cómpre incorporalo na hora de decodificar a extensión da poesía en *Rompente*, pois abre unha nova linguaxe performática. O silencio, alén dun código, precisa dun público atento e participativo, tal como se establece nas bases significativas da *performance*.
- Xorden pezas máis ligadas coa cultura popular contemporánea. Este é o caso do cine e a incorporación da melodía do filme *O terceiro home*.

A parodia e o pastiche posmoderno están tamén moi presentes nesta peza. Dende o “Galicia, gran carallo de sal”, a introdución de expresións feitas en castelán e que apuntan o elemento filolóxico, a parodia da vangarda con Beckett ou a transformación da Galicia tradicional cara a Galicia contemporánea son elementos recorrentes que dan mostra desta arte no campo cultural galego.

Nesta liña posmoderna tamén aparecen elementos escénicos como a escaleira e o triciclo no que monta Avendaño e liga a súa obra coa faceta máis naíf. Na *performance* non se aprecia unha escenografía moi complexa. Apenas estes elementos que van unidos a cadros que se proxectan contra o escenario. As pezas pictóricas son todas elas as que se utilizaron na edición dos Tres Tristes Tigres e pertencen á autoría de Menchu Lamas e Antón Patiño.

Todo viría resumido no seguinte texto que se cita na propia *performance* e que se tira dos textos teóricos do grupo, en concreto do manifesto *Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio*:

A vangarda é o fenómeno no que está destinado a expresarse mais caracteristicamente a verdade do feito estético como fenómeno social, a verdade oculta do arte. A vangarda é arte. A vangarda aporta os elementos fundamentais nos que se desenvolve a cultura. Todo o que non é vangarda ou é subcultura ou discurso sobre a vangarda, sobre o arte. A vangarda non ten nada que ver nin co novedoso nin co experimental. Non se pode “exercer” de vangarda. Os dous momentos constitutivos da vangarda, como actitude, son o heróico-patético (o propio traballo creador e as notas “programáticas”) e o momento cínico (que afecta á extensión

do produto artístico e á sobrevivencia da vangarda na mesma sociedade que rexeita). Estes dous momentos danse de forma simultánea e fan aparecer á vangarda como resposta ambivalente fronte ao mercado -competencia e consumo- e o repudio da mercantilización mesma

Traen a colación a idea de Edoardo Sanguineti verbo dos dous movementos que realiza a vangarda na súa praxe de cara a consecución do canon. O primeiro é o heroico-patético no que o axente sente a necesidade de romper o status quo do campo cultural a partir do cuestionamento do subcampo de grande produción e do canon a partir duns habitus e capitais vindos da vangarda. Após este momento, xorde o cínico no que o axente quere integrar o seu produto no campo literario e que sexa aceptado polo público, aspectos estes dous que deostou no anterior momento. O mesmo sucede co concepto museo. Detesta o creador este ente, porén traballa para ocupar un lugar de seu neste mesmo marco.

Vese entón como Rompente concibe a *performance* como un produto político. Non só vale para dar a coñecer a súa autopoética, o valor da vangarda nun campo cultural minorizado ou a deconstrución do concepto popular na cultura galega. Aquí a *performance* aséntase como un habitus no sentido de Bourdieu, o cal facilita a chegada ao público dunha nova forma de concibir o feito literario e artístico.

A tristeSa de Ezza

O 11 de marzo de 1982 Rompente estrea a súa *performance* A TristeSa de Ezza. Aquí participan M. M. Romón e Antón Reixa, pois Alberto Avendaño está prestando o servizo militar

obligatorio. O lugar elixido volve ser o auditorio da Caixa de Aforros de Vigo.

Tal como o confirma Romón (Valverde, 2013), a peza está dividida en tres partes, as cales virían sinaladas cos nomes de cadansúa nai. Este dato dános a pensar da súa crítica ao complexo de Edipo que eles sinalan no campo literario galego⁵.

Este produto ten nas súas bases os textos de Romón: *A tristeSa* e de Reixa: *Ezza*. O dous fican aínda inéditos, agás algunha alusión e publicación en revista. Os colaboradores neste caso amplíanse. Na dimensión plástica non só volven Menchu Lamas e Antón Patiño, agora tamén L. García Crego colabora coas súas pezas en formato diapositiva. Paralelamente, no plano musical vaise focalizar o lado máis popular coa ligazón de membros de grupos rock como Os Resentidos e Siniestro Total. Isto é, Enrique Macías comeza a ficar na marxe e hai unha maior aposta pola presenza de músicos como Julián Hernández ou Alberto Torrado.

O “esquimal” abre a *performance* (Valverde, 2013, p. 323), probablemente con textos de Reixa. A afirmación vén dada pola presenza deste elemento no macrotexto do autor, á vez que tamén xorde noutros produtos que derivaron a posteriori no ámbito musical como se pode ver no “Rock Esquimal” de *Vigo, capital Lisboa* d’Os Resentidos. Posteriormente ofrécese un recitado de texto dos dous poetas con pinturas de Lamas, Patiño e Crego superpostas e acompañadas de música.

Esta *performance* ofrécese outra vez no día 14 de abril de 1982, mais con variacións até no

título: *A tristeSa de Ezza (Versión Home Sweet Home)* e na que a presenza do campo musical vai adquirindo maior presenza. Temos que ligar isto ás propias carreiras dos autores literarios. Estamos xusto no momento no que Antón Reixa dá o paso cara ao mundo musical con Os Resentidos e M. M. Romón colaborando con Siniestro Total e co seu posterior Correo Bereber e Enrique Macías.

A xeito de conclusión. Entre o híbrido e o fixo

Rompente irrompe no campo cultural galego cunha directriz moi clara: a renovación. Todo o canon establecido até o final do Franquismo ten que ser superado e modernizado. Así é como este colectivo de poetas elabora unha malla moi fina entre diferentes linguaxes artísticas. Deste xeito, estamos ante unha proposta pluridisciplinaria e vangardista.

O colectivo xorde cuns propósitos que, ao noso ver, se cumpren até a súa autodisolución en 1983. A vangarda e a política son os dous piares máis importantes na hora de elaborar un discurso anovador. Asumen unha sociedade, a galega, en transformación para configurar novos produtos e públicos que, co devalar dos anos, se vai asentando aos poucos. Pasamos dunha sociedade asentada no sector primario cara unha sociedade de consumo capitalista en vías de transformación. Mais tamén estamos perante unha sociedade do espectáculo que demanda novas formas de entretemento. Eis logo un campo de traballo no que xorden novas experiencias. De entre moitas, destacamos a *performance* como algo revolucionario.

⁵ Véxase na súa intervención *Notas sobre actitude literaria* e analizadas en Valverde, 2013, pp. 179-180.

Esta expresión en Rompente non é concibida como entendemos a día de hoxe. Este subxénero multidisciplinario comeza a dar os seus primeiros pasos na praxe de Rompente no seo do campo cultural galego. Os primeiros recitais do grupo e publicacións derivaron nunha máxima: “O libro reventou” (Rompente, 1978, p. 5). Iníciase así unha liña de traballo e investigación que pasa por diferentes etapas e rexistros, dende a publicación en revistas até experiencias radiofónicas, dende a configuración dun novo selo editorial até a *performance*. Todo no seu conxunto dálle entidade a unha praxe marxista, a da intervención no seo da superestructura social.

Rompente dá a coñecer varios produtos que dende a nosa óptica consideramos *performance*, mais non os propios axentes. Lembremos que este concepto créase no final do século XX e desenvólvese sobre todo no XXI. Deste xeito, os espectáculos parateatrais ou simples espectáculos que se foron exhibindo no Auditorio da Caixa de Aforros de Vigo son vistos a día de hoxe como inciativas *performances* no campo cultural galego.

Nesta intervención fomos debullando diferentes produtos e vimos como ían casando cunha definición de *performance* proposta a nivel historiográfico dende o principio destas liñas. Mais desexamos destacar como a fronteira é difusa e non sempre casa praxe e teoría. Existen lugares de sombra, espazos nos que a proposta teórica cae das mans como area. O suposto discurso multidisciplinario pode ser entendido como meras caixas que se xuntan, mais que non se vehiculan como un conxunto ou ente orgánico. Xaora, mais cómpre subliñar aquí que estamos ante o principio da *performance* no campo cultural galego. Estas estruturas que son como varas soltas, co paso dos

anos, van enredar e presentar como un cesto homoxéneo e que explica o que virá despois. E para mostra o traballo que Antón Reixa e M. M. Romón de xeito individual teñen dado no mundo da *performance* en Galicia.

Referencias

- Alonso, E. (2001). *Vigo a 80 revolucións por minuto*. Vigo: Xerais.
- Álvarez, C. (Coord.) (2003). *Atlántica*. Vigo. 1980.1986. Vigo: MARCO.
- Auslander, P. (2008). *Liveness : performance in a mediatized culture*. Londres: Routledge.
- Avendaño, A. (1979). *Facer pulgarcitos treS*. Vigo: Rompente edicións.
- Baudrillard, J. (2005): *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70.
- Bourdieu, P. (1992). *Les regles de l'art. Génese et structure du champ littéraire*. París: Seuil. B.
- Calinescu, M. (2003). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Carreira, X. M. (1979). Informe sobre el festival musical do Vran Cidade de Vigo 1979. *Ritmo*, 495, 87-89.
- Carlson, M. (2006). *Performance. Unha introdución crítica*. Vigo: Galaxia.
- Cochón, I. e González, H. (1999). Rompente: comunicación e vangarda. En D. Kremer (Ed.), *Actas de V Congreso Internacional de Estudios galegos* (pp. 1074-1084). Sada: Do Castro.
- Comesaña, P. (11 de marzo de 1982). A tristesa de Ezza, nuevo montaje de Rompente. *Faro de Vigo*, 17.
- Comesaña, P. (14 de abril de 1982). Hoy, último montaje de Rompente, en la Casa de la Cultura. *Faro de Vigo*, 23.
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos.
- Eyerbe, N. (2021). Hacia una redefinición de la performance a partir de su documentación. Una sospecha sobre su ingreso en el museo. *Panorama*, 7, 40-57.

- González, H. (1996). Rompente, “poderosa pomada”. *Anuario de Estudios Galegos 1997* (pp. 47-84). Vigo: Galaxia.
- González, H. (1998). Repensar, fatigándose, desde a desorde actual. *Grial*, 140, 651-668.
- González, H. (2002). Bolígrafo/pincel simultáneo. En C. Álvarez (Coord.). (2002), *Atlántica. Vigo. 1980.1986*. (pp. 588-590). Vigo: MARCO.
- González, X. (1994). *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Xerais.
- Kaprow, A. (1966): *Assemblages, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams
- Ledo, M. (17 de maio de 1983). Con R de Rompente. *Faro de Vigo*, 27.
- Mao Tse-Tung(1942). *Intervenciones en el Foro de Yenán sobre arte y literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Porteiro, M. X. (10 de maio de 1978). O mensaxe de Rompente. Por unha conciencia poética real. *El Pueblo Gallego*.
- Porteiro, M. X. (11 de marzo de 1982). Hoxe, audiovisual de Rompente. *La Voz de Galicia*.
- Reixa, A. (1979). *As ladillas do travesti*. Vigo: Rompente.
- Reixa, A. (1983). Con Edoardo Sanguinetti en Compostela. *Escrita*, 4, 4.
- Romón, M. M. (1979). *Galletas Kokoschka non*. Vigo: Rompente.
- Romón, M. M. (1983). *Anaí*. Vigo: Rompente, Correo Bereber.
- Rompente (1978). *Silabario da turbina*. Vigo: Rompente.
- Rompente (1979). *Fóra as vosas sucias mans de Manuel Antonio*. Vigo: Rompente.
- Rompente (1982). “Tristes/un/” e “sinto non poder durmir sonámbulo”. *II Festival da poesía no Condado* (pp. 80-81). Ponteareas: S.C.D. Condado. 80-81
- Rompente (1983). *A dama que fala*. Vigo: Xerais.
- Sanguinetti, E. (1972). *Por una vanguardia revolucionaria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Sanguinetti, E. (2001). *Ideologia e linguaggio*. Milán: Feltrinelli.
- Turrón, K. e Babas, K. (2002). *Tremendo delirio. Conversaciones con Julián Hernández y biografía de Siniestro Total*. Zaragoza: Libros Zona de obras / SGAE.
- Valverde, A. (2004). A performance en Rompente. *Anuario de Estudios Literarios 2004* (pp. 96-105). Vigo: Galaxia.
- Valverde, A. (2013) *Elementos para a descrición e análise da vangarda no final do século XX en Galiza: o Grupo Rompente (1975-1983)*. Universidade de Vigo, Vigo.
- Vázquez, M. (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Mondadori.



Fugas
e Inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

5

2023

A extensión do amor en Angélica Liddell: un achegamento desde a voz, a performatividade e a tradución

TAMARA ANDRÉS, CRISTINA TAMAMES GALA

/ RESUMEN /

As interseccións da poesía con liñas non hexemónicas, nin lexitimadas polos circuitos e axentes tradicionais, abre un abano de opcións que aumenta de xeito exponencial o interese por outras poéticas e liricidades. Deste xeito, as interferencias achegan posibilidades de encontro, un terreo que a nosa proposta pretende aproveitar para falar de Angélica Liddell. A tradución ao galego do texto *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert* ofrece unha oportunidade de estudar as liñas que atravesan a enunciación e a oralidade e de afondar nos conceptos de voz, afecto e tradución. Este poema/monólogo constitúe a base e mais o cerne do noso traballo, que ten por obxectivo crear un espazo de pensamento que contribúa a unha lectura que se sustentará entre teoría, crítica e comparación.

/ Palabras clave /

Angélica Liddell;
Pascal Rambert;
voz;
afectos;
performatividade;
tradución

Lo que se hace por amor acontece siempre más allá del bien y del mal.

Friedrich Nietzsche

1. Introducción

O amor, o eu e os seus límites: as humanidades levan séculos amosando interese nesta trindade de conceptos. Neste eido, as liñas de contacto entre cordura, paixóns e accións deseñan rutas propias que concernen á filosofía e ás artes. Coñecido como un dos principais filósofos contemporáneos e pensador dos *grands récits* como a relixión ou a marxinalidade da loucura que o perseguiu ata a súa morte, a cita de Friedrich Nietzsche que dá comezo a este artigo ten moito que ver coas inquedanzas da creadora que move as seguintes deliberacións: Angélica Liddell.

Unha creadora como Liddell non se delimita a poucos labores artísticos, así como tampouco unha hipotética definición da súa traxectoria se pode restrinxir a unha vida (exposta) sobre as táboas. Crítica, público, academia e o resto de axentes implicados na esfera espectacular expresan o recoñecemento da súa importancia e da súa relevancia internacional. Non obstante, ocupar esta posición fai emerxer outras discusións como, por exemplo, cuestionar se se integra nun certo “canon” teatral contemporáneo ou se a súa poética se está incorporando ao dominio *mainstream*. Outro gran debate é o encabezado pola esfera da poesía dentro da súa traxectoria. Nesta intersección xorde unha marxe que este artigo pretende aproveitar para falar da enunciación, da tradución e da performatividade como activos lúcidos no texto *Le jour que je suis tombée*

*amoureuse de la voix de Pascal Rambert*¹. Non obstante, antes de afondar na obra, paga a pena establecer un breve marco teórico.

2. A afectividade como marco teórico

O campo dos afectos segue a ser un territorio que agarda maior atención reflexiva, aínda que esta crecente teoría se presente como unha perspectiva epistémica cada vez máis sólida. O libro editado polas sociólogas Patricia Ticineto Clough e Jean Halley en 2007 arredor do “xiro afectivo” permite que as humanidades fagan as súas consideracións a través de intelectuais como Elizabeth Wissinger e Jamie “Skye” Bianco. Así o anuncia Ticineto Clough no prólogo:

—
treat affectivity as a substrate of potential bodily responses, often autonomic responses, in excess of consciousness. For these scholars, affect refers generally to bodily capacities to affect and be affected or the augmentation or diminution of a body’s capacity to act, to engage, and to connect, such that autoaffectation is linked to the self-feeling of being alive –that is, aliveness or vitality. (2007, p. 2)

Alén da intersección contemporánea entre materia, carne e técnica que modifica a relación dos afectos co ser humano, as teóricas prologadas por Clough insisten no vínculo social co afectivo, asunto sobre o que é máis preciso Andreas Reckwitz, quen subliña a na-

¹ De aquí en diante referirémonos ao texto como *Le jour*.

tureza cultural e material dos afectos, influída por esquemas históricos, políticos, etc.² Deste xeito, non ten sentido abordar este campo teórico sen atender as prácticas de produción e de recepción detalladas, así como aos artefactos como xeradores de afectos (2017, p. 116), xa sexan estes espaciais, arquitectónicos ou semióticos-imaxinativos. Concretamente, respecto a textos e literatura, Reckwitz apunta que os textos “aim to arouse feelings of identification or to change peoples’ lives” (2017, p. 124).

Non obstante, destacar ou subliñar unha serie de estratexias de produción de afectos sería limitante e ineficaz, pois tal e como explicaba Elspeth Probyn: “Thinking, writing, and reading are integral to our capacities to affect and to be affected” (2010, p. 77). Se se abordan os afectos desde as teorías sistémicas, todos os axentes implicados nos procesos literarios constrúen e integran a rede afectiva, mesmo as persoas lectoras ou tradutoras. De feito, baixo ideas herdeiras de Deleuze, Anne Fleig argumenta que: “Affect is the dynamic relationship between bodies, including the interweaving of bodily memories, words, and worlds (...) If affect is always about ‘affecting and being affected’, writing affect is about writing and being written” (2019, pp. 179-180)³.

Se ben as emocións primarias son eixos que motivaron estudos específicos como o de Robert Plutchik nos anos oitenta, o amor ocupa un lugar flexible que non se enmarca de xeito pleno neste círculo inicial. Neste artigo, o concepto do “amor” é un núcleo fundamental, e aínda que tratar os imaxinarios, as representa-

cións e mesmo a nube conceptual que rodea o amor comportaría unha reconstrución diacrónica complexa, para os nosos intereses cómprensos materializar este concepto en relación coa violencia. Desde un punto de vista amplo, as vertentes que unen a sexualidade e a transgresión (nas diversas formas de dor, perigo ou vulnerabilidade) foron exploradas durante todas as épocas. A filosofía fíxose cargo deste debate na era contemporánea, tal e como construíron Sade, Nietzsche ou outros expertos situados entre o pensamento e a literatura. Georges Bataille funciona como unha referencia ineludible ao defender a autonomía do amor respecto ao erotismo, a sexualidade e a corporalidade. O filósofo francés explicaba que:

La forma significativa de la necesidad del desequilibrio y del equilibrio alternados es el amor violento y tierno de un ser por otro. La violencia del amor lleva a la ternura, que es la forma duradera del amor, pero introduce en el ansia de los corazones el mismo elemento de desorden, la misma sed de desfallecer y el mismo regusto de muerte que hallamos en el ansia de los cuerpos. Esencialmente, el amor eleva el gusto de un ser por otro a un grado de tensión en que la privación eventual de la posesión del otro –o la pérdida de su amor– no se resiente menos duramente que una amenaza de muerte. Así, su fundamento es el deseo de vivir en la angustia, en presencia de un objeto de valor tan grande que el corazón le falla a quien teme su pérdida. La fiebre sensual no es el deseo de morir. Asimismo, el amor no es el deseo de perder, sino el

² Cómpre lembrar certos impedimentos que, por razóns de limitación de extensión, non se pretenden solucionar neste artigo relativos á delimitación conceptual dunha emoción, do que se entende por afecto ou das súas diferenzas respecto ao sentimento.

³ Ademais, os estudos teóricos ou sociais inclínanse cara a afectos como a rabia ou a indignación, defendidos por Martha Nussbaum (2018). Tamén é necesario destacar as achegas de Eve Kosofsky Sedgwick (2003), Marla Carlson (2018) ou Gregory J. Seigworth e Melissa Gregg (2010), que enriqueceron as observacións sobre esta orde sensible.

de vivir con el miedo de la posible pérdida, manteniendo el ser amado al amante al borde del desfallecimiento: sólo a este precio podremos sentir ante el ser amado la violencia del arrobamiento. (1997, p. 246)

Así, Bataille axuda a concebir un marco para falar do amor, unha lectura que influíu en Liddell. Abonda con citar unha das súas últimas entrevistas con Darío Prieto para entender que este é o camiño ata a condición humana: “Yo trabajo con la ley de la Belleza, no con la ley del Estado (...) tiene que ver con el conocimiento, con la literatura, con Sade, con Bataille, con Freud, con la metafísica y la poesía” (2022). Tratar a violencia e o amor, que son os activos en *Le jour*, sinala un territorio de afectos aparentemente non tan explorado; se o traballo de Angélica Liddell é a materia prima, investigar os afectos pode remitir con axilidade á rabia, ao noxo ou ao rexeitamento. Xa en “El desafío a la razón por parte de lo sagrado. ‘Quiero ser la locura de Dios’” avanzaba:

Paradójicamente, la sociedad actual, heredera de la liberación sexual de los años 70, fundada en los valores positivos de la masa en nombre de la libertad, se ha convertido en una sociedad CONTRA EL AMOR. De hecho, en el seno de la sociedad SEXUAL, lo que se convierte en desafío, ruptura y desobediencia es precisamente EL AMOR, EL DELIRIO, LA LOCURA. Los desórdenes de la pasión amorosa se convierten en un desafío frente a la convención establecida por el sexo liberado desvinculado del espíritu. (2015, p. 138)

Consonte aos ensaios de Liddell, dicir “sacrificio” equivale a dicir “eu”, pero o labor ar-

ticulativo dentro da súa poética vai máis alá: “El sacrificio redime con su violencia poética individual la violencia real colectiva, la violencia del Estado. Y, por otra parte, el sacrificio revela mediante lo exterior la violencia espiritual” (2015, p. 101). O abano sacrificial ven-cellado á muller é tan exemplificativo como denotatorio das relacións de dominación, imaxinarios masculinos e (re)presentacións comúns durante séculos. Ante este panorama, Liddell afonda e enriquece parte da mitoloxía diacrónica do sacrificio da muller, sobre todo porque os seus intereses radican en todas as figuras que aglutinan a inmolación en forma de amantes, nais, etc. En Liddell, o sacrificio tamén se relaciona co xeito de gañar poder e con ser subversiva: “El sacrificio, en cualquiera de sus expresiones poéticas, tiene que ver con una obtención de libertad y con beneficio de la libertad, precisamente por ser transgresión. La transgresión empieza en Abraham y en el mundo moderno acaba en Sade” (2015, p. 105).⁴ Desta maneira, todos os corpos expostos aos sacrificios que Liddell articula mediante o seu corpo e o seu eu entran en xogo. Por outra banda, aínda que Angélica Liddell esgrimise que a súa entrega teatral era unha necesidade para enfrontarse ao mundo e despois esta afirmación se convertese nun axioma da súa poética, a súa poesía tamén debe recibir esta consideración:

Mediante la poesía se produce un desgarramiento en la palabra que nos permite acceder a la monstruosa naturaleza humana. La poesía es la lengua de fuego que la dignidad deposita sobre el cráneo de los profetas. Gran defecación de lo divino sobre el cráneo de los profetas. Todo es detrito. (2015, pp. 22-23)

⁴ Aínda que estas claves serven para falar do seu teatro, *Le jour* nítrese destas bases, pero inscribese fundamentalmente nunha liña amorosa.

Unha vez vertebrado este marco, é necesario afondar no texto que aglutina o interese deste artigo.

3. *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert*

A medio camiño entre a poesía e o monólogo, *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert* é un dos textos meños coñecidos da artista e dramaturga. As referencias explícitas a Pascal Rambert non son notables na traxectoria de Angélica Liddell, pero os contactos co seu ronsel si son estimables⁵. O poema/monólogo apareceu, xunto a outras dúas obras da mesma autora (*Antes de los trece años ya habré leído a Wittgenstein e Savannah y Maurice*) nun libro titulado *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert i altres peces*, saído do prelo no ano 2011 no marco do catálogo de Dramangular, plataforma catalá de novos formatos dramáticos e parateatrais. No limiar do libro explícase o xerme da publicación do xeito que segue:

Le jour que se suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert nace el día que Dramangular propoñe a Angélica Liddell a creación de una nueva pieza teatral breve. Como plataforma dramática a Dramangular nos interesa propiciar la combinación de lenguajes y dar cabida a textos teatrales fronterizos y experimentales. (Liddell, 2011, p. 7)

Na publicación, os tres textos mencionados aparecen editados en tres linguas: castelán,

catalán (en tradución de Blanca Nuño) e inglés (neste caso, a tradución aparece coasina por John Ingle e Marina Albaladejo)⁶. No proemio da obra explícatasenos que *Le jour* foi un texto que Liddell escribiu despois de entrevistarse con Pascal Rambert (*“Le jour que se suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert es una pieza que encuentra su fuente de inspiración en una entrevista al creador francés Pascal Rambert”, Liddell, 2011, p. 7*). A edición de Dramangular non achega máis información ao respecto, e, sen outra evidencia documentada, cabe cuestionar que a devandita entrevista acontecese no plano do real. No limiar do libro tamén se nos revelan algunhas das claves do texto que é obxecto de estudo do presente artigo: o amor, a sedución do verbo, a ansia do desexo ou o eco. Deseguido porase en relación o texto liddelliano con tres conceptos aos que quere atender esta proposta –a voz, o afecto e a tradución–, os tres estreitamente, e horizontalmente, interconectados.

3.1. A voz

*Las dos voces eran parecidas.
Preciosas.
(...)*

Los confundo
Angélica Liddell

O poema/monólogo de Liddell contén unha mensaxe totalmente admirativa, pois nel a voz do eu-muller decláralle o seu amor á voz do ti-home. De feito, *Le jour* pode ser considerado unha loa da voz, aínda que tamén unha loa do artista. A acción desta voz feminina permite

⁵ A atención sobre a palabra é crucial para ambos, aínda que cada un desenvolva a súas particularidades e conflitos con ela. O cultivo da plétora lingüística, a acción agonizante na escena ou os contactos entre voces masculinas e femininas son lugares comúns entre ambos. Nunha entrevista con Javier Zurro en 2017, o propio Rambert declarou pertencer á mesma órbita teatral que Rodrigo García e Angélica Liddell, aos que convidara aos seus espectáculos.

⁶ Existe tamén unha tradución ao francés do poema/monólogo, realizada por Christilla Vasserot, que se publicou no número 7 de *Parages*, a revista do Teatro Nacional de Estrasburgo.

asomar outra cara da performatividade: o eu escoita a voz do ti inspirador e entra en acción, o cal implica o labor transformador da voz proxectiva deste ti, pero tamén sinala que a voz feminina vai crear. En *Le jour* si hai unha identificación específica desta persoa outra ou do ti; do seu xénero, da súa imaxe, da súa proxección e mesmo da súa profesión⁷. De feito, o obxecto de afecto é Pascal Rambert, pero tamén, por extensión, o teatro (“Escuché la voz de Pascal Rambert. / Y empecé a amar el teatro”). Por tanto, alén da presenza da voz, o ti si pode presentar certa acción. Noutras palabras, as enunciacións dun eu que se presenta como amante e amosa amor configuran un ti receptor deses desexos e afectos, pero tamén “produtor” (contra a dor da humanidade, a voz de Rambert é un bálsamo).

Queda claro que as voces presentes no texto son a primeira e a segunda persoa do singular. En realidade, toda unha bagaxe diacrónica de enunciacións desde un eu cara a un ti ampara os usos e escenarios máis coñecidos. Durante séculos, o amor suscitou manifestacións textuais en forma de eloxios, loas, cánticos ou encomios, xunto a declaracións de amor e apelacións místicas, ao igual que este afecto funcionou eficazmente en contacto coa dor, por exemplo, nas querelas no poema ou, máis concretamente, nas albas. Consecuentemente, a historia da literatura xa contén lecturas estándares desta fórmula enunciativa⁸. É este

marco o que acolle a presente manifestación do eu, acompañada dun prospectivo ti. Malia conservar un sistema enunciativo xa coñecido, esta peza cuestiona un “pacto” comunicativo, estético e dialóxico vixente, tal e como se aclarará a continuación.

Respecto ao eu, Angélica Liddell desenvolve un complexo sistema de prismas que interconectan diversos *ethos*. En *Le jour*, a primeira persoa é a voz da muller namorada,⁹ que vai conformando un outro discurso do amor onde as enunciacións masculinas xa non toman a palabra, senón que a voz da muller amante emerxe para proclamar o seu afecto. Desde a teoría feminista, Noni Benegas explica a importancia destas inversións enunciativas: “Dejar de ser objeto pasivo y pasar a ocupar la posición de sujeto deseante altera, como es natural, la relación de fuerzas dentro del discurso amoroso” (2017, p. 81).

Cómpre subliñar que, na traxectoria de Angélica Liddell, é frecuente a aparición da voz de muller desexante desde a dor, pero tamén desde o sacrificio do eu: José Antonio Sánchez fala de poñer o corpo (2017, p. 120) que, ademais, en Liddell comporta un compromiso desde o eu e unha rigorosa ética da (re)presentación. Esta imbricación reactiva o debate sobre as capas que separan a artista, a muller, e a dramaturga Angélica Liddell da presenza de primeiras persoas nas táboas ou no texto.

⁷ Esta presentación, unida á atmósfera sensorial descrita previamente, fai que se agudice a percepción dunha enunciación pouco capeada ficcionalmente, alén de que Liddell revelase que Pascal Rambert foi un referente.

⁸ ESe se ten en conta este límite coa oralidade e os pronomes persoais que enuncian, a primeira persoa do singular pode oerar con facilidade unha articulación entre o teatro e a poesía. Este peso faille responder tanto en termos de monólogo como de poesía lírica respectivamente. A encrucillada entre a teatralidade e o poético funciona como marxe difusa de inserción de experimentacións híbridas erixidas, esencialmente, da concentrada discusión poético/lírico xunto á emancipación progresiva da performance como disciplina. Son rexistros que non se serven tan só de ferramentas e espazos integramente filolóxicos, senón que tamén se abordan desde a cohesión de parámetros sociolóxicos, teoría cultural ou semiótica; é dicir, ferramentas diferenciais de aproximación a novos modelos de poeticidade e novas poéticas.

⁹ No itinerario artístico de Angélica Liddell, esta persoa gramatical é inmensamente prolífica, tanto que xunto a Rodrigo García recibiu a denominación de “dramaturga do eu” por parte de Julio Checa Puerta (2010).

De feito, na mesma sintonía que moitos outros escritos baixo a sinatura de Angélica Liddell, este poema xoga ao estreitamento e á porosidade de capas enunciativas que separan a voz de primeira persoa do singular e a persoa chamada Angélica Liddell.

Esta base contén resonancias nas claves que Irene Ballester asocia ás estigmatizadas; que explica coa asunción da loucura, da histeria e da transgresión coa confluencia co *body art* ou outras materializacións no corpo. En precedentes como o foron Gina Pane ou Marina Abramovic que, á súa vez, inician diálogos coas santas dos séculos XVI e XVII (2012, p. 27). É así como o texto de Liddell se achega a unha modalidade de cántico “profano”. Deste xeito, podería operar a dúbida de que se trate dun panexírico persoal¹⁰.

3.2. O afecto

Pour traduire, il faut que je tombe amoureuse
Silvia Barón Supervielle

“Amor me manda y mueve mis palabras”, pronuncia Beatriz na *Divina Comedia*. En *Le jour* é tamén o amor quen acciona a palabra da voz poética. Aínda que existe outro matiz propio neste último texto que é o feitizo amoroso pola escoita performativa. Desde a filosofía, Anne Dufourmantelle fala do encantamento como un estado de suspenso. Afirmo que:

El encantamiento está ligado a los sentidos, a los poderes de la sensualidad y a las distorsiones de estos sentidos que, en el amor, nublan con sus sortilegios la captación de una verdad única. No puede hacer sin el cuerpo y, sin embargo, lo trasciende, lo

arranca de su inmovilidad para inscribirlo en un espacio otro donde (...) sería arrebatado por ‘el Otro’. (2022, p. 140)

A exposición cotiá e a importancia do intre é fundamental, tal como se pode apreciar na enumeración de actividades diarias, onde se menciona ir comprar, comer ou ver a televisión. Ademais, existe en todo o texto unha semántica permanente do descenso. En distintas linguas, a mesma semasioloxía subxace no acto de caer en castelán, *fall in love* en inglés, etc. Polo tanto, malia a súa distinción respecto a textos tradicionais, implica un seguimento de bases como do feito de sucumbir ou desmaiarse, non ante a presenza dun ti nin ante o seu (con)tacto, senón fronte á súa voz, a súa articulación. Neste punto cabe recuperar as reflexións de Benegas en canto ao ti das enunciacións amorosas en palabra dela, posto que serven para concretar o acto de ser escrito pola voz feminina:

Quizá, una de las notas más interesantes que se espiga en ciertas autoras es que “el otro” aparece imbricado en la trama con sus gestos o emociones confiriéndole espesor y multiplicando los planos (...) El poema deja de ser, entonces, la excusa para celebrar o declamar los sentimientos propios frente al objeto amoroso; mejor, desaparece el objeto y el otro, en tanto que sujeto, participa del desarrollo, lo crea y construye junto con la hablante. (2017, p. 83)

Xusto é isto o que acontece en *Le jour* coa voz del, coa sonoridade que suscita. A aparición de Rambert é estímulo e resultado de xeito simultáneo; escribe e é escrito. Por iso, pódese entender que produce un “proceso de

¹⁰ Empregado para enxalzar a figura dalguén ilustre, o panexírico pode ser oral ou escrito.

corporización específico” se se usan os termos de Fischer-Lichte (2011, p. 255). Para esta teórica, a voz como materia escindida da linguaxe, tal e como son o riso, o pranto, o xemido ou o grito, estreita a distancia co corpo, co cal é capaz de conmover a niveis máis fondos. Aínda que en *Le jour* opera unha mediación baseada na escoita, non da voz directa, parte do discurso liddelliano apóiase na articulación “abrupta”, escindida da linguaxe: non lingüísticas poden ser cando Pascal di “Bla bla”, as asimilacións ao canto ou o riso. Estas imprecisións, que poderían ser calquera enunciación, son signo da musicalidade; pouco importa o que diga a voz masculina. De feito, abundan as asimilacións da voz á música coas mencións a Alfred Deller. Voz e música están, polo tanto, unidas, o que ten unha tradición –a musicalidade e a harmonía de todo o que implica o amado–, pero a reverte. Trátase de que música e voz se ensamblan e soan ben xuntas. Neste punto transmítese o afecto. Poderíase considerar a voz de Pascal Rambert como unha creación sen linguaxe na medida que é música e onomatopeas. Así si existe unha creación de presenza do ti que transforma o eu. Neste contexto, poden ter sentido as palabras de Fischer Lichte:

En ella se pronuncia el físico estar-en-el-mundo del que la profiere, interpela a quien la oye en tanto que físico estar-en-el-mundo. Llena el espacio entre los dos, los pone en relación, crea un vínculo entre ellos. Quien la hace audible conmueve con la voz a quien la oye. (2011, pp. 263)

En *Le jour*, a voz performada de Pascal Rambert é escoitada por Angélica Liddell e integrada no seu poema, exposto a todas as accións (entre elas, a tradución). Xa desde o prólogo se salienta a importancia do son, do eco e da

vontade musical. Prodúcese unha certa activación performativa baseada, en primeiro lugar, na articulación da voz de Rambert e despois na experimentación da extensión do amor proposta por Liddell, independentemente de se o poema se performa ou non. Unha vez máis, a performatividade une o espectador co tamén performer do texto, achegando os actos de escoita, creación e recepción. Desde a perspectiva de Fischer-Lichte, todos os co-suxeitos poden intervir na performance, ser transformados e mesmo afectados por ela (2011, p. 46).

Non obstante, os afectos non só aparecen ou se experimentan na creación, senón tamén na lectura e na tradución. María do Cebreiro Rába-de falaba de afrontar os actos de lectura como potencias de transformación (2016, p. 94). Este pensamento é eficaz e mesmo estimulador para falar de tradución.

3.3. A tradución

Amar es traducir
Cristina Peri Rossi

Le jour é un texto híbrido tanto desde a súa categorización xenérica como desde a súa cristalización lingüística. Malia que a lingua de redacción é fundamentalmente o castelán, a obra presenta numerosas pasaxes en francés, comezando xa polo mesmo título. En troques de titular o poema/monólogo “El día que me enamoré de la voz de Pascal Rambert”, Liddell opta por “Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert”. Alén diso, a dramaturga reproduce directamente elementos pronunciados por Rambert no texto oral: “Et ça c’est très bien” ou “Mais je crois que...”, por citar só algúns exemplos. A lingua francesa tamén está presente a través de calcos sintácticos (“Es el momento que prefiero”) ou

gramaticais (“Vengo de escuchar”), así como a través de palabras que lle confiren ao texto español certa sonoridade francesa (“Molière, Racine, Corneille”). Como se acaba de expoñer, o texto está enchoupado de lingua francesa, como se o eu autorial, a través do acto de escoita amorosa, se aproximase á voz e ao idioma de Pascal Rambert. Neste sentido, Laura Wittner declara: “traducir es meterse dentro de alguien. Hacerle un lugar, también, para que se meta dentro nuestro (...) No lo voy a negar: hago lazos de amor mientras traduzco” (Wittner, 2021). Dalgún xeito, Liddell acaróase á voz de Pascal Rambert, insírese dentro dela e mesmo chega a apropiarse do seu idioma e da súa fala. É nese lugar, e non outro, no que se coloca a voz poética para escribir o poema/monólogo: unha zona na que o español e o francés entran en contacto, unha zona intermedia e liminar que posibilita as interferencias e o xogo, como o que ten lugar coa expresión “tomber amoureux” (“Hay un momento en que se me caen los cubiertos de las manos / Los dejo caer en el plato / Caer de ‘tomber amoureux’ / Los cubiertos cayeron enamorados”)¹¹. A expresión “tomber amoureux”, de feito, adquire neste texto unha importancia capital: é o verbo que concentra o sentido do texto, que o atravesa na súa totalidade. Xa desde o mesmo título, a voz poética recoñece abertamente as súas coordenadas: o abismo, a caída amorosa a través da voz.

Fóra da disciplina científica, en termos xerais, a sociedade entende a tradución como o transvase dunha mensaxe desde unha lingua A cara a outra lingua B. Porén, o acto de traducir comprende moitos máis significados ca ese. Nos estudos de tradutoloxía existe unha

corrente que defende que todo escritor é á súa vez tradutor. Xa a comezos do século XIX, August Wilhelm von Schlegel afirmaba que todos os actos de fala e escrita son actos de tradución (Bassnett, 1991, p. 65). Dous séculos máis tarde, Saramago incidía nesa mesma idea, matizando que un texto representa “únicamente una de las ‘traducciones’ posibles de la experiencia de la realidad del autor” (2009).

Segundo a filosofía dialóxica da linguaxe de Bajtin, as categorías de “oínte” e “falante” non poden entenderse como elementos illados e independentes, pois toda comprensión “de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta (...): toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante” (Bajtin, 1982, p. 257). Elena Ferrante semella basearse nesta teoría de Bajtin para falar da relación entre persoa que le e persoa que escribe:

—
 Cuando hablo de mi yo que escribe, de inmediato debería añadir que estoy hablando de mi yo que ha leído (...) y debería subrayar que cada libro leído llevaba en su interior multitud de otras escrituras que consciente o inadvertidamente he aprehendido. (2022, pp. 72-73)

No caso de *Le jour*, o acto de escoita da voz de Pascal Rambert xera a necesidade dunha resposta por parte de Liddell en forma de poema. Ou, o que é o mesmo: a escoita da voz de Pascal Rambert por parte de Angélica Liddell *tradúcese* na escrita do texto *Le jour que je suis tombée amoureux de la voix de Pascal Rambert*. Desde esta perspectiva, o texto que

¹¹ Ao igual que no poema/monólogo lemos que as voces de Alfred Deller e a de Pascal Rambert “eran parecidas. Preciosas” ata o punto no que a voz poética declara: “Confúndoos”, a voz de Rambert e a de Liddell, nun acto de escrita atravesado polo amor, tamén parecen entrelazarse, fusionarse, (con)fundirse.

escribe Angélica Liddell non pode ser cualificado de “orixinal” no sentido de que non constitúe un principio en si mesmo, senón que se acciona como resposta a un texto (oral) previo a el (a propia Angélica sentenza: “No podría escribir si no escuchara la voz de Pascal Rambert”, Liddell, 2011, p. 13). Nun sentido amplo, por tanto, traducir tamén significa (re)escribir.

Se a este proceso de potencialidade mediante a voz articulada e de acicate afectivo cada vez que é percibido polo outro se lle engade a autopoiesis dunha mesma a través da voz do outro, atópase unha *mise-en-abyme* de voces feitas corpo textual. Esta acumulación de voces no texto chega até a súa última tradución en galego, anexa a este artigo. Polo tanto, existe unha metalectura/metaescoita e unha autopoiesis da voz creadora cada vez que o texto recibe unha intervención dos axentes implicados na cadea literaria. Se Celan consideraba que escribir un poema era lanzalo ao mar da morte, para nós traducir un poema é lanzalo ao mar do amor; a voz da tradutora tamén é unha voz que ama. Co fin de levar o texto de *Le jour* máis alá de si mesmo, de estendelo e despregalo, e mais coa vontade de prolongar a conversa iniciada pola voz de Pascal Rambert, achégase a continuación a tradución ao galego do poema/monólogo que aquí nos convocou.

LE JOUR QUE JE SUIS TOMBÉE AMOUREUSE DE LA VOIX DE PASCAL RAMBERT

Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert,
gravei a súa voz ao mesmo tempo que a voz de Alfred Deller,
Alfred Deller cantaba O solitude de Purcell e Pascal falaba da crítica teatral en Francia.
As dúas voz eran parecidas.
Fermosas.

Alfred Deller podería estar falando de crítica teatral e Pascal podería estar cantando.

Confúndoos.

Hai un momento no que os confundo.

Cando Pascal di “bla bla”.

É o momento que prefiro.

“Bla bla”.

Adoro ese momento.

Tamén me gusta cando di “Et ça c’est très bien”.

Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert

escoitei a gravación moitas veces.

Mentres ía á clase de francés.

Mentres ía á compra.

Mentres mercaba.

Mentres volvía á casa.

Mentres comía no sitio de sempre.

Mentres vía a televisión.

Mentres adormecía.

Todo iso son moitas veces.

Agora mesmo estou a escoitar a voz de Pascal Rambert e a de Alfred Deller cantando O solitude de Purcell.

Escóitoos namentres escribo.

Non podería escribir se non escoitase a voz de Pascal Rambert.

Escribo porque namorei da voz de Pascal Rambert.

A palabra non existiría sen a voz de Pascal Rambert.

Hai un momento no que Pascal ri.

É o momento que prefiro.

Adoro ese momento.

Cando di que os críticos son os mesmos que cando el comezou hai trinta anos.

Ri.

É o momento que prefiro.

Tamén di Molière, Racine, Corneille.

É o momento que prefiro.

Cando di Molière, Racine e Corneille.

Cando fala dos adolescentes.

É o momento que prefiro.

Cando fala do seu fillo.

É o momento que prefiro.

Namentres gravaba as dúas voces,
a voz de Pascal Rambert e a voz de Alfred Deller,
a lavadora centrifugaba,
un aparello eléctrico quentaba auga
e eu remataba de cear un prato de cereais con leite.
Hai un momento no que os cubertos caen das miñas
mans.
Déixoo caer no prato.
Caer de "tomber amoureuse".
Os cubertos caeron namorados.
Escóitase na gravación.
O momento no que se me caen os cubertos.
E penso que, abofé, namorei da voz de Pascal Ram-
bert.
Posto que se me caeron os cubertos.
Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de
Pascal Rambert,
deixei de odiar o teatro.
Eu, a que odia.
Escoitei a voz de Pascal Rambert.
E empecei a amar o teatro.
Cando di "l'espace".
É o momento que prefiro.
E cando di "bla bla".
Dáme unha volta o corazón e penso: amo o teatro.
Cando Pascal di: "bla bla".
Despois gravei a voz de Pascal con Bach
e logo gravei a voz de Pascal con Schubert.
E tamén quedou ben fermoso.
E tamén amei o teatro.
E tamén escoitei as gravacións moitas veces.
Nos avións, nos trens, no coche.
Para amar máis veces o teatro.
20 anos de repugnancia.
Fronte a unha semana de amor.
Iso debe significar que coñecín moita xente que me
fixo odiar o teatro.
Pascal non.
Tan só dicindo iso tan fermoso, "bla bla".
Pascal Rambert est tombé amoureux de Genevi-
lliers
et, moi, je suis tombée amoureuse de la voix de

Pascal Rambert.
Esa é a suma, a resta, a operación, o amor.
Eu, a que odia.
E posto que existen os túzaros, os vulgares, os ba-
becos e os ruíns
corro a escoitar a voz de Pascal Rambert
e Pascal Rambert triunfa sobre a fealdade e a vulga-
ridade do mundo.
Como non imos amar a voz de Pascal Rambert
despois de aturar toda a escoura humana?
Corro cara ao hotel tan só para escoitar a súa voz.
Para limparme, para sandarme, iso é, para sandarme.
E sando.
E collo folgos para volver aturar a escoria humana.
Orgullosos da súa vida ruminante
sen máis ambición que a de cheirar mal,
a bar, a graxa, a vómito, a alcohol, a merda, a malda-
de.
Iso é o que atopas nalgúns teatros cando chegas a
dar
o mellor de ti.
Maldade.
Unha reserva de inútiles e lacazáns.
En nome da liberdade, da cultura alcohólica e banal.
Todos iguais, tan iguais.
E chego ao teatro.
Pero ninguén sabe que veño de escoitar a voz de
Pascal Rambert.
E esa noite fago a función da miña vida.
A mellor función.
Porque antes de ir ao teatro escoitei a voz de Pascal
mesturada coa voz de Alfred Deller.
E á mañá seguinte regreso a Madrid.
E ordeno o cuarto do hotel.
Cada vez que saio dun hotel ordeno o cuarto do
hotel,
non podo evitalo, ordénoo, non deixo nada ciscado.
O lixo no cubo do lixo,
as toallas dobradas
e o mando do televisor no lugar onde o atopei.
Fago nos hoteis todo o que non fago na miña casa.
E desta volta tamén.

Ordeno o cuarto do hotel,
pero desta volta escoitando a voz de Pascal Ram-
bert.
E canto máis escoito a voz de Pascal,
máis babecos son os babecos
e máis vulgares os vulgares.
Velaí fican,
orgullosos da súa zafidade, da súa vulgaridade.
Revólvenseme as tripas.
Xa non quero máis bárbaros na miña vida.
Eles fican consigo mesmos,
cocidos na súa propia barbarie.
Eu fico coa voz de Pascal Rambert,
e escribo “ven a min, sen forma humana”.
Abóndame coa voz, a voz de Pascal.
Cando di “bla bla”,
abóndame.
Caio, caio, caio
e os cubertos caen.
E é marabilloso.
E Pascal volve dicir “bla bla”,
é o momento que prefiro.
Adoro ese momento.
Porque me precipito.
“Et ça c’est très bien”
“Mais je crois que...”
Non escoitei cousa máis fermosa que a voz de Pas-
cal dicindo
“Mais je crois que...”
Non preciso máis.
Para amar o teatro non preciso máis.
“...de constater...”
E Pascal ri.
É o momento que prefiro.
Adoro ese momento.
Non me canso. Non me canso.
Adoro ese momento.
Amo a voz de Pascal Rambert.
Amo o teatro,
case non o podo crer.
20 anos de repugnancia.
E unha semana de amor.

Eu, a que odia.
A que odia sen descanso.
E Pascal volve rir.
E di “bla bla”,
é fermoso, fermoso.
Non preciso máis.
E pensar que comemos xuntos,
e que o escoitei diante de min.
Polo momento deixámolo así.
E volvo escoitalo.

Referencias

- Ballester, I. (2012). *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.
- Bassnett, S. (1991). *Translation Studies*. London: Routledge.
- Bajtin, M. (1982). *La estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Benegas, N. (2017). *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Carlson, M. (2018). *Affect, Animals, and Autists. Feeling around the edges of the human in performance*. Michigan: University of Michigan Press.
- Checa, J. (2010). Otredad y dramaturgias del yo: Entre la política y la obscenidad. En M. Iglesias (Coord.). *Imágenes del otro: identidad e inmigración en la literatura y el cine* (pp. 139-155). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Dufourmantelle, A. (2022). *La mujer y el sacrificio. Desde Antígona hasta nosotras*. Buenos Aires: Nocturna Editora.
- Ferrante, E. (2022). *En los márgenes: Sobre el placer de leer y escribir*. Barcelona: Lumen.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

- Fleig, A. (2019). Writing Affect. En J. Slaby e C. von Scheve (Ed.), *Affective societies. Key Concepts* (pp. 178-186). New York: Routledge.
- Liddell, A. (2011). *Le jour que je suis tombée amoureuse de la voix de Pascal Rambert*. Barcelona: Dramangular.
- Liddell, A. (2006, 2015). *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Editorial Continta Me Tienes.
- Nussbaum, M. (2018). *La ira y el perdón. Resentimiento, generosidad, justicia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, D. (21 de enero de 2022). Cada ciudadano se ha convertido en un policía, en un delator. El Mundo. Recuperado de <https://www.elmundo.es/la-lectura/2022/01/21/61e152dffdddf49138b458d.html>
- Probyn, E. (2010). Writing Shame. En M. Gregg e G. J. Seigworth (Eds.), *The affect theory reader* (pp. 71-92). Durham and London: Duke University Press.
- Rábade, M. (2016). El discurso amoroso como discurso enamorado. La obra de Roland Barthes a la luz de las teorías contemporáneas del afecto. *Estudios de Teoría Literaria Revista digital: artes, letras y humanidades*, 5(9), 91-106.
- Reckwitz, A. (2017). Practices and their affects. En A. Hui, T. Scharzki e E. Shove (Eds.), *The Nexus of Practices. Connections, constellations, practitioners* (pp.114-125). London and New York: Routledge.
- Saramago, J. (2009). Traducir. Recuperado de <https://cuaderno.josesaramago.org/49364.html>
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham & London: Duke University Press.
- Seigworth, G. J. e Gregg, M. (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press.
- Ticineto, P. e Halley, J. (2007). The Affective Turn. En P. Ticineto e J. Halley, *The Affective Turn. Theorizing the social* (pp. 1-33). Durhan and London: Duke Univertisty Press.
- Wittner, L. (2021). *Se vive y se traduce*. Buenos Aires: Editorial Entropía.
- Zurro, J. (12 de septiembre de 2017). "En Francia los actores cobran el paro, aquí tienen que trabajar en un bar. El Español. Recuperado de https://www.lespanol.com/cultura/esce-na/20170911/245976184_0.html

Fugas
e Inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

6

2023

Unir las voces. Sobre Bartolomé Ferrando

JOAQUÍN ARTIME

Investigador con una Ayuda Margarita Salas.

Ayuda postdoctoral financiada por la Unión Europa - Next generation EU.

Universitat Politècnica de València

/ RESUMEN /

Bartolomé Ferrando (València, 1951) es maestro de performance. Una figura esencial del mundo del arte de acción nacional e internacional. Nuestra intención aquí no sólo es subrayar la importancia de este creador indispensable, sino responder a la hipótesis: ¿Es posible enseñar performance?

Para contestar esta pregunta, durante el verano de 2022 realizamos trece entrevistas a exalumn+s de Bartolomé Ferrando en la facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. Silvia Antolín, Tania García, Ana Gesto, Alba González, Isabel León, Manuel López, Mario Montoya, Lucía Peiró, Avelino Saavedra, Franzisca Siegrist, Álvaro Terrones, Nelo Vilar, Laura Yustas. Este artículo trata de unir las voces, recomponiendo un texto lleno de retazos que viajan por la trayectoria artística del maestro, su devenir académico y las estrategias creativas que emplea en el aula, conjugando teoría y práctica.

/ Palabras clave /

Bartolomé Ferrando;
performance;
enseñanza;
aprendizaje;
Bellas Artes;
entrevistas

Bartolomé Ferrando (València, 1951) es, ante todo, *maestro* de performance. Con la voz maestro señalamos muchas de sus acepciones¹: 1. Persona de mérito relevante. 2. Principal entre los de su clase. 3. Persona que enseña una ciencia, arte u oficio. 4. Persona que es práctica en una materia y la maneja con desenvoltura. 5. Compositor de música². Estas definiciones ayudan a trazar un esbozo de una parte de su práctica, pero no logran enmarcar su vasto hacer en el arte de acción, como artista performer y como profesor.

Ferrando es una figura esencial del mundo del arte de acción nacional e internacional. Si tuviésemos que enumerar su extenso currículum, poner en valor sus logros más importantes, no tendríamos espacio suficiente en estas páginas. Nuestra intención aquí no sólo es subrayar la importancia de este creador indispensable, sino tratar de responder a la hipótesis: ¿es posible enseñar performance?

Para contestar esta pregunta, durante el verano de 2022 realizamos trece entrevistas a exalumn+s de Bartolomé Ferrando en la facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. Silvia Antolín, Tania García, Ana Gesto, Alba González, Isabel León, Manuel López, Mario Montoya, Lucía Peiró, Avelino Saavedra, Franzisca Siegrist, Álvaro Terrones, Nelo Vilar, Laura Yustas. La selección trata de recoger un amplio espectro de generaciones que pasan por las asignaturas que imparte en tres décadas de enseñanza académica. Profesionales que a día de hoy se dedican de forma activa a la performance.

Este artículo une las voces, recopilando los fragmentos³ para componer un texto lleno de retazos. De esta manera, realizaremos una breve revisión a su carrera para luego conectar su hacer artístico con su manera de ofrecer contenidos creativos en el aula.

1. El TRAC-trac-trac trac de la vida

Si nos retrotraemos a sus inicios, de joven, Ferrando comienza Medicina⁴. No satisfecho, lleno de otras preocupaciones, abandona para estudiar, justo después, dos años de solfeo y flauta travesera en el conservatorio, aunque él lo que quiere es profundizar en la obra del austriaco Arnold Schoenberg (1874- 1951), uno de los primeros compositores atonales de principios de s. XX. Para ello se traslada en 1972 a Madrid, y luego a Barcelona. Cuando comprueba que en las academias de música no se estudia a este autor, renuncia.

El interés por la música le conduce a la práctica performática. Recuerda un periodo trabajando en una empresa de seguros: una de las tareas designadas consiste en franquear 250.000 sobres al día. Lo que *a priori* puede parecer un inconveniente, él lo aprovecha para convertirlo en una secuencia de ritmos en la cual concentrarse: "TRAC-trac-trac-trac TAC trácta-trá-cata-trácata" (en Marín, p. 687). Alterando el orden, explora modos de agrupar el ruido.

De esta forma se nos presenta uno de los temas más importantes de su producción artística: la cotidianeidad. Para Ferrando, la

¹ Extraídas del diccionario de la Real Academia Española, en <https://dle.rae.es/maestro> (consultado el 14 de julio de 2023).

² Aunque él no se considera compositor musical, no cabe duda de que es un compositor de sonidos.

³ Como veremos más adelante, el fragmento es fundamental en la obra de Ferrando.

⁴ Finalmente estudia Filología Hispánica en la Universitat de València.

cotidianeidad es una fuente inagotable de inspiración. Sólo hay que pararse y mirar. Pero no simplemente mirar, quizás debiéramos decir observar, aprehender con los ojos de otra manera, abriéndonos a otro tipo de escucha. Una apertura que nos posibilita el aproximarnos a cuanto nos rodea desde una posición novedosa, muy distante de la programación sistemática a la que nos vemos sometid+s. Aquí, en lo cotidiano, no es necesario buscar ningún tipo de resultado, al contrario, su sencillez y familiaridad favorece que se produzca una inmersión neutra y descentrada del sujeto.

Algunas veces la atención, provista de intencionalidad, arrastra en secreto un deseo paralelo de control sobre lo observado ya que cuestiona la mayoría de las veces el por qué y el para qué del hecho o del objeto, produciendo encasillamientos, determinaciones, desvíos o marcas diversas de sentido. (Ferrando, 2012, p. 73)

Por el contrario, la atención sin intención sobre lo cotidiano despierta nuestros recuerdos para conectarlos entre sí a través de la imaginación. Como consecuencia, se activa una capacidad de creación pura y genuina. En las clases de Ferrando es habitual escuchar que la performance no tiene sentido, sin embargo, genera sentido⁵. De ahí que dos de los elementos más importantes sobre los que pivota su obra y la docencia sean la improvisación y la intuición, permitiéndole plantear un proceso abierto, a modo de laboratorio, en el cual experimentar sin ningún complejo. Por eso, invita a sus alum+n+s a rodearse de objetos o fragmentos de objetos. Usándolos como enlaces,

conexiones o nexos, se vuelven una extensión de los mismos. Descentrándol+s como sujetos para hallar, en esta nueva relación, una nueva experiencia de lo que en muchas ocasiones pasa desapercibido, por insignificante.

Recordemos que, para los dadaístas, una parte concreta de un objeto podía desencadenar la pieza artística entera. Con esta consideración, entonces, entran en juego los conceptos de fragmento y de intervalo. El intervalo vendría a ser una acotación espacio-temporal que otorga autonomía a lo fragmentario.

Sobre el fragmento, Ferrando (2012) nos diría: “un detalle o fragmento, en muchas ocasiones, es más relevante que la totalidad del objeto o del hecho / un detalle o fragmento, en muchas ocasiones, puede provocarnos mayor sorpresa que la totalidad del objeto o del hecho” (p. 52). Hemos de pensar que el fragmento desmigaja en pequeños trozos toda noción de espacio, tiempo y materia, incorporándoles una función poética que logra alcanzar valores insospechados. En la fragmentariedad, I+performer se convierte en una materia más que emite, huyendo del centro de la pieza. Esta rearticulación del fragmento es la que facilita nuevas comprensiones de nuestro mundo.

Podemos trabajar con un único fragmento o con múltiples. Cuando manejamos más de un fragmento es necesaria una ordenación. En esta ordenación se ha de huir siempre de procesos lógicos, racionales e intencionales, dislocando todo discurso normativo mediante un juego libre en el que pueden intervenir la indeterminación de lo arbitrario o el azar⁶. Esto

⁵ Extraído de la cita de la crítica francesa Josette Féral: “la performance no tiene sentido, pero crea sentido” (en Ferrando, 2009, p. 12).

⁶ Recordamos como dato que el compositor estadounidense John Cage compone algunas de sus piezas usando el *I Ching*, un libro oracular chino que nos ofrece mensajes proverbiales tras realizar seis tiradas de tres monedas.

produce desajustes, desequilibrios, desarreglos en toda norma o regla pre-establecida. La ordenación ha de estar siempre comprometida con la idea, permitiéndole que sea antes de escribirla, es decir, no se requiere que la idea se manifieste explícitamente, aunque sí es requisito que su esencia emerja a través de insinuaciones o sugerencias. El transitar caminos que persiguen esta esencia nos ayuda a desarrollar y cohesionar de una manera abierta, sin sentido previo. La idea se cierra a la explicación para volverse proposición evocadora.

Cuando el fragmento se repite, es como si se acumulase una memoria de lo acontecido, en un ejercicio que conduce a la concentración. Esta concentración, fiel a la idea, facilita la consciencia del aquí y el ahora, porque se produce un vínculo entre lo que se hace y lo que se aprende mientras se hace. En este sentido, la repetición se convierte en un territorio en el que uno siempre avanza, no transita en ningún momento lo igual sino la diferencia de lo mismo. En palabras de Jacques Lacan, “la repetición implica un retorno de lo diferente, no lo mismo” (en Aguirre, 2018, p. 41).

Cuando lo que se repite son palabras, estas se desajustan, se disuelven, se desprenden de su sentido para que el fonema aparezca desnudo. Trac-trac-TÁ Trac-trac-TÁ. Cuenta Bartolomé Ferrando que, en su juventud, al leer el manifiesto surrealista de André Breton, *Pez soluble* (1924), algo en sí cambiaría para siempre (en Marín Sánchez, 2013, p. 489). El poema consonántico, influenciado por Kurt Schwitters, deja las frases inconclusas, asemánticas, insignificantes⁷. Dice John Cage: “Yo pienso que

todo comunica, y que yo comunico tanto no diciendo nada como diciendo algo” (en Kostelanetz, 2000, p. 345). A partir de 1987 Ferrando inserta el fragmento lingüístico en sus acciones, y cada vez se descomponen más y más los sentidos con tal de dar con nuevas formas y contenidos. Precisamente será el lenguaje el que atravesase toda la producción artística del maestro. Su universo gira en torno a las palabras y diversos estudios para transgredirlas.

A todos estos conocimientos llega Ferrando a través de un estudio pormenorizado de artistas y textos. Con sus lecturas y re-lecturas⁸ ha perfilado un volumen teórico que se sustenta en la unión de una gran variedad de autor+s. Y las referencias, en Bartolomé Ferrando, siempre han sido tan interiorizadas como debidamente señaladas⁹.

Por ejemplo, se sirve de las ideas de Fluxus y Beuys al concebir a todo ser humano como un ser creativo per se. Con la instrucción adecuada, y ciertos estímulos, cualquiera puede convertirse en creador+ plen+. Pero incluso sin instrucción, como espectador+s, ante una pieza abierta e indeterminada, formamos parte como partícipes. Esto lo entendemos fácilmente cuando hablamos de performance; en performance, con tan solo estar presente, la audiencia se integra en la acción. Mediante esta *participación no educada*, estimulamos la creatividad de l+ otr+, como bien nos recuerda Joseph Beuys (Marín, 2013 p. 480). La creatividad podríamos definirla entonces como una característica humana independiente de la formación intelectual, esto permite a l+ espectador+ recibir estímulos con los que conecta,

⁷ Tanto en cuanto no tienen significado.

⁸ Cabe destacar el sistema de fichas que prepara de cada libro que consulta y que lleva años poniendo en práctica. Este sistema le permite releer partes de una publicación en cuestión de minutos.

⁹ Siempre que usa información de otr+s, señala a quién pertenece, de dónde lo saca y por qué le parece relevante.

en una relación viva en la que se produce un descubrimiento, aunque no logre hallar significado alguno. Y como ya hemos comentado, la performance¹⁰ no ha de tener significado, ha de crearlo. Tractra traca-TRÁ.

Hasta el momento hemos ido desplegando algunos de los principios fundamentales de Bartolomé Ferrando. Aún nos quedan muchos por nombrar y precisar, pero, llegados a este punto, lo importante es comprender que todos ellos se aprenden.

Aprender a mirar y a escuchar es un gesto creativo liberador. Quizás al comienzo sea necesario que alguien nos acompañe, y si ese alguien es Bartolomé Ferrando nos garantizará el éxito. Lograremos fijarnos en un instante para, mediante la improvisación, dar rienda suelta a una creación espontánea que aprovecha y se enriquece de los estímulos. Esto nos permitirá contemplar como arte todo aquello que hasta entonces no considerábamos que fuese tal. Como si en la pupila descansase, con suma levedad, una lentilla que transforma para siempre lo percibido. Un taca-TRAC-taca trac en constante cambio. Pues "la función del arte no es otra cosa más que el descubrimiento de los paisajes de lo desconocido / lo cotidiano, es precisamente, lo más difícil de descubrir" (Ferrando, 2012, p. 56). Lo más difícil, sí, pero no imposible.

2. La obra que murmura

Bartolomé Ferrando es un poeta que se dedica al arte visual. Ha explorado la poesía visual, la

poesía objeto, la pintura, la escritura, el libro, la instalación y sobre todo el arte de acción. Desde los años 80 trabaja la performance ahondando en el lenguaje y sus posibilidades. Sus obras podrían ser observadas como juegos recurrentes que consiguen la complicidad de una sonrisa. Con un enfoque mordaz que desmonta las normas y los sentidos de toda lingüística para hallar grietas, solapamientos y vacíos.

En ocasiones hago gimnasia con las palabras: las estiro, las hago saltar o las doblo sobre sí mismas; en otras, les cambio la velocidad: convirtiendo las palabras lentas en rápidas y a la inversa, dando uso a un sinfín de variantes.

El resultado es un atasco o una gran fluidez¹¹.

Efectivamente, eso es lo que ha ejecutado a lo largo de su trayectoria, ha tomado prestadas un sin fin de palabras para experimentar con ellas, analizándolas, descomponiéndolas, cambiándolas, reduciéndolas a su mínima expresión.

L+s entrevistad+s son grandes admirador+s de su trabajo artístico. Tod+s señalan su gran humor, su efectividad, su relación con el absurdo y su capacidad para conectar con la audiencia. Cuando les pedimos que realicen una selección de obras de Ferrando, tod+s escogen piezas que han presenciado y alguna obra del pasado que siempre han querido ver. Lo que tienen en común es el empleo de la voz.

En 1987, con Flatus Vocis Trio (1987-1999), grupo que forma junto a Llorenç Baber y

¹⁰ Aquí usamos la palabra performance pero nótese que se puede sustituir en este contexto por cualquier otro medio o disciplina artística.

¹¹ Este escrito lo encontramos nada más entrar en su website, <http://bferrando.com> (consultado el 14 de julio de 2023). Allí se referencia como un texto publicado en la revista Ínsula, 603-604, en 2007.

Fátima Miranda, empieza a trabajar la voz, la repetición, la lentitud, la linealidad, el susurro. Una de las piezas más nombradas resulta ser *Sintaxis*¹² (1994) en la que aparece con un casco en la cabeza que sujeta un monitor en el que se reproduce un vídeo con el primer plano de su boca. Ferrando se sitúa frente a un atril y comienzan, persona y vídeo, en una especie de dúo consigo mismo, a hablar a la vez, en lengua valenciana. En el vídeo articula frases que redundan, contradicen o se suman a las pronunciadas en directo. Se produce una superposición de voces, creando un sentido y un sinsentido, que se dirige a la cacofonía. Al principio habla de la vocal/consonante para sucesivamente introducir unidades sintácticas más grandes: la sílaba, la palabra, la frase, el párrafo, la página, el texto, el libro. Mediante la repetición, la fragmentación, la variación y la permutación busca efectos sonoros, encarnando una lucha entre la libertad de la voz y las reglas académicas de la lengua.

También destacan *Quemar la voz* (1990), una acción en la que declama, alternadamente, tres textos que se queman sobre tres atriles. Lee lo que va quedando. Esta acción también la realiza con *Música Mundana*¹³ (1991-1996) junto a Fátima Miranda y Llorenç Barber.

De forma progresiva, reduce el lenguaje, desde la oralidad, a una secuencia de sonidos que evocan al habla, pero en la que no se pronuncia ninguna palabra, reduciendo el fonema a un “fragmento aislado, separado del engranaje sintáctico” (en Pineda, 2014, p. 117).



Fig. 1. *Sintaxis*. Bartolomé Ferrando, 1994 (Autor: Bartolomé Ferrando).

Para que nos hagamos una idea clara, lo que hace Ferrando es aprovecharse del aire que expulsa, al cerrar y al abrir la boca, para potenciar las variantes sonoras de su cavidad bucal. Ruidos bilabiales, guturales, palatales, dentales, interdentes, labiodentales, velares, alveolares, con todas sus facultades oclusivas, fricativas, laterales, vibrantes, ya cuenten con una apertura cualquiera, o de tipo sordo o sonoro. Ferrando se mueve en este amplio espectro que ofrecen las posibilidades orales para alejarse de una noción arraigada en el discurso, para reducir a lo mínimo el lenguaje. (Artime, 2021, p. 233)

¹² Existe una variación con *Flatus Vocis Trío* en lengua castellana. Siempre empieza Ferrando y luego le acompañan Miranda y Barber. Un vídeo grabado en 1996 se puede ver en https://www.youtube.com/watch?time_continue=171&v=SZNwYqUmT-GA&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fbferrando.com%2F&source_ve_path=MzY4NDIsMzY4NDIsMzY4NDIsMjg-2NjMsMzY4NDIsMTM5MTE3LDEzOTEwNywyODY2Ng&feature=emb_logo&ab_channel=Bartolom%C3%A9Ferrando (consultado el 14 de julio de 2023).

¹³ Grupo formado por Fátima Miranda, Llorenç Barber, Francisco Estévez, Markus Breuss y el propio Ferrando.



Fig. 2. *Quemar la voz*. Bartolomé Ferrando, 1990 (Autor: Bartolomé Ferrando).

Pese a que nos dé la sensación de que no se está produciendo comunicación inteligible, puesto que no hay locución identificable, sin embargo, sí crea comunicación.¹⁴ Cuando su voz fluctúa entre agudos y graves, subidas y bajadas, aludiendo en sus variaciones a entonaciones, suspensiones, silencios y murmullos, no hay lugar a dudas, aunque no sepamos qué está diciendo, todo queda dicho, eso sí, bañado en la ambigüedad y la indeterminación. Al respecto dice el propio Ferrando (2009), “Ante lo indeterminado, cualquier cosa puede surgir o se puede producir. La obra indeterminada es una forma abierta.” (p. 64). Abierta a una improvisación en la que los elementos se dan

de manera espontánea, desordenada, permitiendo que *I+* performer se concentre en el presente y reaccione a lo que está ocurriendo, ya sea enarbolando un enunciado en un idioma desconocido, o por desconocer, o empleando objetos que nos resultan cotidianos, pero que nos sorprenden por su nuevo uso. Estos dos elementos se integran en la acción formando una unidad.

Un ejemplo de ello es la acción *Línea Sonora*¹⁵ (2009). Ferrando se sirve de una cuerda, cinta adhesiva transparente, hilos de lana y tiras de papel. Nada más empezar, solicita la colaboración de dos voluntari+s del público para que sostengan la cuerda por sus extremos y la tensen. Esta línea alzada la interviene, en primer lugar, con precinto que cuelga. Después arroja tiras de papel para que se peguen. Por último, utiliza hilos. Dispensa un conjunto de sonidos que van desde el escandaloso ruido de la cinta despegándose a la silenciosa lana cayendo al suelo. En esta operación, recorre en cuatro ocasiones la línea de un lado a otro. Al finalizar, la cuerda adquiere una apariencia instalativa. Ferrando se coloca en un extremo, y mientras la mira empieza a entonar un glorio de fonemas, como si la leyese. De sí surgen multitud de voces, intenciones, humores, componiendo una pieza próxima a lo musical.

A través de esta selección de obras, no sólo ofrecemos una rica mirada del trabajo que realiza con la oralidad, sino que también percibimos un itinerario que le conduce del esquema cerrado que ejecuta con precisión, en sus inicios, al ámbito de la improvisación en la cual se mueve con holgura, en su madurez. Tod+s

¹⁴ Recordamos la frase de Cage: “Yo pienso que todo comunica, y que yo comunico tanto no diciendo nada como diciendo algo” (en Kostelanetz, 2000, p. 345).

¹⁵ De entre las distintas grabaciones que encontramos en la red, nos remitimos a la grabada en el *Festival UP Coimbra 2011*, <https://youtube.com/watch?v=h9sWyd2B4qs> (consultado el 14 de julio de 2023).



Fig. 3. *Línea Sonora*. Bartolomé Ferrando, 2011 (Autor: Bartolomé Ferrando).

I+s entrevistad+s, además de estar de acuerdo en la alta calidad performática del trabajo, también coinciden en que la producción de Bartolomé Ferrando aún hoy merece un mayor reconocimiento a nivel local y nacional. ¿Para cuándo una gran retrospectiva en una institución pública?, nos preguntamos.

3. ¿Se aprende la performance?

En este último apartado responderemos esta pregunta realizando un recorrido por la experiencia académica del maestro. Comprobaremos cuáles han sido los hitos más importantes de su trayectoria universitaria para, a continuación, estudiar cómo distribuye las clases entre teoría y práctica.

3.1 Ferrando y el devenir académico

Dice Esther Ferrer que la performance no se aprende, se hace. Pues bien, con Bartolomé Ferrando comprobamos que sí se aprende. Y por lo que comentan I+s entrevistad+s, parece que muy bien. Po+c+s saben qué es la performance antes de acudir a las clases de Ferrando. Much+s han realizado incursiones, actos espontáneos, sin conocer que aque-

llo puede denominarse arte de acción. Al final, tod+s se sorprenden con la profundidad que alcanzan.

Bartolomé Ferrando comienza a dar clases como profesor asociado en la Universitat Politècnica de València en 1988. Imparte la asignatura anual de *Restauración*,¹⁶ perteneciente al Departamento de Pintura. En ella ocurre de todo salvo lo que podamos relacionar con la restauración¹⁷. Es una asignatura que se presenta con un nombre vago o falso; aspecto bastante característico en las maneras de hacer de Ferrando. El alumnado se matricula por las recomendaciones de exalumn+s. Porque ahí se tratan cuestiones de las que no se hablan en la facultad, sobre las que no existe bibliografía y a las cuales no se puede acceder por otros medios.¹⁸

¹⁶ Es la primera facultad de España con Restauración.

¹⁷ Cuando le preguntan qué imparte en clase, él responde: "Restauración de performance".

¹⁸ Estamos muy lejos aún de la democratización del conocimiento a través de Internet.

La facultad a la que hacemos alusión se encuentra en el Campus de Vera, en un edificio apartado de las ingenierías, muy próximo a la huerta, llamado coloquialmente “la cárcel”. Una construcción caótica con escaleras reja-das. Sin bar que favoreciese el encuentro y la discusión, todo sucede en las clases. Y la de Bartolomé Ferrando no cuenta con un espacio propio, se halla en unos barracones exteriores. Sus alumn+s se refieren a ella como la “extrema izquierda”, porque es lo que queda al final de la izquierda; el resto de la facultad suele decir, a falta de comprender las prácticas que se llevan a cabo, “allí es donde se desnudan”. En definitiva, en *Restauración* puede ocurrir cualquier cosa, y se cuida para que así sea. Es un ambiente de libertad que huye de todo academicismo.

Ferrando facilita que cualquiera que lo desee pueda asistir a su asignatura, ya sean alumn+s no matriculad+s o público extrauniversitario. Esto favorece que la clase se vea enriquecida por la asistencia de exalumn+s, futur+s alumn+s u oyentes en general.

En 1991 defiende su tesis *Escritura, Plástica y Performance. Interrelación y Praxis*, una revisión de la poesía experimental organizada en torno al arte intermedia y la hibridación entre disciplinas. Su tribunal no es especialista en performance. Unos años después, la tesis se publica en formato libro:¹⁹ *La mirada móvil. A favor de un arte intermedia* (2000).

En 1994, sale la plaza de Performance en el Departamento de Escultura de la Universitat Politècnica de València, siendo la primera en todo el estado español. Sólo él se presenta. Ahí desarrollará su actividad docente hasta su

jubilación en 2019. En un inicio la asignatura se denomina *La Escultura como comportamiento II. Performance*. En 2002 pasa a llamarse de forma definitiva *Performance*.

3.2 La teoría. Una red de citas

En 1988, Ferrando ya aplica un aprendizaje horizontal, en el que la vivencia y la convivencia están continuamente presentes. Esta será la metodología que irá perfeccionando a lo largo de los años. En términos generales, las clases guardan un mismo esquema, dividido en dos partes. En la primera parte aborda la teoría, facilitando textos, apuntes, fotocopias. En la segunda, trabaja aspectos prácticos de muy diversa índole.

En las clases teóricas, la distribución del mobiliario es en semicírculo, para ver las diapositivas en las que se apoya la teoría. Con ello busca una conversación entre iguales, donde poder hacer preguntas, valoraciones o iniciar debate.

En el programa curricular, la teoría se divide con tal de profundizar en los grandes temas que fundamentan los pilares de la performance: el cuerpo, el espacio, el tiempo, la idea, la no representación, la presencia, la energía, el ritmo interior/exterior, la duración. Para luego adentrarse en nociones como el límite, el dolor, la sensibilidad, la repetición o la consciencia. Ferrando dedica una o varias sesiones a cada tema con tal de desgranar estos conceptos, valiéndose de citas de grandes autor+s, que él relaciona con tal de construir un discurso propio. En este establecer conexiones es donde Ferrando vuelca su investigación; es lo que apreciamos en sus libros y en sus acciones.

¹⁹ L+s entrevistad+s consideran dos de sus publicaciones sobre performance libros de cabecera: *El arte de la performance: Elementos de creación* (2009) y *Arte y cotidianeidad. Hacia la transformación de la vida en arte* (2012).

Después ofrece un espacio para hablar o para ver acciones de exalumn+s -a partir de mediados de los años 2000- o de otr+s artistas: Klein, Manzoni, Gutai, Kaprow, Fluxus, Filliou, Paik, ZAJ, Hidalgo, Ferrer, Nitsch, Brus, Kantor, Pane, Acconci, Burden, Mendieta o Abramovic.

Un punto diferenciador es que cuenta con una biblioteca confeccionada durante décadas. Con una amplia gama de volúmenes difíciles de conseguir, ya sean ediciones antiguas o fotocopias de estas encuadradas a gusanillo. El sistema de préstamo se basa en la confianza mutua, sin control real. La mayor preocupación de Ferrando es que el conocimiento llegue.

3.3 La práctica. Libertad creadora

La teoría se conjuga con la práctica. Ambas partes tienen la misma importancia y el mismo tiempo, para la correcta asimilación y desarrollo de una disciplina inminentemente práctica²⁰. De hecho, la praxis se presenta como medio ideal de exploración, experimentación y reconocimiento del cuerpo y del espacio. Los ejercicios no son obligatorios ni cerrados, pero ejemplarizan y profundizan en los conceptos teóricos, viajando de lo colectivo a lo individual.

En ocasiones, antes de comenzar la práctica, el alumnado se tumba y se relaja con una composición de un solo tono de La Monte Young. Esta propuesta invita a salir de un tiempo lineal para entrar en un tiempo circular, en el cual vaciar la mente y poner la atención en el presente, en una calma activa. Además de rebajar el tono y la intensidad, corporal y mental, favorece un estado de apertura porosa donde la sensación es la de no tener límites, la

de expandirse, sintiéndose parte de un todo. Si al principio cuesta, con la repetición y la experiencia se desarrolla cierta destreza que le permite a l+ estudiante adentrarse en ese grado de consciencia.

Uno de los ejercicios más nombrados es el de las cartulinas de color. Se fija la mirada en una sola tonalidad y luego se reacciona a la misma. En la clase, hay lugar para muchas improvisaciones corales. También para la poesía sonora, leyendo sólo las vocales o las consonantes de un periódico, y cuantas variaciones se quieran realizar. O se trata de romper con la dicotomía de pensar lo que se quiere hacer y hacerlo, para, mediante *Salir del número 2*, quebrar esta



Fig. 4. Ejercicios corales en clase, 2016 (Autor: Bartolomé Ferrando).

dinámica y hacer justo lo contrario o, quizás, otra cosa.

Muchas de estas prácticas son tomadas de acciones de otr+s²¹, como el desplazarse en

²⁰ De hecho, que la práctica supusiese la mitad de la asignatura es lo que l+s entrevistad+s más valoran.

²¹ Ferrando se encargaba siempre de indicar quién era l+ autor+.

una cuadratura imaginaria en la que se enuncia “A”, “B”, “C” o “D”, en función del lugar al que se mueva (Esther Ferrer); o caminar hacia atrás valiéndose de un espejo (Marina Abramovic). Prácticas que enseñan a percibir y a sentir el espacio. Al igual que caminar con los ojos cerrados, hundiendo el cuerpo en el aire, como si se excavase, trazando un recorrido imaginario que se dibuja en el ambiente, como la estela de un caracol. Observando el espacio como una prolongación del cuerpo.

Desde los inicios de la asignatura Ferrando incluye el *Gong Show*, haciendo referencia a una pieza del artista francés Robert Filliou. *Gong show* (1977) es una conferencia performativa de 48 minutos en la cual Filliou explica por orden alfabético sus obras y proyectos. Cada 30 segundos hace sonar un gong que marca un cambio de tema o acción. Ferrando adapta este supuesto para disponer a sus alumn@s en círculo. En medio, ubica un objeto o material, y cada 30 segundos hace sonar el gong. Cualquiera puede salir para, en esos 30 segundos, un intervalo de tiempo muy reducido, llevar a cabo un acto simple, elegido con autonomía. Con ello, se persigue interactuar de una manera única, no concebida antes. Y así llevar el objeto hacia terrenos desconocidos. El objeto, con su nuevo uso, adquiere tal relevancia que desplaza la atención del cuerpo. Cuerpo y objeto se vuelven uno, mientras el tiempo se percibe suspendido, enganchado en sí mismo, generando un vacío relativo que se abre a una temporalidad diferente.

En una clase en la que hay 30 personas que trabajan con un mismo material, al final, como mínimo, se obtienen 30 formas distintas de aproximarse a ese mismo material. Y l+s com-

pañer@s modifican tanto el material como la idea de lo que se puede hacer con él, aprendiendo de sus aportaciones y tácticas.

Esta práctica ayuda a tomar consciencia de un tiempo subjetivo, habitando lo inmediato. John Cage afirma que, eliminando la intención, la consciencia aumenta (en Kostelanetz, 2000, p. 291). Esto exige prestar atención al proceso, desde una posición simultánea de observador+ y de objeto observado. Desidentificarse con un+ mism+ y devenir material, entendiendo el cuerpo como materia. “Ya que mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”, como suele decir Bartolomé Ferrando.²²

En un estado de atención total no existen rincones oscuros, ni sensaciones ni sombras que molesten, nada que parezca sucio. En un estado de total atención no hay lugar para interpretaciones ni para autojustificaciones, ni para propaganda a favor del yo y sus revoluciones. En un estado total de atención no se necesita convencer a nadie de nada. No hay que compartir, persuadir ni reclamar. En un estado de total atención hay silencio, y, a veces, asesinato. (Sontag, 2021, p. 159)

Este vaciarse como una manera de prepararse para adentrarse en otros estados, modulando el tiempo, abriéndose a otras percepciones y significaciones en las que l+ performer es capaz de desvincularse de la representación. Encontrando, a través de la repetición, un cambio corporal y mental que afecta tanto a l+ performer como l+s testigos, no en una reescenificación de un mismo acto, sino resonando cada vez con la acción como si fuera la primera. Este límite hace que las cosas

²² En palabras de Ana Gesto, en una entrevista realizada el 17 de agosto de 2022.



Fig. 5. Descanso en una salida de clase, 2009 (Colección: Franzisca Siegrist).

se disuelvan, en un escaparse del lenguaje, convirtiéndose en puro potencial, siendo toda interpretación posible.

Al principio, Ferrando propone el material; según avanza la clase son I+s alum+n+s quienes se hacen cargo de llevar al aula lo que encuentran a mano. Sin importar el dinero ni los recursos. Esta falta de excelencia de los objetos ayuda a fomentar la creatividad mediante el reciclaje. De este modo se hilvana una serie de intereses interdisciplinares que saltan de una idea a otra, poniendo el foco en lo inmaterial y aplicando grandes dosis de diversión.

En 2010 las prácticas del *Gong Show* adquieren mayor protagonismo. La asignatura, desde el Plan Bolonia, cambia su temporalidad a semestral y se imparte clases durante tres días a la semana. El último día se destina a recapitular aquellas acciones del *Gong Show* que más han gustado para componer una partitura y hacerla en grupo en la calle. Siempre en espacios distintos: plazas, playas, colegios, aparca-

mientos, parques, vertederos... Al trabajar, de modo coral, en el espacio público, la experiencia se vuelve tan relevante como reveladora. Con un público diverso y cambiante, el azar se incorpora. La autoría se disuelve. Se requiere una gran escucha, tanto de I+s compañer+s como del propio entorno. Estas salidas ayudan a

perder el miedo escénico. En este traslado del aula a la calle, se ofrece un espacio de libertad donde se encarnan, sin decir cómo, los contenidos vistos en el aula.

Todas las propuestas de la asignatura generan cohesión de grupo, favoreciendo los aspectos



Fig. 6. Presentación de una performance clase, Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València, 2008 (Colección: Franzisca Siegrist).

tos corales y colaborativos. Si bien es cierto que al final de la materia hay que presentar una acción personal, en muchas ocasiones l+s alumn+s deciden hacer un trabajo conjunto, fruto de la manera de afrontar las clases, en las que se comparte encuentros, intensidades, tiempos. Esta es una manera de crear fuertes lazos interpersonales.

De hecho, parte del aprendizaje consiste en organizar exposiciones, participar en festivales y publicaciones, traducir textos, realizar intervenciones y acciones en espacios profesionales. Ferrando abre las puertas de su vida de par en par, compartiendo sus contactos con gran generosidad, incluyendo a l+s jóvenes en una red internacional que entreteje y agranda cada curso, en un intercambio fluido y sin final.

4. Conclusiones

Sus alumn+s recuerdan la inmensa libertad brindada. Con pocas indicaciones Ferrando favorece la experimentación en clase, para, mediante la deducción y la intuición, abrir las posibilidades de búsqueda, avanzar en un camino en el que cada un+ debe averiguar qué y cómo hacerlo. La frase más escuchada en las entrevistas ha sido: “Se me abrió un mundo”. Ferrando les ofrece un medio que ya les acompaña para toda la vida.

Si, además, tuviésemos que destacar otros aspectos en su docencia, uno sería la grandísima generosidad que siempre ofrece. El otro, el modo en el que contagia un espíritu colaborativo.²³

El papel de Ferrando no es tanto el del profesor, sino el de una persona que se involucra con l+ alumn+ en un proceso de aprendizaje común. Consiguiendo una gran implicación y cohesión de grupo, auspiciando asociaciones donde compartir inquietudes y tiempos. Estos intercambios promueven un escenario ideal en el cual l+s participantes se tratan como iguales, como profesionales en formación.



Fig. 7a y 7b A día de hoy es difícil diferenciar en las imágenes lo que se hace dentro y fuera de las clases, 1989-1990 (Colección: Nelo Vilar).

Todo ello trasciende el aula y se aplica a la vida, el lugar donde hacer, dar, recibir y aprender. El aula es el punto de partida de unas carreras que se extienden con ecos de los valores y principios del maestro. Así lo llaman tod+s.

²³ Ejemplo de ello son los grupos A.N.C.A. Asociación de Nuevos Comportamientos Artísticos (1987-1994), Estratos, 26,73 metros variables (2014) o Albastru (2014-2017).

Este artículo se ha construido a partir de las ideas, voces y pensamientos de Silvia Antolín, Tania García, Ana Gesto, Alba González, Isabel León, Manuel López, Mario Montoya, Lucía Peiró, Avelino Saavedra, Franzisca Siegrist, Álvaro Terrones, Nelo Vilar, Laura Yustas. También hemos entrevistado a Bartolomé Ferrando. A través de su experiencia hemos respondido a nuestra pregunta inicial de forma afirmativa: la performance se puede aprender. Aunque aún nos debiéramos preguntar si Bartolomé Ferrando ha creado cantera en España. Al preguntarle a sus exalumn+s, la respuesta, sin duda, es sí.

Referencias

- Aguirre, P. (2018). *Wrapped Up in Books* (Envuelta en libros). En VVAA, Dora García. *Segunda Vez que siempre es la primera* (pp. 36-47). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Artime, J. (2021). *Palabras, palabras, palabras. Análisis del uso de la escritura en la obra artística a través de cinco casos de estudio* (Tesis Doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia.
- Ferrando, B. (2012). *Arte y cotidianidad. Hacia la transformación de la vida en arte*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance: Elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali.
- Ferrando, B. (2022). *Bartolomé Ferrando*. www.bferrando.com/
- Kostelanetz, R. (2000). *Conversations avec Cage*. París: Edit. Des Syrtes.
- Marín, E. J. (2013). *La poética del fragmento y del intervalo en la poesía experimental sonora de Bartolomé Ferrando* (Tesis Doctoral). Universidad Miguel Hernández, Altea.
- Pineda, V. (2014). Cuestionario. Bartolomé Ferrando. *Experimental. II. Creaciones*, número extraordinario, 117-118.
- Real Academia Española de la Lengua (s. f.). Recuperado de www.dle.rae.es/
- Sontag, S. (2021). *El benefactor*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Youtube (s. f.). www.youtube.com/



Fugas
e Inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

7

2023

EL ACCIONISMO SALVAJE. BREVE MANIFIESTO PARA LA FUNDACIÓN DE UN ARTE DE ACCIÓN ECOLOGISTA

JULIO FERNÁNDEZ PELÁEZ

/ RESUMEN /

Análisis del estado de la cuestión en torno a las relaciones entre ecologismo y arte de acción con el objetivo de redactar un manifiesto para la fundación de un arte de acción ecologista de denuncia.

/ Palabras clave /

Manifiesto;
ecologismo;
activismo;
arte de acción;
planeta

Introducción

Desde mediados del siglo XIX se ponen en evidencia, en lo artístico, diferentes tensiones con la sociedad que tienen su origen en la necesidad de evolución del propio arte pero también en los cambios socio-políticos del momento, a lo que hay que unir las consecuencias del desarrollo científico y tecnológico. El fauvismo, y más tarde el surrealismo o el expresionismo, ahondarían en una interpretación subjetiva del medio, de forma contraria al positivismo y al encuentro de lo más hondo del ser humano. La alteración de los sentidos a través de nuestro propio subconsciente o la renuncia a la racionalidad provocarían a su vez una distorsión en el entorno a través de la mirada, y en consecuencia una reformulación conceptual de la mirada misma con la que somos espectadores del medio en el que vivimos.

André Breton, en 1957, se ocuparía en su libro *L'Art magique* de colocar en el centro de la cuestión la relación mágica con el todo, cuestionando, de alguna manera, el enfoque antropocéntrico de la propia historia del arte, en favor de unas nuevas conexiones con la realidad que ponen en entredicho la desconexión con lo natural que trajo consigo el desarrollo industrial.

Conscientes de la necesidad de una reconciliación con el mundo que nos da cobijo, a partir de los años 60 y 70 del XX se reintroducen premisas conceptuales en el arte con el fin de aproximarlos a lo cotidiano, en especial con el movimiento neomoderno Fluxus. A través de esta visión anti-arte y anticomercial, el arte comienza a des-objetualizarse para centrarse en la acción y en la reflexión personal sobre el medio. Es en este caldo de cultivo donde artistas como Joseph Beuys construyen las primeras

narrativas de lo que podríamos llamar tempranamente como arte ecologista con acciones bien conocidas como *Barriendo el bosque de Grafenberg en Dusseldorf*, en 1971, para evitar que este bosque sea talado bajo la presión urbanística.

En realidad, el término ecología ya venía siendo utilizado desde finales del XIX, siendo el inventor del concepto Ernst Haeckel en 1866, describiéndolo, a partir de las palabras griegas “oïkos” (casa) y “lógos” (conocimiento), como “la ciencia que estudia las relaciones de los organismos con el mundo que los rodea”. Más tarde, en 1895, Johannes Eugenius Bülow Warming en su tratado *Ecología Vegetal*, establecería los biomas más importantes del mundo, es decir, las regiones en las que se divide el planeta en función de determinados factores bioclimáticos y geológicos. Y no sería hasta 1930 que Roy Clapham emplearía la palabra ecosistema para definir los rasgos ecológicos de un entorno. Un concepto ampliado en 1935 por Arthur Tansley para incluir las relaciones entre los seres vivos, y llegar a eso que en la actualidad llamamos medioambiente y que comprende toda una serie de complejas variables en permanente evolución. Sin embargo, hasta principios de los 60 del XX no podemos hablar propiamente de ecologismo, al menos entendiendo este término asociado al movimiento social y a la creación de una conciencia ecologista.

En este sentido, la obra artística de Joseph Beuys responde plenamente a esta última premisa, al atender con conciencia plena al fondo de la cuestión, que no es otro que la deficiente relación del ser humano con la naturaleza. En el proyecto *Difesa della Natura*, desarrollado entre 1980 y 1985, Beuys se ocupa de dar sentido político al arte mediante la acción eco-

logista, la cual pretende, en esencia, crear las bases de una nueva cultura ecosocial. Su visión radical con respecto al capitalismo localizado ya en ese momento como fuente de la incipiente destrucción del planeta queda reflejada en su actividad política, como es la colaboración en la fundación del del Partido Verde; pero sobre todo en sus escritos y entrevistas, donde aparece clara la idea de una necesidad de transformación social. “Sí, quizá tenga una misión... Cambiar el orden social. Ante todo cambiar el sistema del dinero, eso es lo más importante de todo, cambiar el sistema del dinero” (2006, p. 111).

Pero además de Beuys, existen abundantes ejemplos surgidos a la par del propio ecologismo como tal, en el último tercio del siglo XX. Debemos mencionar, sin duda, las acciones de Nicolás García Urriburu, que en 1968 arrojó una solución capaz de teñir de verde las aguas del Gran Canal en Venecia, durante la celebración de la Bienal de Arte, y como llamada de atención por la contaminación del agua. Una acción que más tarde repetiría en otros muchos lugares como el Sena de París, el East River de Nueva York o el Río de la Plata en Buenos Aires. El “verde Urriburu” duraba apenas unas horas y era

inocuo, pero lograba, allí donde se extendía, poner el foco de atención en un problema que diariamente pasaba desapercibido, hasta el punto de colaborar con Greenpeace y dar pie a algunas de las acciones más conocidas de esta organización.

Otro ejemplo paradigmático es el de Robert Rauschenberg. En 1970, coincidiendo con el Día de la Tierra (1970), Rauschenberg presentó una imagen de un águila calva rodeada de fotografías de tierras deforestadas y en destrucción con el propósito de destinar los 10.300 carteles vendidos a grupos ecologistas.

Dentro del Land-art podríamos citar a Nancy Holt, en especial el proyecto *Sky Mound*, iniciado en 1984, en un gran vertedero cerca de Manhattan. El proyecto, en la actualidad inacabado, no solo incluía la recuperación ambiental



Fig. 1. Acción de Urriburu y Greenpeace, Buenos Aires, 2010.

sino que estaba diseñado para convertirse en una especie de observatorio astronómico-esultórico.

Mención especial, también, requiere el proyecto vital de Sebastião Salgado *Instituto Terra*. Un proyecto de reforestación iniciado en los años 90 en Minas Gerais en Brasil, lugar al que él y su esposa deciden regresar después de una vida dedicada a la fotografía documental. En un campo desértico, arrasado por la actividad humana, la pareja comienza a reforestar la tierra con más de 4 millones de semillas de 710 especies nativas, devolviendo al lugar su vida original. Un proyecto ejemplar y que certifica el valor de esperanza en torno a la conciencia ambiental.

A estos artistas habría que sumar Agnes Denes, precursora del ecofeminismo, cuyo trabajo más conocido fue la plantación de dos acres de trigo en un vertedero en el Bajo Manhattan. También Ana Mendieta, con su incansable labor de relación entre el feminismo y el entorno natural, destacando su trabajo *Siluetas* (1973-80), donde utiliza su cuerpo para crear huellas en el paisaje.

Ecologismo y arte en siglo XXI

A medida que los problemas que adolece el planeta se hacen cada vez más evidentes, el arte también reivindica su papel de testigo de la destrucción. Es posible que aquellas pretensiones de convertir al arte en punta de lanza transformadora desde un punto de vista social hayan quedado desfasadas, en el seno de unas sociedades con una gran frustración hacia la movilización y la protesta, que en España es visible con la decepción producida por las expectativas que generó el movimien-

to 15-M o todas las mareas por la Sanidad o la Educación; pero eso no implica que el arte haya quedado al margen, ni mucho menos. Si bien es cierto que tampoco ha sido el promotor de grandes cambios globales en el plano medioambiental, muchos de los proyectos de ese arte, que a menudo se llama a sí mismo como arte ecológico, ha influido en las comunidades locales logrando una mayor empatía con el medio natural y, en consecuencia, un cambio a pequeña escala, pero sustancial.

Citaremos a continuación algunas de las propuestas, a nuestro juicio, más relevantes:

Plein Air (2006-2010) es un proyecto de Tim Collins y Reiko Goto en el que a través de sensores que monitorean la fotosíntesis y los procesos biológicos de las plantas para transformarlos en sonidos con el objetivo de lograr una empatía hacia el mundo vegetal.

Cow (2007) es una pieza de vídeo-arte de Johan Renkl que pone de manifiesto la capacidad de la ganadería industrial para generar gases invernadero.

En *De la soledad humana* (2009), de Rafael Villares, el artista suspende en el aire un árbol desenraizado. Las sombras de las raíces se proyectan sobre el suelo.

The Fargo Project (2010), de Jackie Brookner, tiene por objetivo transformar una cuenca de detención de aguas pluviales en un proyecto comunitario y colaborativo que a la par de prevenir inundaciones se convierta en lugar lleno de vida gracias al agua. El proyecto tiene la particularidad de integrar a una población diversa, refugiados e inmigrantes llegados de más de 20 países.

INLAND- Campo Adentro (2010) es un proyecto del artista Fernando García-Dory en el que se introduce la idea de una utopía organizada a través de una “Plataforma rural” en la que es posible una práctica del arte contemporáneo en relación con lo rural, y con el objetivo de repensar la geopolítica y nuestra relación con el medio.

Edible Park (2010), desarrollado por Nils Norman, es un huerto-jardín de uso colectivo en La Haya que en colaboración con asociaciones locales pone en valor la práctica de la permacultura.

La serie *Driftwood (Vision of Taiwan)* (2011), del fotógrafo Cheng Chang Wu, pone evidencia a través de instantáneas la presencia del ser humano dentro de un medio degradado a causa de su actividad.

En *Vórtices* (2011), de Daniel Canogar, denuncia, a través de un mural fotográfico de grandes dimensiones la ocupación de los océanos por el plástico que desechamos.

A Song of Our Warming Planet (2013) es un trabajo de Daniel Crawford que, en colaboración con el científico Scott St. George, transforma los datos obtenidos de las temperaturas de la superficie del mar a partir de 1880 en una pieza musical.

Con *Herbarium* (2013), Lorena Lozano visibiliza las conexiones entre el paisaje y la población humana que lo habita. Se trata de salidas al campo en la que los habitantes de un pueblo (Cerezales del Condado) crean mapas subjetivos reinterpretando la geografía.

Conexión (2015), de Antony Gormley, consiste en una imagen publicada en The Guardian, con motivo de la publicación de un extrac-

to del libro de Naomi Klein sobre el cambio climático, y tiene por objetivo crear una gran inquietud alrededor de este problema, mediante la presentación de una figura humana en un entorno brillante, apocalíptico.

En *El gong de la extinción* (2017) Julian Oliver fabrica un artilugio que a modo de campana es golpeada cada vez que una especie desaparece, es decir: cada 19 minutos.

En la documentación fotográfica *Santa Cruz River* (2018), Alexandra Kehayoglou muestra el último río de origen glacial de Argentina, justo antes de su destrucción a causa de dos megapresas. Una infraestructura denunciada también por el movimiento ecologista.

Corail artefact (2018) es un proyecto vital del artista Gérémy Gobé, que después de años de investigación pretende desarrollar eco-hormigón con el cual recrear arrecifes destruidos y poder así ayudar a la recuperación de las barreras de coral dañadas a causa del cambio climático y la degradación de los océanos.

Unmoored (2019), de Mel Chin, consiste en una app que, mediante realidad aumentada un lugar, recrea el Times Square anegado por el agua, creando una distopía de un planeta que no ha sabido frenar las consecuencias del cambio climático.

Somos la pandilla de bebés (2019), de Paola Pivi, recrea con ironía un total de setenta crías de osos polares artificiales que se mueven con alegría mostrando sus coloridas plumas fluorescentes con las que han sido creados para vencer la crisis climática.

La instalación *A casa de María* (2020), de Maria Thereza Alves, presentada en la Bial

de Sidney, es un testimonio del legado de una indígena, María, para fomentar el discurso liderado por indígenas sobre el medio ambiente, la sociedad y la propia historia de Brasil.

In nature nothing exists alone (2022) es una obra efímera de land-art realizada por Cláudia Comte en la que, utilizando grandes troncos de pino que posteriormente son empleados por la industria, la artista escribe en el paisaje, y con mayúsculas, el texto IN NATURE NOTHING EXISTS ALONE.

The Curious Desert (2023), de Olafur Eliasson, consiste en doce pabellones con diferentes instalaciones que juegan con la luz, el agua, la temperatura, el espejo, el cristal y la obsidiana, incitando a la intervención y al juego por parte de los visitantes con el fin de procurar una mayor conciencia sobre los elementos naturales.

El sueño de los árboles (2023), de Mario Valdés, es una colección de fotografías y esculturas con árboles quemados que se presentó en la sala Invernadero de los Bonsáis del Real Jardín Botánico-CSIC y mediante la cual el artista nos invita a reflexionar sobre el daño que causamos al medioambiente.

Acciones radicales y ecofobia: No hay arte en un planeta muerto

El año 2022 será conocido dentro del activismo climático como el año del regreso de una serie de acciones que la prensa no tardó en calificar como “ataques de mal gusto” y mediante las cuales son intervenidos determinados símbolos de la cultura, la política o del arte. Aunque sin consecuencias para las obras mismas, lo cierto es que el foco se coloca en

la forma y no en el contenido de las protestas. Las acciones con mayor repercusión fueron un tartazo a *La Gioconda* en el Louvre (por parte de un espontáneo), el lanzamiento de sopa de tomate contra *Los Girasoles* de Van Gogh en el Museo Van Gogh (dos activistas de Just Stop Oil), o la acción de pegarse a obras de Vermeer, Picasso o Andy Warhol (Extinction Rebellion y Letzte Generation). A pesar de considerarse los cuadros obras de arte de carácter universal, no cabe interpretar que los ataques fueran dirigidos contra el arte mismo, por lo que cabe resolver que los destinatarios eran, más bien, las instituciones que lo representan y la simbología de lo sagrado, de lo inamovible.

Bajo la máxima de “no hay arte en un planeta muerto”, las acciones pretenden poner en el centro de la cuestión la inacción de gobierno e instituciones, así como la frustración de tener, obligatoriamente, que aceptar la incapacidad de la sociedad para renunciar, al menos en parte, a todo aquello que está acabando con el planeta. Una situación infértil y desalentadora que provoca ansiedad (*ecoansiedad*) en todas las personas que desean, con todas sus fuerzas, promover un cambio en el paradigma del capitalismo vigente. Es bajo este síndrome de impotencia donde surgen los movimientos que con mayor afán muestran su resistencia a aceptar esa deuda ecológica que padecerán, sobre todo, las próximas generaciones.

En España, el grupo más activo es Futuro Vegetal, que se autodefine como “colectivo de desobediencia civil y acción directa que lucha contra la Crisis Climática mediante la adopción de un sistema agroalimentario basado en plantas”. El modo de actuar responde a un principio de empoderamiento de pequeños motores autogestionados. Sus intervenciones son claras y contundentes con el objetivo de llamar la



Fig. 2. Puertas de entrada al Ministerio de Justicia después de la acción de Futuro Vegetal.

atención. Bloquear aeropuertos, destrozarse coches de alta gama con pintura, o manchar también con pintura las puertas del Ministerio de Justicia son algunas de sus acciones más conocidas y que mayor repercusión mediática han tenido.

Estas acciones que, al igual que la de otros grupos de carácter internacional son calificadas por los medios de comunicación como ataques violentos, cumplen, sin embargo, su objetivo de dar a conocer la existencia de la

desobediencia. No tratan de generar empatía en la sociedad sino simplemente sacar a la luz la gravedad del problema, quizá con la esperanza de que esta desobediencia se extienda de forma activa a medida de que las sociedades son más conscientes.

Una de las acciones más conocidas fue la llevada a cabo conjuntamente con Extinction Rebellion en el Museo del Prado. Pegadas con pegamento al marco de los cuadros, dos activistas escribieron +1,5° entre los dos cuadros de Goya de “La maja vestida” y “La maja desnuda”. El mensaje sobre el calentamiento climático era evidente, pese a que la atención se centrara en el posible daño que el pegamento de las manos pudiera causar al marco de los cuadros.

Futuro Vegetal sigue el modelo de otro grupo similar con estructura internacional: Extinction Rebellion.

Un movimiento políticamente no partidista, descentralizado, que también utiliza la acción directa no violenta y la desobediencia civil para persuadir a los gobiernos de que actúen con justicia frente a la Emergencia climática y ecológica. Como en el caso de Futuro Vegetal, la clave de sus acciones es la interrupción momentánea del sistema en alguna de sus funciones.

Otro ejemplo de activismo en la misma dirección es llevado a cabo por Rebelión Científica

cuya acción más sonada fue la de tirar pintura roja –que en realidad era agua coloreada con tinte natural– contra la fachada de los Leones del Congreso mientras se desarrollaba una sentada a las puertas de esta Institución, también para pedir una mayor implicación en la lucha contra la crisis climática. En cuanto a la sentada, esta fue disuelta mediante cargas de la policía antidisturbios, y los científicos, de golpe, pasaron a ser delincuentes. Es pertinente señalar el matiz de que los manifestantes, personas con un gran prestigio en el ámbito de la ciencia fueron acusados de la misma manera y con los mismos cargos que las jóvenes de Futuro Vegetal, lo cual certifica que el Estado va a seguir actuando con las reglas establecidas tanto contra la propia juventud que pronto sufrirá las consecuencias del caos en el clima como contra quienes están aportando soluciones para frenar este caos.

Como vemos, al tiempo que una parte de la sociedad, quizá muy minoritaria, reacciona actuando con desobediencia y pidiendo una actuación a los gobiernos, los gobiernos actúan aplicando políticas del odio y el miedo hacia estos colectivos, los cuales, más que ser situados dentro del ecologismo tradicional, bastante complaciente con el capitalismo verde, son catalogados como ecologistas radicales, extremistas y subversivos. A simple vista, este nuevo proceso de criminalización no es muy distinto al llevado a cabo sistemáticamente por muchos países contra los colectivos LGBTIAQ+, y de igual manera responde a un proceso de actitud fóbica (ecofóbica) ante aquello que nos produce miedo y nos genera odio.

Decía Zigmunt Bauman en *Miedo líquido* que “el más horrendo de los nuevos temores añadidos es el miedo a ser incapaces de impedir o conjurar el hecho mismo de tener miedo”

(2010, p. 124), y es posible que sea esto, en el fondo, lo que está sucediendo: la sensación de ser más vulnerables que nunca ante una situación climática que no depende de nosotros mismos, y contra la que la única solución a la vista es precisamente la negación. En esto consiste el conjuro: en negar las evidencias, negar o acallar los mensajes de alerta, y si hace falta: matar al mensajero.

Es obvio, como también apunta Bauman, que estamos ante una globalización negativa, pensada para el movimiento de capitales y el comercio de mercancías (no de personas), y en la que opera en gran medida la coacción y el control de la información (ya sea mediante la restricción, mediante la profusión de datos vacíos, o mediante la difusión de falsedades), pero en la que de ninguna manera queda representada la idea de “sociedad abierta”. Es más, las fronteras interiores que se establecen para intentar frenar las fobias generan aún más fobia, al aislar los fenómenos que son el origen de la misma. Por eso, no cabe esperar en los próximos años una mayor comprensión con los movimientos «ecologistas radicales» sino todo lo contrario, de camino a un nuevo ecofascismo, el descrito por Carlos Taibó (2016), y mediante el cual, y en pro de preservar determinados recursos naturales estratégicos, se amordace cualquier acción que vaya en favor de una mayor justicia ambiental y social en el mundo.

Sin embargo, no actuar sería sinónimo de caer en la *docilidad de las masas*, utilizando un término empleado ya en su día por Ortega y Gasset para definir la tendencia instintiva a acatar todo aquello que nos muestran como la mejor opción. No actuar significaría aceptar la pérdida de sensibilidad frente al resto de especies que pueblan el planeta, y significaría también aceptar la inacción como única alternativa,

ese dejarse llevar nihilista frente al crecimiento económico que devora el planeta y que ya hace décadas denunciaba el filósofo, poeta y activista Jorge Riechmann en su libro *Todo tiene un límite: ecología y transformación social*.

Desde hace treinta años –desde el primer informe al Club de Roma en 1972, si se quiere fechar el acontecimiento–, la prognosis de que seguir adelante con el crecimiento económico cuantitativo nos lleva al desastre está sólidamente fundada. Treinta años después, las sociedades industriales siguen siendo sociedades de crecimiento –eso sí, adjetivando «crecimiento sostenible» por mor de la corrección política– en las que el norte del rumbo económico-social continúa imperturbablemente cifrado en el crecimiento. Por eso no podemos dejar de hablar de *nihilismo*. (Riechmann, 2001, p. 11)

¿Pero entonces, partiendo de la idea de que no es viable ni asumible *desobedecer*, cómo actuar? ¿Es asumible la marginación y los riesgos que acompañan a la acción? ¿Es inevitable provocar el miedo y el odio?

Semillas para un futuro arte de acción ecologista

La respuesta a las anteriores preguntas podemos encontrarlas, en parte, en el análisis de otros movimientos organizados en el pasado y que tenían como objetivo subvertir el orden impuesto por el Sistema en alguno de sus aspectos. Movimientos antimilitaristas, movimientos okupas, movimientos de solidaridad, anticapitalistas, ecologistas, etc. han intervenido en la vida social a través de diversas formas de actuación pública y mediante técnicas de guerrilla de comunicación que pretendían

alterar los canales de mensajes oficiales y los mensajes mismos.

En muchos casos, la frontera entre la acción artística y la acción política propiamente dicha era tan débil que no podemos determinar en qué grado estamos hablando de arte de acción propiamente dicho, o si existía conciencia de estar realizando una obra artística. No sabemos si estaba presente esta conciencia cuando en 1998 unos activistas antimilitaristas valencianos se encaramaron a una de las garitas de la Capitanía General de Valencia para colocar un gigantesco preservativo de 4 metros de largo, al tiempo que unos manifestantes acudían a las puertas de la Capitanía con carteles de “Quién nos protege de los ejércitos?” o “Presérvate de los ejércitos”; pero en el fondo, poco importa, lo cierto es que una vez realizada la acción, y con el paso del tiempo, su documentación podría quedar dentro, ¿por qué no?, de la categoría de arte.

Esto no significa que acción política y arte de acción tengan que surgir necesariamente separados. Si desde un principio, existe autoreconocimiento artístico, la asociación es indisoluble. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con colectivos artísticos como La Radical Gal y LSD, La Fiambrera Obrera, la organización Sabotaje Contra el Capital Pasádoselo Pipa (SCCPP), o Strujenbank.

Tanto La Radical Gal como LSD fueron grupos que tuvieron su mayor actividad en los 80 del XX, y se caracterizaban por acciones reivindicativas en favor de un reconocimiento de la homosexualidad así como de protesta ante la inacción del Gobierno frente al problema del SIDA. Una de sus acciones más recurrentes consistía en mancharse de sangre las manos ante edificios gubernamentales.

La Fiambrera Obrera nació como parte de redes vecinales y políticas, tanto en el barrio de Lavapiés de Madrid como en La Alameda en Sevilla. Sus acciones se caracterizaron en todo momento por su sencillez y gran sentido del humor. El colectivo ha colaborado en campañas con *Amnistía Internacional*, *Molotov* y *Ninguna Persona es Ilegal*.



Fig. 3. Pegatinas de denuncia para reclamar zonas peatonales en Sevilla.

SCCPP se organiza, siguiendo sus propios cánones como "una red de grupos autónomos que hacen lo que les sale de los cojones". Entre las actividades destacan la elaboración de revistas, pitbulls mecánicos o las conocidas bolsas YOMANGO, con las que supuestamente animaban al hurto.

Estrujenbank fue un grupo artístico fundado en 1989 por los artistas Patricia Gadea, Juan Ugalde, Mariano Lozano y el poeta Dionisio Cañas. Realizan una aguda reflexión social y política mediante la transgresión y la sátira, empleando para ello todo tipo de recursos artísticos. Hasta su disolución en 1993, editaron la revista *Estrujenbank News* y realizaron inter-

venciones sociales como "Campaña a favor del analfabetismo".

En general, tanto estos grupos como otros grupos de arte político de la época tenían en común, además de la actuación por sorpresa, y desde el anonimato, la utilización de la irreverencia, la ironía, el sarcasmo, la ambivalencia o el humor como armas artísticas capaces de crear estupefacción y desconcierto.

¿Es viable esta técnica para la denuncia de la inacción frente a la crisis climática? Posiblemente sí; ahora bien, una vez que el enemigo se vuelve más abstracto e indiferenciado –el culpable real ya no es un Gobierno concreto sino el propio Sistema Capitalista que impone unas reglas de juego– resulta cada vez más complicado la aplica-

ción de cualquier estrategia (también el humor) sobre objetivos cada más indefinidos y abstractos.

De igual manera, ante la imperiosa necesidad de un cambio global que frene el crecimiento extractivista en el planeta, nos puede parecer poca cosa cualquier acción que simplemente invite a rebajar el consumo. Si bien el *subvertising*, la falsa publicidad, la antipublicidad o la parodia de la publicidad, pueden ser unas buenas estrategias a pequeña escala y en el seno de una comunidad, queda por determinar en qué medida este tipo de acción puede influir de manera sensible en el desarrollo de los acontecimientos, o si, por el contrario, son

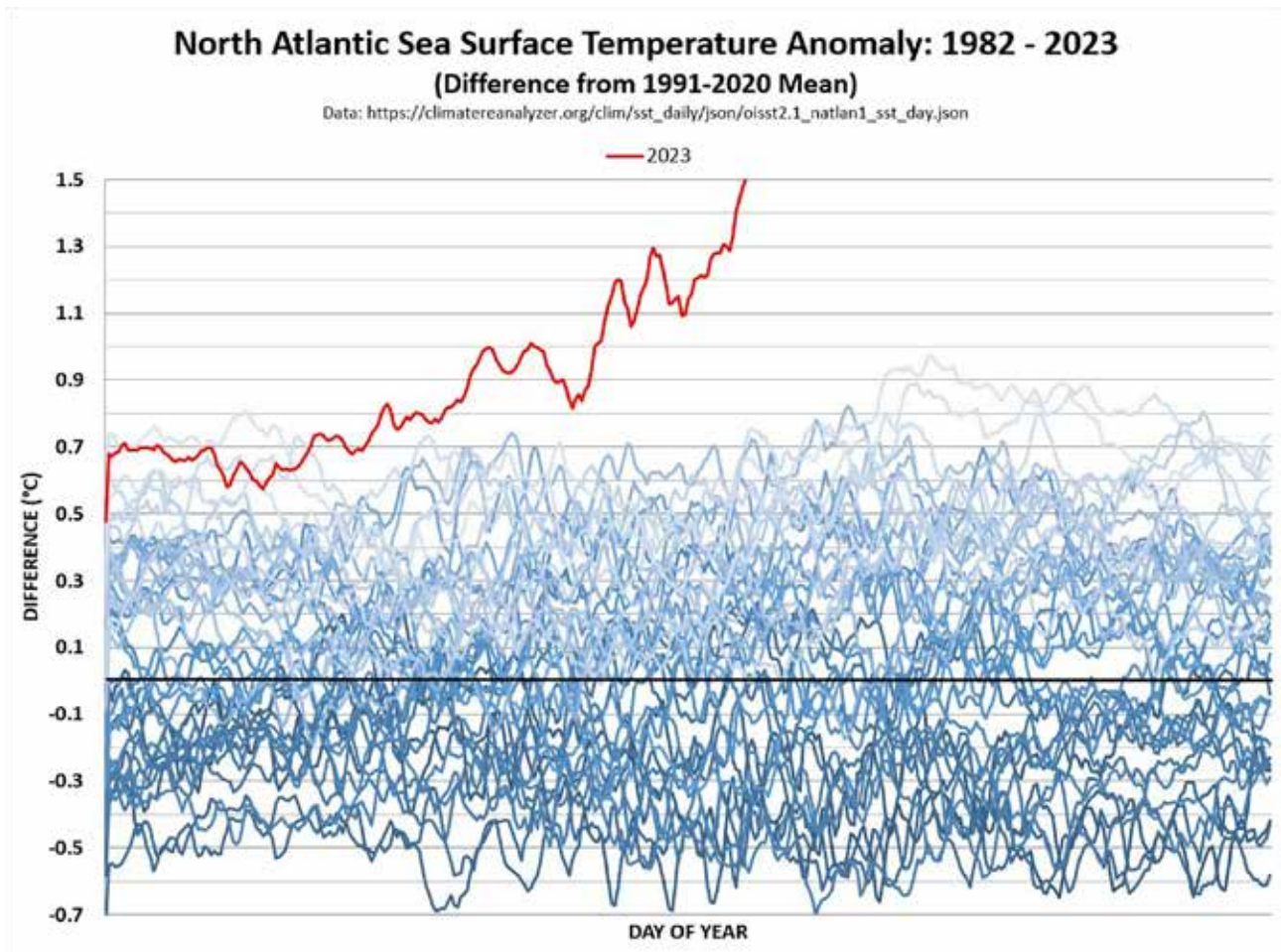


Fig. 4. Gráfico de la anomalía de temperatura en la superficie del Atlántico Norte, de enero a julio de 2023.

acciones que pronto son asimiladas e integradas como parte de un necesario equilibrio de réplica y contra réplica.

Es obvio que solo a través de la acumulación, una acción aislada puede convertirse en fenómeno, y es ahí donde quizá debamos buscar la llave de un cierto éxito: en la repetición seriada de un acontecimiento. Cada vez, lo estamos viendo, la resistencia a cualquier cambio es mayor, al tiempo que aumenta la negación frente a la evidencia. De nada sirve que una decena de científicos muestren un gráfico donde de forma escandalosa y extraordinaria se sobrepasan todas las previsiones de subida de la temperatura en la superficie de los océanos,

si esta terrible noticia no aparece en ningún medio de comunicación y su círculo de divulgación se restringe a Twitter, con apenas unos pocos de miles de seguidores, como mucho.

Quizá el arte de acción, ante esta perspectiva, debería ocuparse, no tanto en la fabricación de nuevos dispositivos de crítica, sino en cómo crear canales de divulgación, de propagación y de contagio capaces de hacer, simplemente, que la cruel realidad salga a flote, para que comiencen a sonar de verdad las alarmas o se dispare, de algún modo, la conciencia colectiva; de tal manera que sea posible lo que Extinction Rebellion o grupos similares buscan: la generalización de la disidencia.

El manifiesto

A medida que la cuestión de la crisis climática se convierte en cercana e incluso aterradora, se hace más evidente la necesidad de una disrupción en los mecanismos de producción de capital, extracción de recursos y despilfarro de los mismos en el seno de una globalización que no contempla la posibilidad de que el tren en marcha pueda descarrilar en cualquier momento.

Alrededor de este paradigma de cambio radical se mueve la cultura ecologista más reciente (ecosocial, feminista, decrecentista y anticapitalista) tratando de poner freno a la destrucción que provocó y sigue provocando la extenuante industrialización, y siempre con una *mirada salvaje*, con una forma de ver el mundo en la que se restablecen las relaciones perdidas con la naturaleza, buscando la armonía y una posibilidad de subsistencia para la biodiversidad, frente al vigente dominio antropocéntrico.

Es difícil imaginar que los movimientos artísticos no se vean influenciados por esta mirada, y sería un error pensar que pueden permanecer alejados de ella, una vez que se desvela como urgente poder despertar una especie de conciencia ecosocial global encaminada a la desmaterialización de la economía y a la autodefensa de los territorios desde un punto de vista biológico.

Es preciso, en consecuencia, intervenir en la lucha ecologista con las herramientas que el arte tiene, aceptando que el primer paso sería, precisamente, refundar el término ecologismo: desde un antropocentrismo a una empatía global ecosistémica que no margine ningún lugar, ninguna especie, ninguna esperanza para los seres vivos. Si hasta ahora, el bienestar de la Humanidad se ponía en el centro, ha llegado el momen-

to en el que la Humanidad se sacrifique para conservar y mejorar el mundo en el que vive.

El arte de acción ya interviene de manera indirecta, y no siempre consciente, en las acciones de los movimientos políticos, sociales o ecologistas –en la manera de que son los propios cuerpos de quienes ejecutan las acciones el principal recurso–, pero es preciso construir un cuerpo político global, capaz de unir y multiplicar esfuerzos; y confiar en que esta función es posible llevarla a cabo desde el arte de acción.

Accionistas buscando estrategias de difusión de los mensajes de forma colectiva, el arte al servicio de la percusión y la repercusión, para lograr que la llamada de atención se convierta en llamada de atención global y duradera. El ingenio y la imaginación para dotar a ese nuevo cuerpo colectivo de capacidad real de acción.

Es preciso, ante todo, desmontar todo aquello que confunde y desactiva la movilización, comenzando por el “lavado verde”, la expresión más nociva del capitalismo, en su versión contemporánea de capitalismo verde, para ir luego al fondo del asunto y actuar con la precisión necesaria para propiciar un auténtico cambio.

Es necesario luchar con estrategias de contrainformación para desactivar el entorno hostil contra el ecologismo, en el que la información emanada de los gobiernos, corporaciones económicas o grupos de opinión, y que tienen en común la simplificación y al mismo tiempo el desborde de la propia información, se pone al servicio de una manipulación, y de esta manera estancar a la población dentro del nihilismo.

Es vital elevar a la categoría de arte el activismo ambiental de Anita Conti, de Berta Cáceres, de Wangari Maathai, de David Attenborough, de Jane Goodall, y de todas aquellas personas que dan su vida por un planeta más vivo y habitable.

Es urgente crear una red de arte de acción que supere el miedo impuesto. El arte de acción ecologista debe ser marginal pero solo por el hecho de que desde los márgenes existe la distancia suficiente para ejecutar la *mirada salvaje*.

Es indispensable la unión, la colectividad, el anonimato global. Para desmontar la posibilidad de una comercialización como para mantener firmeza en los fines.

Es inminente comenzar a actuar, creer que es posible retomar la idea central de un arte de lo cotidiano para que lo cotidiano consista en actuar.

Es perentorio confiar en lo inherente al arte de acción ecologista: su denuncia, su solidaridad entre activistas, su posicionamiento sincero y radical.

Es esencial un enfoque transformador del arte de acción. Ya no basta con una relación fructífera del arte, e incluso mágica, con el medio ambiente. Hace falta, además, una intención política que subvierta las normas sociales en favor de un cambio hacia una mayor sensibilidad que pase, sobre todo, por una inversión en la relación de fuerzas del planeta: desde la concepción de un ser humano dominante, voraz y cruel, a un ser humano frágil.

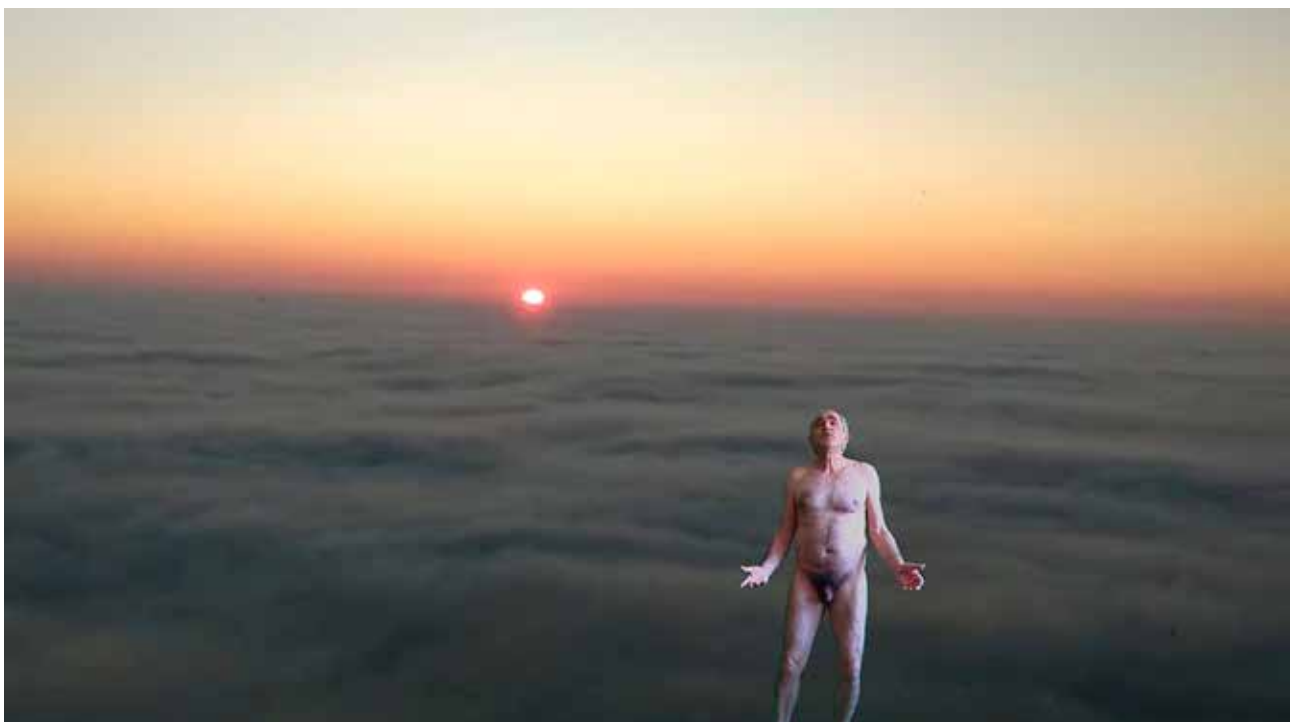


Fig. 4. *Acciones de fragilidad*. 2020-23. Julio Fernández.

Referencias

Alfonso, R. & Spadano, L. (1984). *Beuys Joseph, Difesa della Natura*, Roma: Pescara.

Bauman, Z. (2010). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Espasa Libros.

Beuys, J. (2006). *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.

Breton, A. (2019). *El arte mágico*. Girona: Atlanta.

Cheetham, M. (2018). *Landscape into eco art: articulations of nature since the '60s*. Pennsylvania: University Park, Pennsylvania State University Press.

Cossin, D. (2020). *High Performance Boards: Improving and Energizing your governance*. London: Willey.

Estrujenbank (Ed.). (1992). *Los tigres se perfuman con dinamita*. Barcelona: Ed. Gramma.

Fernández, A.; Fidalgo, C.; García, C., González, M. J., González, J. A., Pellitero, R. y Ruiz, J. (2020). *Geografía y medio ambiente*. Madrid: UNED.

Ferreiro, M. (2001) La docilidad de las masas en la teoría social de Ortega y Gasset. *Revista de estudios orteguianos*, 2, 223-229.

Gilpérez, L. (1995). *Ecología en las calles*, Madrid. Madrid: Gráficas Cofas, SA.

Grupo Autónomo a.f.r.i.c.a., Blisset, L. y Brünzels, S. (2006). *Manual de la Guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus.

Marín, C. (2012). Arte medioambiental y ecología: Elementos para una reflexión crítica. *Arte y políticas de identidad*, 10, 35-54.

Marín, C. (2014). Hacia un método de análisis de las actividades artísticas desde la ecología. *El Ecologista*, 76.

Oliver, M. (2021). *La escritura indómita*. Madrid: Errata Naturae.

Raquejo, T. & Perales, V. (2022). V. *Arte ecosocial: otras maneras de pensar, hacer y sentir*. Madrid: Plaza y Valdés.

Riechmann, J. (2001). *Todo tiene un límite: ecología y transformación social*. Barcelona: Debate.

Taibó C. (2016). *Colapso: capitalismo terminal, transición ecosocial, ecofascismo*. Madrid: La Catarata.

VVAA. (2001). *Modos de Hacer: Arte político, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

VVAA. (2004). *Manual de la Ciberguerrilla*. Barcelona: Ed. Virus.



Fugas
e inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

8

2023

CHICKENS EATING PEACE

FERNANDO CALZADILLA

/ RESUMEN /

This essay is an investigation based on Chickens Eating Peace, an art piece by Elaiza Irizarry and Andreina Fuentes. I analyze the convergence of everyday aesthetics; performance understood as an intended action with an aesthetic quality; video as a documentary form; representation as present again or present instead of; political activism in reference to food and conflict; medium specificity of the artwork: performance, video, installation, theatricality/temporality, audience participation.

First, I describe how a different set of aesthetic ideas outside of customary forms of artistic expression influence performance, its documentation, and its diffusion within the art-world community. Second, I explore how the hybridity of performance art as an artistic medium expands the concept of present and presence to question the ends of performance. Third, I explore political activism and art. It is my contention that performing political activism in the 21st century is conditioned by polarization and corporatization.

/ Palabras clave /

Everyday aesthetics;
performance;
political activism;
theatricality;
video-installation

Chickens Eating Peace, a performance art/video installation by Elaiza Irizarry and Andreina Fuentes took place in Casa Ocumare, Cheste, Spain, in 2022, and in Miami, Florida, EUA, in the course of MetaFluxus, a multimedia exhibition within the framework of Miami New Media Festival at I. D. Art Lab on November 5, 12, 19, 26, 2022 under the auspices of Arts Connection Foundation.

We have seen how the integration of different artistic disciplines into single artworks disrupts medium specificity to facilitate communication. Current technologies avail manageable formats that allow working with all expressive elements to create hybrid configurations. Performance Art is one of those disciplines whose hybridity is ever-increasing, particularly its fusion with photography, video, and/or sound. It's what I call a "Perform or Else" situation.

In *Chickens Eating Peace (CEP)* converge everyday aesthetics; performance understood as an intended action with an aesthetic quality; video as a documentary form which in itself is also a performance; representation as present again or present instead of; political activism in reference to food and conflict; and medium specificity of the artwork: performance, video, installation, theatricality/temporality, audience participation. *CEP* expands an already hybrid medium by foregrounding the complexity of the here and now of a performance situation: when does a performance end?

Before we embark on the analysis of *CEP*, I will posit a few ideas about the nature of the aesthetic experience from an evolutionary perspective. The literature on the subject has increased exponentially in the last decades. Evolutionary Aesthetics' basic tenet is that an aesthetic sense developed over the last two

hundred thousand years when our species acquired its fundamental physiological and mental characteristics determining our emotional and cognitive abilities and preferences (Strathausen, 2017). These preferences include taking pleasure in dancing, adornment, painting, music, et cetera, thus contributing to the development of a sense of beauty with an essential adaptive value to the species' survival. Of course, there is little evidence about our mind development because soft materials do not endure environmental conditions, but fortunately, there is plenty of hard evidence in the form of tools, artifacts, and burial grounds that testify to our making and marking something special, more than ordinary. With this assessment, I place myself on the side of aesthetic experience being an adaptation and not a by-product of evolutionary traits. In reference to the aesthetic experience or aesthetic sense being associated with art making and artifacts is an issue that escapes the scope of this paper. Suffice it to say that the perceptual and sensorial aspects of an aesthetic experience are important components of our integration with an environment that contributes to our well-being (Carroll, 2010; Chaplin, 2005; Consoli, 2014).

Although art and aesthetics have walked hand in hand since Plato and Aristotle discussed the subject in *Republic* and *Poetics* respectively, it is from the eighteenth century on with Baumgarten (2007) and Kant (2000) that aesthetics is solely or mostly associated with the so-called Fine Arts, that is, painting, sculpture, poetry, music, and architecture. I concur with Yuriko Saito (2017) when she asserts that we should return to the original meaning of the Greek word *aisthesis* (sensory perception) and broaden the scope from Fine Arts to examine all experiences gained through perception and sensibility.

Not until John Dewey's aesthetics theory in the early twentieth century do we find a different approach in Western philosophy. For Dewey (1934, 2005) aesthetic experience can be recognized in everyday objects and events. In effect, terminating the dichotomy "fine" vs "useful" would help establish continuity of aesthetic experience with the normal process of living. Outside of the Western philosophical tradition, aesthetics is not confined to Fine Arts. Some cultures do not even have an equivalent word for art or artist because aesthetics is not something that happens outside of the ordinary; it involves everything they do and make. It is worth mentioning that for Yoruba culture, aesthetic sensitivity is considered a form of knowing (Hallen, 2000).

Our normal process of living brings up another important characteristic for aesthetic appreciation: its impermanence. We clean ourselves every day, we clean our dwelling, we prepare and eat meals, we do the dishes. Unlike artworks, which are kept in a museum and preserved for centuries, our everyday is constantly changing because they are actions much in the vein of how Richard Schechner (1985) talks about what "Performance means: never for the first time. It means: for the second to the n^{th} time. Performance is 'twice behaved behavior'" (p. 36). What this notion introduces is a flux of experience that is always different because no event can exactly copy another event; we do the dishes every day and yet every time is different, thus changing our aesthetic appreciation from day to day, from object to object. I say object because a painting or a sculpture confined in a museum or gallery does not get used. Paradigmatic cases like Brazilian artist Lygia Clark's (1920-1988) series *Bicho* which she created to be held and manipulated by the public, today are locked up

and inaccessible in a museum. Our everyday objects get torn and worn as they are used even when we very much appreciate them, like our Gramma's teapot. But back to our actions and/or performances, if we suspend for a moment our belief that aesthetic consideration is confined to the Fine Arts then our ordinary living may be more artful than ordinarily supposed. In an essay titled "The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience," Sherri Irvin (2008) proposes that "our everyday lives have an aesthetic character that is thoroughgoing and available at every moment, should we choose to attend to it" (p. 29). Attend is a keyword given that aesthetic experience as defined by Dewey is focused on process, a series of responsive acts that require our attention, doing and undergoing, which constitute an aesthetic experience. Irvin goes on to give a series of quotidian examples in which paying attention to the doing and undergoing is sufficient to transform the event into a fulfilling experience to conclude that attending to this aesthetic character may reduce our tendency to cause harm in attempts to satisfy our needs. My understanding is that an aesthetic observation of our everyday activity will enhance our ability to fulfill our ethical duties and goals. I concur with Michel De Certeau (1986) that ethics "defines a distance between what is and what ought to be (p.199).

With this set of ideas in mind, I want to look at what constitutes performance art, that is, how a performance art piece is different from the aesthetic experiences we undergo in our ordinary living. Tate Modern (2020) presents us with the following definition: "Performance art is an artwork or art exhibition created through actions executed by the artist or other participants. It may be witnessed live or through documentation, spontaneously developed

or written, and is traditionally presented to a public in a Fine Art context in an interdisciplinary mode.” According to this institutional definition, for a performance with an aesthetic quality to become performance art, it must be presented in a ‘Fine Art’ context. For Richard Schechner (2002), on the other hand, Performance Art is a term coined in the 1970s as a grab-bag category for works that otherwise resisted categorization. While the institutional definition confines it to the Fine Arts –a well-established category– for Schechner the term resists categorization.

Now, the Performance Art piece that occupies us, *Chickens Eating Peace (CEP)*, started within the realm of practical purposes: feeding chickens. It is generally assumed that the tasks we perform for practical purposes do not communicate an idea, or worldview, as most artworks do. However, following Yuriko Saito, if we analyze this event under the original meaning of the word aisthesis, we will recognize that some important communications do take place through everyday objects and activities. Allow me to elaborate on Irizarry’s process. First, she started feeding chickens. Then as the work became routine, she began to pay attention to the activity, thus opening herself to have an experience. She noticed how the feed disappeared from the ground as the chickens ate. This action prompted her to draw a peace sign with the feed, a Gerald Haltom peace sign, which was designed for the British campaign for nuclear disarmament in 1958, making the association between the disappearance of the feed and the fragility of peace in the world at a moment when Syria, Somalia, Sudan, Ukraine, to name the most salient, are in a state of armed conflict while many others endure long-lasting disturbances such as Afghanistan, Mexico, Yemen, Iraq, Palestine, along with

others. Although feeding is a practical activity, drawing a peace sign with the feed transforms it into a symbolic action where the chickens’ normal avid consumption and semi-violent competition for food stand for a wider and social state of affairs. I agree with Cassirer (1979), Langer (1967), Burke (1959), Bayer (2006), Jameson (1978) Chaplin (2019), and others, that art is a symbolic act. “As such, art is knowledge not simply in regard to the fact that the symbol can capture what is apprehended by the senses but because the symbol has the power of the imagination to modify the object into new and novel senses of itself” (Bayer, 2006, p. 61). Hence, we have an ordinary experience transformed into an extraordinary one by a symbolic action, an artwork in its own right, or what I have described as an intended action with aesthetic qualities: a performance. (*Figura 1*)

The performance just described is sustained by an elusive and contested term: theatricality. I will not go into an extensive analysis of theatricality (www.WorldCat.org lists 6,721 documents related to it) but I contend it pervades all aspects of our everyday life because it is the metaphor by which we still relate to the world. We cannot grasp or understand the complexity of the world, but we do understand the theatrical as a fundamental condition of our being human, hence we use what we know to explain what we do not: “All the world is a stage...” A cautionary note, theatricality is relational; it is always interwoven with historical and social ways of understanding the world. In other words, theatricality is for the other, it is a relation. Theatricality is inextricably linked to a communication process by which an actor inscribes a framing into an object or action to induce the spectator to see it differently. It is a mode of expression inscribed by the artist in the object or action and a mode of reception, an act of recognition



Figura 1.

by the spectator. Josette Féral highlights two particular framings:¹ 1) between everyday space and representational space; 2) between reality and fiction. By framing the space differently (expression) the spectator separates the event from its surroundings (reception) subsequently transforming it into a representational space. The second framing, between reality and fiction, is related to the not not liminal quality of performance, “Olivier is not Hamlet, but he also is not not Hamlet” (Schechner, 1985, p.110). Similar to the expression/reception of space, which is liminal, every object or event is ins-

cribed both in reality and in fiction; there is the real action with bodies with an agency, and the fictional action represented by the symbolic, by the transformation from ordinary to extraordinary or making special. There is always a tension in these dualities, expressed by the artist and perceived by the spectator, which forces us to see differently, that is, to see through theatricality. As I mentioned elsewhere (2012), there is no mimetic representation in

those areas of resistance and tension; there is no artificiality, yet they are sustained by theatricality. We can understand a nonrepresentational theatricality (as mechanism and as process) because we are familiar with it, either as a fundamental condition of human beings or as a consequence of Modernity. I hope that through this succinct account, I have contributed to clear theatricality’s name from its bad reputation among the arts, much of it owed to Plato’s *Allegory of the Cave*, and more recently to Michael Fried’s (1967) now famous article “Art and Objecthood”.

¹ I prefer the term framing as opposed to cleavage, Josette Féral’s term, as it refers to showing doing, “the underlying notion that any action that is framed, presented, highlighted, or displayed is a performance.” Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge Press, p.2. Féral, J. (2002). Foreword. *SubStance*, 31(2/3), 3-13, pp, 10-11.

At this stage, Irizarry's *CEP* is more akin to Allan Kaprow's (1966) definition of Happening and Schechner's definition of Performance Art than to Tate's institutional one. Here's Kaprow:

A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience, or repetition. It is art but seems closer to life. (p. 5)

Once Irizarry establishes feeding chickens as a symbolic action, she then takes another step in the process and begins to record the event. Camera in hand, the peace sign drawn, she records the action, the disappearance of the peace sign as the chickens eat it. I contend that documenting the action reinforces the notion that this is the work of an artist because what she is documenting is related to her having an aesthetic experience, a double yield because she is performing documenting her own performance or showing doing, the dimension of performance that is self-aware and that manifests itself deliberately in acts of sharing. When this document is presented to an audience, it carries with it all the synergy of its making, the aesthetic experience that originated it, and its integration with an environment, making explicit its contextual situatedness. The piece begins its journey toward institutionalized art.

Enters Andreina Fuentes. Long time friend and collaborator visits *Casa Ocumare* in Ches-te, Spain, where the performance so far described has been taking place. Between meals and conversations, Irizarry shows Fuentes the videos she has been making with the chickens. The next day they both go down to the chicken coop and Irizarry performs her action. Fuentes's curator facet gets excited and proposes that the video should be shown at *MetaFluxus*, a performance and multimedia exhibition within the framework of the Miami New Media Festival. Once in the space of I. D. Art Lab in Miami, Fuentes and Irizarry decide to have Fuentes draw a peace sign on the floor in front of the video projection of *CEP*, a video showing an action that took place in another time and space. (*Figura 2*)

The components of the piece pile up because now we have a video screening and Fuentes drawing a peace sign with feed in front of it within the context of an art gallery. Let us look for a moment at the video projection concerning when a performance does end. For performance scholar Peggy Phelan (1993), "a performance's only life is in the present" (p. 146). For Schechner (1985), "Performance originals disappear as fast as they are made. No notation, no reconstruction, no film or videotape recording can keep them. What they lose first and foremost importantly is their immediacy" (p. 50). On the other side of this position, we find scholars such as Amelia Jones (1997) and Phillip Auslander for whom a document of a performance is a performance in itself. Jones states:

There is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art. Although I am respectful of the specificity of knowledges gained



Figura 2.

from participating in a live performance situation, I will argue here that this specificity should not be privileged over the specificity of knowledges that develop in relation to the documentary traces of such an event. (p. 12)

Auslander (2006), the author of *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999), also defends Jones' position against Phelan and Schechner by stating that "Documentation does not simply generate image/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance" (p. 5). In my work both as a scholar and artist, I am decidedly adherent to presence and action as foundational concepts for any performance theory dealing with an embodiment as situated and contextual—the term embodiment in addition to implying the presence of a body, also means that that body is an integration with a context and that that body acts. However, in terms of performance

documentation, I concur with the later Schechner (2002) when he indicates that there are limits to what is performance, but anything can be studied, or framed, as performance:

To treat any object, work, or product 'as' performance—a painting, a novel, a shoe or

anything at all—means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings [...] for example a painting: the ways it interacts with those who view it, thus evoking different reactions and meanings; and how it changes meaning over time and in different contexts [...] Performances exist only as action, interactions, and relationships. (p. 24)

Schechner acknowledges that performance originals lose their immediacy as soon as they are performed but he also acknowledges the creation of a new performance with the reception of a document of an 'original' performance. That is, when the audience at I. D. Art Lab observes Irizarry's video recording of her 'original' performance, another performance takes place in that present time; it is the presentness of the gallery situation concerning the presentness of chickens eating a peace sign in Cheste, Spain. Every time a person watches that document is the only time that person watches it in

that state of being because the very process of watching alters it with the person's presence. The impermanence that I mentioned about everyday actions makes the process afresh in a continuum of an ever-presentness.

We are now into several instances of presentness in the performance art/video installation *CEP*. The present observer in relation to the video document, which has two instances of presentness, the video as medium and the content the images re-present: Irizarry's presence; Fuentes' presence in absentia reflected in the trace of drawing the peace sign with feed; the spectators' presence in the exhibit as a whole including their spatial awareness, or lack of it, of the peace sign on the floor; all of them enveloped in a sound atmosphere of chickens picking and pecking, people walking and talking, coming and going. *MetaFluxus* had ten artists participating in the event in addition to Irizarry and Fuentes. It drew a lot of attention both in terms of attendance and regard. At pick hours, people wanting to see the video installation sometimes walked over the feed peace sign effacing it; "Excuse me" "Sorry" "Oops. I didn't notice" or simply, no awareness at all. This kind of action/reaction was originally expected by the creators. It was not intentionally done in a way that people would not see it, but it was expected. It was an unintended audience participation that confirmed the artwork's intention: peace is a delicate state of affairs, as fragile as the feed peace sign the chickens eat and the one on the floor, which can be easily trampled over. The hybridity of performance art—with its tendency to resist classification—gets foregrounded in the gallery event where the 'original' performance takes on further political significations while questioning the piece's medium specificity: Where is the original performance and where does it end?

Is it a presence, a re-presentation, or a representation? (*Figura 3*)



Figura 3.

As we enter the political ramifications of *CEP*, representation becomes a crucial concept because of its complexity. In two of its most simple ascriptions, the verb to represent means "to serve as a sign or symbol of" or "to act in the place of or for usually by legal right" (Merriam-Webster 2023). In these ascriptions I am not taking into consideration the theatrical representation and what it means for an actor to represent a character, which is itself another very complex matter because it straddles "present again" and "present instead of." In *CEP* we encounter several facets of representation.

Holtom's peace sign, a symbol in the Peircean sense, which is defined by culture and does not need to resemble its mental concepts, is a representation. The action of the chickens eating the feed in the form of a symbol becomes a representation by its framing –chickens do not consciously perform but the symbolic action places them, by theatrical means, in the as if of performance. The video documenting the action would fall into the category of representation because it presents again (re-presents) through the images as iconic signs (representation as resemblance). The video also stands for Irizarry's presence, that is, it represents her, it acts in her name. Fuentes's presence is both a presentation and a representation because she is acting on behalf of herself and also, she stands for Irizarry by mirroring the action in the video– she is close to a theatrical representation as she is not a character and yet not-not a character. The performance/video installation as a whole within the space of the gallery represents an 'art piece' as it walks into the institutional discourses of art. All these forms of representation are circumscribed in, imbued by activism, the use of direct and noticeable action to achieve a result, usually a political or social change. It is my contention that performing political activism in the 21st century is conditioned by polarization and corporatization.

“Activism is an ambiguous word. It can mean both radical, revolutionary action and non-revolutionary, community action; action in the service of the nation-state and in opposition to it” (Yang, 2016, p. 1). The combination of factors and circumstances that occurred during the 1980s, and particularly in 1989, certainly marked a shift in world political relationships. The Thatcher-Reagan era was marked by anti-government, anti-welfare state, public services' privatization, tax reductions, deregulation

of the private sector, and pushing their respective parties from the center towards the right culminating with conservative economic and sociopolitical policies whose effects are still felt today. The series of events that occurred in 1989, the fall of the Soviet Bloc, pro-democracy rallies in Tiananmen Square, elections in Poland, and the velvet revolution in Czechoslovakia, to name but a few, prompted political scientist Francis Fukuyama to write his now infamous article “The End of History” in which he declared the triumph of Western democracy and Liberalism. The push to the right was also a backlash against the fervent 60s and 70s of revolution and protest which saw the Civil Rights movement, Hippies, Yuppies, the protests against the Vietnam War, and the rise of Feminism and Identity Politics. That backlash included the rise of conservative activism and/or its cooptation by the powers that be turning them into a commodity. In effect, activism and protest since the 1990s remain marked by moderation rather than radicalism. Although the Arab Spring and the Occupy movements (2011) would be considered radical revolutions, their after-effects were quickly co-opted. In today's sociopolitical landscape, characterized by globalization, the free movement of capital, and the economization of every cultural production and art form, “[in order] to bring about change, one has to work with the system; NGOs have to play by the rules rather than against them; organizations have to ally with rather than against governments and corporations” (Yang, 2016, p.13). Early did Marvin Carlson (1996) expressed his doubts about resistance performance comparing the performances of the 1960s with the postmodern ones:

Postmodern performance provides resistance precisely by not offering 'messages,' positive or negative, that fit comfortably into

popular representations of political thought, but by challenging the processes of representation itself, even though it must carry out this project by means of representation. (p. 142)

Let us go back to our analysis of *CEP* and examine how its political content copes with the ideas just stated. In the 21st century's inordinate commercial context of commodity culture, artists have to work with what they have to avoid being complacent with the situation. The situation, in this case, is war. It is a common saying that the history of civilization is the history of war. Some scholars assert that it has been the *modus operandi* since the first hominids started to organize in clans and tribes. Others refer to the Sumerians as the first recorded wars in history. For some, war is the most destructive form of human behavior; for others, war has been the engine of progress, and we are living since the end of WWII the longest period of peace we have known. However, in 1795, Immanuel Kant published *Perpetual Peace: A Philosophical Sketch*, in which he proposed articles for perpetual peace among states. More than two hundred years later, Kant's proposal is still relevant and largely unaccomplished. War's causes are a subject much debated. Involving both interstate and civil wars, the list covers conquest-protection, religion, race, culture, class, and of course, resources. A deep analysis of the subject is beyond the scope of this paper, but the main cause of war is resources, mostly food resources. The present Ukraine/Russia conflict (at the time of writing there is no peace agreement in sight) began with Russia claiming protection of its border under threat by Ukraine's Westernization and possible joining of NATO. But the fact that Ukraine is one of the world's major grain producers puts a different perspective on

the invasion. Ukraine accounts for 10% of the world wheat market, 15% of the corn market, 13% of the barley market, and more than 50% of the sunflower oil market (Eisele, 2022). Food is a central concern in all cultures but I propose that in most cases food is also the central cause of armed conflict. "Among the 815 million people suffering from chronic malnutrition in 2016, 60 percent lived in areas affected by armed conflict" (National Geographic Society, 2022).

I do not think that this is a chicken-and-egg situation, but that it is the scarcity of food that produces the conflict. A major factor influencing the Arab Spring was the grain shortage produced by events in 2010: fires in Russia, heavy rains in Canada, Australian floods, and yellow dust in the Middle East, all of them wiping out wheat production. Possibly considered a radical revolution, the Arab Spring was in fact a call to action due to food scarcity, in particular grain scarcity. Chickens eating grain is a reality related to food distribution and consumption, prices, and global markets. A reality that hits close to home as inflation due to the war economy has rocketed feed prices. (*Figura 4*)

When Irizarry transforms feeding chicken from a routine ordinary event into an extraordinary one through a symbolic representation it becomes a resistance performance whose message is both in the immediate context in which it was created and in its later frame of reference, the more permanent form (video recording) that crosses spatial and temporal borders, that seeks out a reaction, and a call to action. This call to action must perform within the parameters of resistance efficacy as opposed to transgressive. As Carlson states, it must be carried out through the processes that it seeks to oppose. Transgressive efficacy ope-



Figura 4.

rates outside the power of the social structures it criticizes. On the other hand, resistance efficacy operates necessarily inscribed within the powers it seeks to challenge (Foster, 1983. Auslander, 1992. McKenzie, 2002). Because *CEP* is necessarily socially inscribed, it is forced to straddle complacency and critique, being part of the institutional category of performance art and at the same time outside of it (resist categorization) as it brings to relevance everyday aesthetics and the reformulation of the aesthetic experiences as those gained through sensorial perception and sensitivity, not just those gained through Fine Arts objects and institutional cultural productions. In a perform or else situation, *CEP* must defy being tagged on either side of the political spectrum (Left or Right) while running the risk of being corporatized because, at the end of the day, it all comes back to an economized cultural produc-

tion that tugs along with a globalized market economy and the commodification of every aspect of our lives, even its resistance and oppositional forces. Grain consumption can be a need, a cause for war, or a performance art piece. Putting a frame is to highlight its reality and a call to action.

It is now on us spectators.

References

- Auslander, P. (1992). *Presence and Resistance: post-modernism and cultural politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Auslander, P. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1-10.
- Baumgarten, A. G. (2007) *Aesthetica / Ästhetik*. 2 vols. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Bayer, T. I. (2006). Art as Symbolic Form: Cassirer on the Educational Value of Art. *The Journal of Aesthetic Education*, Winter, 40(4), 51-64.
- Burke, K. (1959). *Attitudes Toward History*. Los Altos, CA: Hermes Publications.
- Dewey, J. (1934, 2005). *Art as Experience*. New York: Penguin Publishing Group.
- Calzadilla, F. (2012). *Performing Citizenship Between The Monarchy and The Republic: The Scenarios of Venezuelan Politics* (Doctoral Dissertation). New York University, ProQuest Dissertations Publishing.
- Carlson, M. (1996). *Performance: A Critical Introduction*. London & New York: Routledge Press.
- Carroll, N. (2010). *Art in Three Dimensions*. Oxford: Oxford University Press.
- Cassirer, E. (1979). *Symbol, Myth, and Culture: Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935-1945*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Chaplin, A. D. (2005). Art and Embodiment: Biological and Phenomenological Contributions to Understanding Beauty and the Aesthetic. *Contemporary Aesthetics* (Journal Archive), 3, Article 19.

- Chaplin, A. D. (2019). Langer's Logic of Signs and Symbols: Its Sources and Application. *Eidos*, 3(10).
- Consoli, G. (2014). The Emergence of the Modern Mind: An Evolutionary Perspective on Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 72, 1, 37-55.
- Certeau, M. de (1986). *Heterologies: Discourse on the Other, Theory and History of Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dewey, J. (1980 1934). *Art as experience*. New York: Penguin Putnam Press.
- Eisele, I. (2022, November 01). Five facts on grain and the war in Ukraine. *Deutsche Welle (DW)*. Retrieved from <https://www.dw.com/en/five-facts-on-grain-and-the-war-in-ukraine/a-62601467>
- Foster, H. (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*. Port Townsend, WA: B Press.
- Fried, M. (1967). Art and objecthood. *Visual Culture: Experiences in Visual Culture*, 12-23.
- Hallen, B. (2000). *The good, the bad, and the beautiful: discourse about values in Yoruba culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Irvin, S. (2008). The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience. *British Journal of Aesthetics*, 48, 29-44.
- Jameson, F. R. (1978). Ideology and symbolic action. *Critical Inquiry* 5, 2, 417-422
- Jones, A. (1997). Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18.
- Kant, I. & Paul Guyer. (2000). *Critique of the Power of Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, I. (2003). *To Perpetual Peace: A Philosophical Sketch*. Indianapolis: Hackett Publishers.
- Kaprow, A. (1966). *Some recent happenings*. Originally published as a Great Bear Pamphlet. New York: Something Else Press.
- Langer, S. K. (1967). *Mind: An Essay on Human Feeling*, Volume I. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- McKenzie, J. (2002). *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London & New York: Routledge Press.
- Merriam-Webster Dictionary (2023). *Represents*. Retrieved from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/represents>
- National Geographic Society. (2022, May 20) Hunger and War. *National Geographic*. Retrieved from <https://education.nationalgeographic.org/resource/hunger-and-war/#:~:text=Among%20the%20815%20million%20people,harm%20than%20bombs%20and%20bullets>
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge Press.
- Saito, Y. (2017). *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-making*. Oxford: Oxford University Press
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge Press
- Strathausen, C. (2017). *Bioaesthetics: Making Sense of Life in Science and the Arts*. Minnesota: University of Minnesota Press
- Tate Modern. (2020) *Performance Art*. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>
- Yang, G. (2016). Activism. In B. Peters (Ed.), *Digital Keywords: A Vocabulary of Information Society and Culture*. New Jersey: Princeton University Press <https://doi.org/10.2307/j.ctvct0023>



Fugas
e Inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

9

2023

REPERTORIO SENSIBLE

Una preservación ética de las artes performativas

LOLA HINOJOSA

/ RESUMEN /

En este texto se abordan algunos de los desafíos y cuestionamientos que surgen en torno a la creación de una colección de artes vivas. La investigación teórica y la experiencia práctica desarrollada por el Servicio de Conservación de Artes Performativas e Intermedia del Museo Reina Sofía desde 2014, sirven como guía para recorrer varios casos de estudio y reflexiones que si bien, no aportan soluciones absolutas, invitan a la reflexión de cómo abordar una colección de esta naturaleza, asociada a nociones como institucionalización, precariedad, vulnerabilidad o memoria. Todo ello desde la mirada ética hacia unas prácticas concebidas, en su mayoría, para la impermanencia.

/ Palabras clave /

Performance;
coleccionar;
preservación;
repertorio;
archivo;
transmisión;
memoria;
acompañamiento.

En los últimos tiempos, diferentes museos han ubicado las artes vivas y las actitudes performativas en el centro de sus programas, las universidades las han incorporado a sus actividades académicas y las colecciones han comenzado a adquirirlas. Por ejemplo, el Museo Reina Sofía ha creado un departamento específico dentro de su colección, que no se encarga de una programación de artes en vivo, una actividad pública regular, sino que se ocupa del ámbito de la performance y lo performativo a través de sus colecciones, abordando cuestiones como su documentación, preservación y activación. Esta atención genera debates en torno a temas que rodean constantemente a la práctica: por ejemplo, su institucionalización y la pérdida de potencial crítico que esta implicaría, la mercantilización, la precariedad y vulnerabilidad de la disciplina, la convivencia con lo digital, el archivo y la memoria. En definitiva, la paradoja de coleccionar lo vivo.

A pesar de que las artes vivas se están incorporando a las colecciones de los museos, las dinámicas y protocolos que las regulan suelen ser los mismos que regulan las disciplinas que tradicionalmente han dado forma a las colecciones. La temporalidad de la performance reúne una serie de retos que lleva a una serie de preguntas cuando hablamos de coleccionar: ¿Cómo pueden coexistir las artes vivas y las artes visuales? ¿Responden a la misma lógica? ¿Qué significa institucionalizar la performance, moverla de los márgenes al centro del discurso? ¿Absorberán las instituciones su potencial crítico? ¿Pueden las instituciones crear nuevas subjetividades críticas a través de cuerpos vivos? ¿Están los museos preparados para interpretar las *ryders*, asumir los honorarios, los ensayos, la improvisación? ¿Están los museos preparados para incluir arte vivo en sus colecciones? ¿Cómo compramos una puesta en vivo? ¿Quién es el autor de

esta: la persona que la concibe, la escenifica o la reproduce? ¿Cuántas ediciones existen de la misma pieza? ¿Qué compramos exactamente cuando compramos una escenificación? ¿Se pueden activar piezas performativas en el futuro, cuando el artista no está vivo? Por tanto, ¿Cómo es posible reactivar estas actuaciones cuando el autor muere? ¿En qué condiciones deberían volver a hacerlo? ¿Quizá la obra simplemente deba desaparecer?

Las colecciones de museos, por su propia naturaleza, están centradas en la idea de preservación, tradicionalmente la preservación de objetos. Cuando el Museo Reina Sofía crea el Servicio de Conservación de Artes Performativas e Intermedia en 2014, el cual dirijo desde entonces, nos enfrentamos con la paradoja de cómo preservar lo vivo. En este Servicio de Conservación podemos encontrar materiales físicos y prácticas completamente inmateriales, pero incluso los materiales físicos relacionadas con la performance -imágenes, en su mayoría fotografías o grabaciones en vídeo, de muy diversa calidad, que pudieron ser pensadas para la cámara o no; objetos que formaron parte de las acciones; partituras; dibujos; documentos aurales; etc.- tienen la particularidad que también se han considerado documentos, por tanto, estamos hablando de memoria y de archivo.

Diana Taylor (2015), teórica en el campo de estudio que la Academia norteamericana ha denominado *performance studies*, realiza una sugerente distinción entre archivo y repertorio. Según Taylor, la memoria de archivo se asocia a posiciones de poder (el vocablo “archivo” proviene etimológicamente de “edificio público”, que designa el lugar donde se almacenan los documentos, pero también significa “gobierno”) y se dedica a la preservación y estudio de artículos supuestamente resistentes

al cambio. Sin embargo, siguiendo a Taylor, el repertorio brinda apoyo a la “cognición corporalizada”, al pensamiento colectivo y al saber localizado, mientras que la cultura de archivo favorece el pensamiento racional, lineal, el así llamado pensamiento objetivo y universal, y el individualismo. El surgimiento de la memoria y la historia como categorías diferenciadas, afirma, parece provenir de la división corporalizado/documentado. El repertorio actuaría como memoria corporal: gestos, oralidad, movimiento, danza, en suma, actos efímeros y no reproducibles. A su vez, requeriría de presencia, personas que participan en la producción y son parte de la transmisión.

Las formas archivo/repertorio, presentadas aquí como binarias, sin embargo, no son estáticas, sino procesos activos, dos de varios sistemas interrelacionados y colindantes que participan continuamente en la creación, almacenamiento y transmisión de conocimiento. El archivo podría asociarse a la construcción de la historia y el repertorio a la fijación de la memoria.

El cubo blanco no es el espacio neutro que imaginó Alfred H. Barr. Toda institución-museo está cargada de peso histórico, político, cultural, económico. En concreto, la mayoría de los museos europeos, poseen historias atravesadas por un pasado colonial. La forma en la que el Museo Reina Sofía lleva una década intentando construir una colección de arte latinoamericano y, especialmente, en lo que se refiere al arte de acción, cosido con frecuencia a lazos cercanos al activismo, sólo puede abordarse desde una mirada decolonial, descentrada, trans, porque el Museo nunca es una voz imparcial, sino que proviene de los sujetos que hay detrás, es fruto de una labor de comisariado y de

una lectura, fruto del momento presente. Boris Buden (2017) afirma que la “historia colectiva” ha sido sustituida por la “memoria individual” y por una hibridación de microrrelatos, operados por una nueva figura, la del comisario, alejado del clásico conservador de museo que seleccionaba artefactos, cuidadosamente preservados en los almacenes para mostrarlos a una audiencia selecta, *connoisseurs* de la historia. Pero apelando al concepto “memoria colectiva”, Aby Warburg sostiene que la recurrente apropiación histórica del pasado por parte de ciertos artistas, no se trata de una elección consciente sino una activación del poder de una serie de símbolos donde la fuerza o *pathos* de esa memoria está condensada (pp. 82-85).

Los objetos y, en especial el archivo, también es performativo, responde a un impulso, a lo que en un anterior ensayo denominé, un “deseo de narrar”. Entonces ya afirmé que un conjunto de materiales o documentos no funciona como archivo hasta que alguien lo considera como tal y le es conferido un orden, una sistematización, una interpretación. El gesto archivador es performático y determina el significado de lo archivado. Por tanto, un archivo es una gramática sobre la que operan diferentes lenguajes, convocando infinitas lecturas. Mientras el archivo permanece cerrado, solo existe una lectura posible, el a *priori histórico* definido por Michel Foucault, un conjunto de juicios y elementos formales vinculados a un contexto histórico dado, la lectura hegemónica de lo ya dicho: no hay espacio para contranarraciones. Abrir un archivo significa permitir la polifonía, asociar los materiales de diferentes formas, garantizar la posibilidad de reconocer el afuera y el nosotros mismos, vislumbrar la historia como un conjunto de discontinuidades y rupturas (pp. 39-40)¹.

¹ Hinojosa, L. (2020): La vida como texto poético. En Ignacio Gómez de Liaño. *Abandonar la escritura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sin embargo, respecto a los cuerpos, ¿puede la práctica investigadora y curatorial desarrollar las mismas estrategias? Pensemos en cuerpos que son introducidos en el marco institucional del museo, en un espacio que está concebido únicamente para mostrar objetos y que entra en relación no sólo con otros objetos sino también con otros cuerpos, con los cuerpos del público. En esa relación, que se aplanan, al eliminarse la cuarta pared, se establece otro tipo de relación, de igual a igual entre esa materia viva. Por tanto, hablamos de un material altamente sensible, casi inflamable y se necesita aplicar una especial delicadeza a la hora de abordar estas relaciones, pues todos los cuerpos (performers, bailarines, público) tiene su propia carga, su propia memoria. Y la memoria, como afirma Jose Antonio Sánchez (2022), puede habitar el cuerpo, como marca, como gesto o como saber, tanto en la imaginación como en el pensamiento abstracto.²

Por tanto, cuando hablamos de artes performativas y efímeras ¿dónde está la memoria, en los objetos, en los cuerpos? ¿Archivo o repertorio? Toda esa carga que las prácticas vivas llevan consigo deben ser tenidas en cuenta a la hora de formar una colección de esta naturaleza y, por tanto, de cómo preservarla y mostrarla, tanto en el presente como en los tiempos futuros. Porque el presente tampoco es unívoco, sino difuso y movedizo, al igual que la memoria. Toda obra de arte posee varias temporalidades, a saber, el momento de su producción y el de sus futuras lecturas o interpretaciones. En el caso del tipo de obra

que aquí nos ocupa, esta idea se amplifica: el momento en que es concebida, el momento en que es escenificada y las posibles escenificaciones o reactivaciones futuras, el de cada uno de los futuros presentes. Antes de adquirir una obra de esta naturaleza debemos cuestionarnos si todas esas temporalidades son posibles y a la postre, si tienen cabida en la institución museo.

De ahí que la preservación de prácticas vulnerables a lo que puede significar una institucionalización y mercantilización requiera de una aproximación ética³. Por ejemplo, obras creadas en un contexto de violencia, de dictadura, concebidas para un país que no es el nuestro. El museo estudiará su capacidad para reactivar las potencias afectivas, políticas, culturales; para traer al presente esas narraciones que la obra carga consigo. En el momento que un trabajo de esa condición entra en el Museo, en la forma que sea, se puede caer en el peligro de la tergiversación de esas prácticas, a través de su presentación sólo por medio de documentos, imágenes o registros. A veces quizá los documentos que nos han llegado no son suficientes y necesitan ser complementados de otro tipo de dispositivos, que permitan una mejor comprensión de aquello que se intenta mostrar. Qué contenidos y qué transmisiones son los que estamos poniendo a disposición. Por tanto, surge la labor del “acompañamiento” no sólo de esas posibles materialidades o huellas que han llegado hasta nosotros sino, sobre todo, de las afectividades que emanan.

² Sánchez, J. A. (22 de septiembre de 2022). *Lo que no pudimos ver. Apuntes para una museografía del teatro y las artes vivas*. Conferencia impartida dentro del Seminario Internacional *Coleccionar el presente*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

³ Para realizar esta labor, desde la Colección del Museo Reina Sofía creamos en 2016 un grupo de pensamiento y debate, de carácter interno, integrado por especialistas de dentro y fuera de la institución. Codirigido por Lola Hinojosa y Rosario Peiró, durante los últimos años han participado, de manera temporal o de forma permanente, João Fernandes, Ana Longoni, Isabel de Naverán, Andrea Rodrigo y Jose Antonio Sánchez.

En este proceso de pensar la colección y adquirir registros de acciones de procesos muy sensibles en la historia, como una dictadura militar de un país de América Latina, nos hemos dado cuenta que, en ocasiones, no son suficientes para narrar las implicaciones políticas y los procesos sociales que esas acciones artísticas significaron o desencadenaron en esos países. Por ejemplo, en 2016 el Museo adquiere un conjunto de fotografías del *Siluetazo*, una acción artístico-política consistente en el trazado de la silueta vacía de cuerpos a escala natural, sobre papeles que luego fueron pegados sobre los muros de la ciudad de Buenos Aires, como reclamo de la aparición con vida de los miles de personas “desaparecidas” durante la última dictadura militar. La idea partió de la iniciativa de un grupo de artistas plásticos de diferente tendencia política, pero la acción tomó proporciones de movimiento social, siendo adoptada como propia por la multitud. Las fotografías adquiridas por el Museo pertenecen a la serie más conocida del fotógrafo Eduardo Gil, cuyas imágenes han terminado por resultar las más icónicas dentro del “imaginario colectivo” de aquel evento. Aquello que antes definíamos como depositario del *pathos*. Sin embargo, a la hora de incluirlas en la exposición de la colección, como única forma de re-presentar este acontecimiento y en diálogo con otras posibles prácticas artísticas de relato compartido, nos surgían numerosas dudas sobre si aquellas imágenes, repertorio sensible de gestos y memorias, eran suficientes para traer al presente de Madrid, lo que ocurrió durante el *Siluetazo* a fines de la última dictadura argentina. O si, por el contrario, se necesitaba acompañar estas imágenes de otros gestos, cuerpos y narraciones, que hiciesen posible esa re-presentación de una forma ética. Las conclusiones nos llevaron a hacer formar parte de las investigaciones a muy diferentes agentes, a los

colectivos y cuerpos implicados, para poder traer al presente las diferentes historias, como así realizaron Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, compiladores de la publicación *El Siluetazo* (2008), de una serie de documentos (escritos y fotográficos), testimonios e interpretaciones de aquel evento ocurrido a primeros de la década de los ochenta y hasta ese momento inéditos o dispersos. Y así, a través de un gesto performático, poner a narrar al archivo.

El repertorio, en cambio, implica “poner el cuerpo” y “situarlo” en el contexto marcado por la institución. Para abordarlo de forma ética, se necesita trabajar cuidadosamente con los artistas, escuchar a cada obra en su singularidad, conversar con sus autores, estudiar cómo dialogan ambos contextos, el originario y el del museo. En las obras históricas, en las que los artistas no están entre nosotros, hay que posicionarse en un lugar aún más cuidadoso respecto a esa mirada ética, más responsable, porque a veces las instituciones fuerzan situaciones que no deberían, debido a la posición de poder, de autoridad académica, al ejercer el poder de decidir qué es trascendente y qué no, qué debe perdurar y qué no.

El sociólogo y bailarín Guru Ertem, en un texto escrito para Something Great Collection, proyecto centrado en la preservación y difusión internacional de las artes performativas, cita a Hannah Arendt, quien escribe que la crisis de la cultura tiene que ver con la crisis del juicio sobre su significado político. Las artes y la política tienen una fuerte afinidad, ya que ambas son fenómenos del ámbito público. Además, los juicios políticos son similares a los juicios estéticos, pues no son declaraciones de verdad sino decisiones. Como decisiones, no pueden dejar de ser subjetivas. En las esferas cultural y política, que, para Arendt, constitu-

yen toda la esfera de la vida pública, lo crucial no es el conocimiento y la verdad absolutos, sino juzgar y decidir. Es decir, la evaluación y discusión del mundo compartido y la decisión sobre cómo debe ser el mundo y qué tipo de acciones, performances, eventos, momentos deben aparecer y/o recordarse en él.

Ertem concluye que la práctica curatorial es un ejercicio de la facultad de juzgar. No es necesariamente el descubrimiento de lo nuevo, la previsión de la próxima gran moda, sino una práctica de “buscador de perlas”, trayendo a nuestra atención momentos del pasado que tienen mucho potencial para ayudarnos a pensar en nuestro presente.⁴

Museo en red

La mayor parte de los museos que nos dedicamos a la creación de colecciones de arte contemporáneo, atravesamos las mismas dudas. El Museo Reina Sofía forma parte de L'Internationale, una confederación de museos, instituciones de arte moderno y contemporáneo, centros de investigación y organizaciones artísticas europeas, que venimos trabajando juntos desde hace diez años en diferentes proyectos comunes⁵. Desde las colecciones de los museos que formamos parte, iniciamos hace poco más de 5 años un proyecto de investiga-

ción sobre la noción “coleccionar performance”, para precisamente abordar cuestiones como las que ocupan este texto. El resultado se materializó en un seminario internacional⁶ y una publicación electrónica (*Performig Collections*, 2022).

En el corazón de esta publicación se encuentran una serie de casos de estudio seleccionados por las diferentes instituciones que hemos colaborado en su realización. Nos parecía que si algo pudiera marcar la diferencia con otros libros, compilaciones de textos más o menos teóricos sobre la idea de coleccionar performance, esa podía ser el compartir nuestras diferentes experiencias, investigaciones, desafíos, debates internos, tanto prácticos como éticos, en relación a nuestras colecciones. Por ello cada institución ha escogido un caso de estudio que nos permitiera dar un amplio espectro.

Es el caso del colectivo Mapa teatro, cuyo trabajo ha sido abordado por el Museo Reina Sofía a través de diversas adquisiciones y exposiciones. La incorporación a la colección y su posterior inclusión en la exposición permanente de la obra *Los incontados: un tríptico (Variación de una pieza teatral)*, 2014, abrió el debate sobre de qué maneras puede llevarse a cabo la reactivación de una pieza fuera de su contexto, al estar tan vinculada a la violencia y el trauma

⁴ <https://somethinggreat.de/Something-Great-Collection>

⁵ Su nombre deriva del himno de I+s trabajadores que reivindica una sociedad democrática equitativa, y hace referencia al movimiento obrero histórico. A partir de las historias locales y compartidas, L'Internationale se centra en lo que está por venir, imaginando, desarrollando e implementando nuevas perspectivas para construir un futuro justo, democrático y sostenible para tod+s, en todo el planeta. La confederación está compuesta por catorce instituciones: el [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía](#) (MNCARS, Madrid, España); el [Museu d'Art Contemporani de Barcelona](#) (MACBA, Barcelona, España); el [Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen](#) (M HKA, Amberes, Bélgica), el [Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie](#) (MSN, Varsovia, Polonia), el [SALT](#) (Estambul y Ankara, Turquía), el [Van Abbemuseum](#) (VAM, Eindhoven, Países Bajos), el [Muzej Suvremene Umjetnosti](#) (MSU, Zagreb, Croacia), [Haus der Kulturen der Welt](#) (HKW, Berlín, Alemania), [HDK-Valand](#) (Gotemburgo, Suecia), [National College of Art and Design](#) (NCAD, Dublín, Irlanda), [Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts](#) (ZRC SAZU, Liubiana, Eslovenia), [Institute for Radical Imagination](#) (IRI, Italia), [Tranzit.ro](#) (Bucarest, Cluj, Iasi, Rumanía) y [Visual Culture Research Center](#) (VCRC, Kiev, Ucrania), y dos organizaciones asociadas: el [Irish Museum of Modern Art](#) (IMMA, Dublín, Irlanda) y [WIELS](#) (Bruselas, Bélgica), junto con L'Internationale Association. Mas información en: <https://www.museoreinasofia.es/museo-red/liinternationale>

⁶ *Coleccionar el presente*. 21-23 de septiembre de 2022. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

del escenario histórico y social colombiano. Analizado con la colaboración de Jose Antonio Sanchez, este subraya, además, el desafío que ha supuesto para el Museo Reina Sofía plantearse una posible activación de una instalación, que a su vez es la variación de una pieza teatral previa. ¿Qué criterio utilizar para seleccionar a los actores en esas posibles activaciones? ¿sería aceptable una transmisión a otros actores, teniendo en cuenta que no se tratarían de los testigos originales? Serían los cuerpos quienes soportan la memoria de las obras de este colectivo afincado en Bogotá, así como los cuerpos de los espectadores que las transitan en diferentes tiempos y espacios, sus “testigos”.

Entre el resto de casos de estudio compartidos por las instituciones integrantes de L’Internationale, destacaré la iniciativa del Museo de Arte Moderno de Varsovia al adquirir, bajo la figura de “depósito”, la escultura en forma de palmera viva, de la artista Joanna Rajkowska, concebida como una suerte de prop o elemento escénico urbano, utilizado por los habitantes de la ciudad como espacio simbólico para todo tipo de expresiones y manifestaciones y que se encontraba “sostenido” (es decir, conservado, documentado, etc.), de manera muy precaria por la propia artista. Debido a la enorme resonancia en la historia de la ciudad, tal y como explica Zofa Czartoryska, el Museo asumió el desafío de “preservar y proteger” frente a “poseer” una obra parte de la historia “viva” de Varsovia, tanto en su dimensión de materia viva, como de su documentación.

Por tanto, las instituciones llevamos tiempo preguntándonos cómo exponer las artes vivas desde un punto de vista museológico. Los casos de estudio presentados por el MACBA ahondan en esta cuestión. Claudia Segura se preguntaba durante el proceso de concepción de la exposi-

ción monográfica de la arista colombiana María Teresa Hincapié, cómo mostrar sólo a través de documentos el carácter ritual, ético y político de esta artista. Su Estate, además, fue muy reacio a cualquier tipo de *re-enactment*, ya que ella nunca pensó en que sus obras fueran interpretadas por otros cuerpos diferente al propio. Sin embargo, Hincapié sí concebía la creación de un laboratorio donde se produjera la transmisión de conocimiento. Por tanto, la respuesta estuvo en convocar otras voces, otros artistas que dialogaran con la práctica de la artista y devolvieran al espacio expositivo esos cuerpos vivos, la idea de proceso.

Del mismo modo, Miriam Rubio describe cómo la exposición que el MACBA dedicó en 2020 a la performance de los años noventa en España, estuvo conformada casi exclusivamente por documentación, como fotografía y vídeo. Sin embargo, para mostrar el trabajo colectivo del Circo Interior Bruto decidieron ensayar un experimento, poner en marcha de nuevo la idea de laboratorio, intentando ser fieles a la propia lógica desarrollada por el CIB durante el tiempo que permanecieron activos, cuya metodología de trabajo estuvo basada en la investigación, el taller, el juego, lo absurdo, el humor, pero nunca en la repetición. Así se desarrolló un dispositivo de ocho meses, opuesto a la muestra documental de archivo, basado en la oralidad como memoria.

Frente a la documentación, la conservación de los objetos, escultóricos o escénicos, concebidos para ser activados, manipulados y experimentados por el público, corren el riesgo de quedar atrapados en una especie de muerte en vida dentro de la colección de un museo. Algo así parece relatar Chantal Kleinmeulman en relación con la obra *Werksatz* (1963-69) del artista Franz Erhard Walther, parte de la colección

del Van Abbemuseum. Esta pieza se adquirió en la década de los setenta, tras un proceso de intensa colaboración entre el museo y el artista, para entender y definir la forma en que estos objetos deben ser activados. En su texto se pueden llegar a ciertas conclusiones como la estrecha relación que existe entre el personal del museo y el futuro de las obras. Los diferentes directores de la institución han tenido enfoques muy distintos que han determinado la forma en que estas obras son tratadas (es decir, como meros objetos inertes que son expuestos del mismo modo que se hace con una pintura, o si están dispuestos a devolverles la vida). También es crucial la implicación de los trabajadores. Todos los museos se ven afectados por la paradoja de la conservación preventiva y la preservación del objeto, que impele a no dejar tocar ni manipular dichos objetos al público o el uso de guantes para hacerlo, pero en el caso de esta obra se han creado estrategias, como la creación de copias de exposición destinadas al uso y cobra importancia un concepto, ya apuntado por Walther en los setentas, la “mediación”. Esta sería la clave, un equipo encargado de materializar una transferencia de conocimiento de cuerpo a cuerpo, ya que el objeto en sí no da la información, sino que se obtiene mediante el proceso.

Por último y, en relación con esto, la artista Otobong Nkanga, en la entrevista para el MUKA que realiza Lotte Bode, elabora el concepto “breathing archive”, que aporta desde su propia perspectiva y vocabulario claves para afrontar el archivo de prácticas performativas dentro de una colección. Según Nkanga, para que el archivo respire, a través de lo que ella denomina “oxigenación”, se debe hablar de “evolución”, en contraste con “preservación” que, siguiendo a la artista, es un concepto estático, el cual encapsula el tiempo y la acción.

Esa evolución estaría determinada por la oralidad, la transmisión oral, que no puede constreñirse a la institución, sino que debe pasar a la comunidad. Y de ahí se llega a un proceso de acumulación, de suma de interacciones, una tras otra. Por lo tanto, no se trataría de un archivo material sino de un archivo de personas.

El “cuerpo original” de la danza

La forma en que la danza adquiere presencia en el museo y, muy especialmente, en las colecciones es un ámbito de reflexión fundamental, al tratarse de un encuentro, ya sea producido mediante el choque o la simbiosis. La incorporación de la danza al museo ha marcado una de las claves de cómo la interdisciplinariedad ha supuesto una transformación radical dentro de estas instituciones. Aún son muy pocas las colecciones que han asumido la empresa de coleccionar danza, ya que estas obras se rigen por una economía de medios que nada tiene que ver con la compra, la venta o la conservación sino con las licencias y genera, a su vez, procesos de contratación de personas, organización de ensayos, entrenamiento, descansos y un largo listado de cuestiones, ajenas al tradicional almacenamiento de obras y montaje de exposiciones.

Bojana kunst lleva años analizando la relación de la performance con el trabajo, el capitalismo o el postfordismo. Según esta, la economía de producción, las condiciones económicas de la performance no se pueden separar de las mismas lógicas inmersas en el coleccionismo. Su aproximación a lo performativo es desde la genealogía de la experimentación del teatro y la danza, que sacude su historia institucional. El teatro y la danza entran en las colecciones en la forma de repertorio, aquellas obras que tiene el privilegio de ser repetidas y continuadas. Como

Kunst señala, la performance está en negociación continua de tiempos y espacios, cuerpos, cosas y sus relaciones micropolíticas. La inestabilidad de la performance no sólo es ontológica sino también lo es su oikos y sus relaciones con los públicos. La desaparición no sólo es una categoría política y estética, sino también económica. La danza suele depender de subvenciones públicas y redes institucionales culturales, circula a través de proyectos y dependen de la festivalización cultural y de las exposiciones. Esto genera una ambivalencia ya que esta economía de producción entra en contradicción con la experimentación. La mayoría de las performances desaparecen en cuanto se producen o se hacen nómadas y se descontextualizan de su entorno. El cuerpo del *performer* se convierte así en el cuerpo de un trabajador precario y ambulante que lleva consigo la fuerza de trabajo: producción, difusión, presentación.

Teniendo en cuenta la interpretación que Kunst realiza del choque producido por la lo que sería una institucionalización de la performance a partir de la década de los noventa, el Museo como lugar de encuentro en vivo debe trabajar en no fetichizar la presencia de los cuerpos. Algunas coreógrafas y bailarinas han ido transformando su práctica para adaptarse al cubo blanco, pero el museo también ha tenido que modificar sus lógicas para dar cabida a la danza, a los cuerpos danzantes de bailarines a través de los espacios, en diálogo con las obras objetuales, pero también con los cuerpos de los visitantes que se ven interpelados, que poseen su propia carga y que también ocupan esos espacios, compartidos de igual a igual.

En una conversación que mantuve con La Ribot para *Performing Collections*, me explicaba que, en esa transición experimentada por ella misma con sus *Piezas distinguidas*, cuando a fi-

nales de la década de los noventa-primeros dos miles desmantela el proscenio y la mirada frontal del público, aplanándose la escena. Según la Ribot: “El espectador ve cosas que no puede ver desde una butaca sentado en un teatro y, sobre todo, se responsabiliza de lo que mira y esta mirada ejerce un efecto sobre la obra”.

La Ribot plantea cuestiones como la noción de “cuerpo original”, en relación a la repetición y transmisión de sus *Piezas distinguidas* a bailarinas que ella ha designado con nombres y apellidos: “El Museo Reina Sofía es el primer y único museo que tiene una *Pieza distinguida*, *S liquid* (2000). Eso es excepcional porque no habrá otro. En el caso de *S liquide* sí podrían hacerlo otras personas, pero me gusta y es mejor que lo hagan las originales, cercanas a mí, pues tiene que ver con esa noción. Mi cuerpo, yo soy original. Ana Williams es original. Ruth Childs es original. Y todo el que pudiera hacerlo sería original. ¿Cómo preservar lo original vivo?, ¿Cómo hacer de eso archivo?, ¿Qué es un archivo? ¿Para qué lo archivamos?, ¿Qué es la escritura coreográfica?. El archivo de lo que hago son las bailarinas, los bailarines o las performeras, los figurantes, es decir, son todos los cuerpos con los que trabajo. El archivo más poderoso es el que actúa y el que queda en la memoria. Lo vivo se muere, es efímero. Entonces, ¿cómo guardar ese archivo? Es una cuestión que no está resuelta. Aunque al Museo le pertenezca *S liquide* y sea ‘propietario distinguido’, la cuestión no está resuelta. La adquisición abre la cuestión”.

Cuestiones abiertas

Tradicionalmente los museos van a rebufo de los artistas, éstos crean y luego el Museo estudia cómo relacionarse con esas obras: las colecciona, las presenta, las acoge, da un espacio

para que las acciones puedan ocurrir, pero en este sentido la institución también puede tener un papel proactivo, siempre dentro de la máxima humildad y conociendo en qué lugar nos encontramos cada uno. En muchas ocasiones, cuando nos ponemos en contacto con un artista porque nos interesa su trabajo, descubrimos que este artista nunca se ha planteado que su obra pueda estar en la colección de un museo. No se plantean conceptos como preservación, transmisión, archivo, etc. y una de las cosas más interesantes que puede hacer un museo, en mi opinión, es forzar ese diálogo con los artistas desde el respeto, desde el afecto, desde el acompañamiento y para pensar juntas si tiene sentido. En algunos casos podrá vislumbrarse la posibilidad de que la obra pase a formar parte de la colección en la forma de repertorio y, en otros, simplemente descubrir que no tiene sentido para la obra, para el artista ni para la institución y que ese trabajo tiene quizá otros recorridos y otras formas de estar en el mundo.

Hay que asumir el fracaso, el cual está constantemente latente en una colección como esta. Al igual que siempre partimos de la idea de posibilidad, también hay que contemplar la noción de fracaso. No siempre que se inicia una investigación esta tiene que dar un resultado. Es en la búsqueda donde aparecen los descubrimientos y ese es el objetivo. Al igual que las obras performativas están basadas en el proceso, esta investigación debe basarse en el proceso y es en esos procesos donde reside todo el peso y no tanto en los objetos, en los materiales y en que una pieza se adquiera o no. Este sería quizá uno de los rasgos diferenciales con otras colecciones.

Ya no hay certezas. Podríamos asumir que todo es coleccionable, pero al llegar a esa conclusión es donde interviene la mirada ética

que nos lleva a retroceder varios pasos para tener perspectiva y volver a preguntarse: ¿realmente todo es coleccionable? Y es sólo a través del diálogo con los artistas y el acompañamiento que debiera abordarse esa pregunta. No hablamos únicamente de preservar materiales sino más bien preservar potencialidades, latencias, los afectos de unas prácticas no basadas en el objeto.

Referencias

- Bruzzone, G. y Longoni, A. (Comps.). (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Buden, B. (2017). Dance Me to the End of History: Art and Performance between History and Memory. En C. Costinas y A. Janevski (Eds.), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. New York: Sternberg Press and Para Site.
- Hinojosa, L. (2020). La vida como texto poético. En I. Gómez, *Abandonar la escritura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Kunst, B. (2015). *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Croydon: Zero Books.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Zielińska, J. (ed.) (2022). *Performing Collections*. L'Internationale Online.



Fugas
e Inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

10

2023

PERFORMANCES AÉREAS. SISTEMAS DE INTERACCIÓN DEL CUERPO CONTRA LA GRAVEDAD

ELISA MIRAVALLES

/ RESUMEN /

Este estudio se centra en las piezas performativas cuyo objetivo de acción está basado en explorar, definir y potenciar el espacio aéreo. En estas obras el reto del cuerpo puede ser caer al suelo desde varios metros de altura, quedar suspendido en el aire o caminar sobre la pared mediante distintas estrategias técnicas y corporales.

Fundamentándose en las condiciones citadas, la autora analiza dos estudios de caso que ofrecen visiones y objetivos diferenciados del uso del aire: *Artificial Gravity* de Elizabeth Streb y *Wall ball/Throw yourself in* de Jo Kreiter. La autora propone una lectura de las obras teniendo en cuenta, por un lado, los planos y las estructuras físicas sobre la que se sustentan. Por otro, propone una partitura de cada caso, empleando el concepto de interdependencia procedente de la teoría de sistemas.

/ Palabras clave /

Suspensión;
gravedad;
dirección;
orientación;
acrobacia;
partitura;
interdependencia;
sistema.

1. INTRODUCCIÓN: EL DESEO DE VOLAR

La tierra y el aire están indisolublemente unidos para el ser dinamizado.

Bachelard, 1958, p.138

La coreógrafa Elizabeth Streb defiende que ciertas acciones son tan poderosas que se registran de forma cinestésica en el propio cuerpo del espectador¹. Se refiere a piezas escénicas cuyo objetivo es conquistar un espacio no habitual para el ser humano, al que no se tiene acceso de forma natural: el espacio aéreo.

No podemos saber si Philippe Petit transmitió a los espectadores su sensación, al cruzar por un cable de acero de poco más de un centímetro de ancho las *World Trade Towers* de Nueva York en 1974. Pero de forma inequívoca, evidenció el espacio entre las torres, y consiguió que todo el distrito de Manhattan se parara a mirarle “volar” sobre sus cabezas. Del mismo modo, Trisha Brown presentó la primera de las *performances* *Walking on the wall*² en 1972, en el museo *Whitney* de Arte Americano. En ella un grupo de ejecutantes caminaron a lo largo de dos paredes que compartían una esquina común, con un ángulo recto entre sí. Para ello se instalaron dos rieles en el techo a distinta altura, por los que circulaban cables que tenían arneses en el otro extremo. Los cuerpos de los ejecutantes se orientaban paralelos al suelo, suspendidos, con el único apoyo para caminar de los pies sobre las paredes. Realizaron acciones como correr, detenerse o andar en distintas direcciones durante 30 minutos. Del mismo modo, Gordon Matta-Clark

protagonizó la acción *Still from Clockshower*³ en 1973: se lavó, afeitó y cepilló los dientes, suspendido en la esfera del reloj de un edificio de trece pisos en Manhattan.

Todos estos ejemplos describen acciones cuyo objetivo principal es luchar contra la gravedad, investigar el espacio y cambiar la perspectiva de la audiencia. Su puesta en escena podría dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿cómo caminar por la pared? ¿qué puede hacer el cuerpo suspendido en el aire? ¿cómo se mueve el cuerpo para equilibrarse? ¿cómo se realiza una caída libre? En el mundo del circo estos experimentos ya se han realizado con anterioridad, dando lugar a múltiples propuestas escénicas. Sin embargo, a pesar de que las *performances* que componen este artículo hayan utilizado metodologías provenientes de las técnicas circenses, no proceden de forma directa de este ámbito. Son acciones cuyo objetivo principal es la investigación espacial y coreográfica, además de la preocupación específica por el lugar físico.

Asimismo, el factor común que mueve a los autores de estas creaciones es el deseo de volar. Nietzsche también exploró de forma indirecta la relación entre la voluntad de volar y la voluntad de poder. Lo entendió como una fuerza impulsora que arroja a los seres huma-

¹ Afirmación del escritor Alec Wilkinson, en un artículo para el *New Yorker* sobre Elizabeth Streb. Wilkinson, A. (22 junio de 2015). *Elizabeth Streb's Dances with Danger*. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2015/06/29/rough-and-tumble>

² Traducción: *Caminando en la pared*. Esta *performance* forma parte de una serie de trabajos realizados por Brown en los que se utilizan elementos de suspensión y sujeción, como *Man Walking Down the Side of a Building* (1969) o *Woman walking down a ladder* (1973), entre otros.

³ Traducción: *Aún en la ducha del reloj*.

nos a superar barreras, permitiendo explorar nuevas posibilidades de acción⁴. De acuerdo con el filósofo, estas *performances* son consideradas por la autora como estrategias artísticas de expresión, tanto de la voluntad del poder físico como de la búsqueda de trascendencia humana, a través de la metáfora del vuelo y la caída.

2. LA ACCIÓN AÉREA

El espacio aéreo proporciona una nueva dimensión a la *performance*. Cuando el aire se convierte en el escenario principal de una acción, esta se ve obligada a adaptarse, poniendo todos sus objetivos coreográficos a favor (o en contra) de la gravedad y el impulso. Estas presentaciones implican una posibilidad de enfrentamiento directo con la caída. A diferencia del espacio horizontal del suelo, en el que puede realizarse cualquier acción que implique un movimiento referencial, descriptivo o emotivo, en el espacio aéreo el movimiento del cuerpo se ve alterado ante limitaciones físicas. Como el concepto de peso, el balanceo, la inestabilidad, el apoyo, el equilibrio, el vértigo. Cuando el cuerpo se encuentra suspendido en el aire, esté sujeto por un arnés o no, siempre existe la tendencia al descendimiento: la gravedad se impone. Y es en el momento en que el cuerpo toma consciencia real de su gravedad, cuando podemos afirmar que estamos ante una acción aérea. No importa la distancia a la que se encuentre del suelo, sino la caída o posibilidad de la caída.

Por tanto, la acción aérea es definida aquí como aquella cuyo objetivo coreográfico está relacionado con la gravedad. Para ello puede utilizar dispositivos de suspensión específicos (como cuerdas elásticas, arneses, trampolines, cables de acero o poleas, entre otros recursos) para que el ejecutante camine, dance, caiga o accione sin contacto directo o duradero con el suelo. El sistema de movimiento y puesta en escena varía según el formato y posibilidades del dispositivo, y se ajusta a las características del lugar o soporte de trabajo. Las acciones generadas implican una relación directa tanto con el cielo como con la tierra. Se establece así un diálogo conceptual entre lo alto y lo bajo, lo vertical y lo horizontal, la materia y el vacío.

“The element that induces these changes of time and space, the awareness of extremity and core body parts, visual and tactile sensations, is of course not only the rope as such, but what gravity does to a body hanging in a rope. Though the body is subjected to this force all the time in everyday life, it becomes much more evident and palpable when experienced whilst in a string of rope suspended several metres up in the air”⁵. (Damkjaer, 2015, p. 122).

Esta batalla contra la gravedad genera sistemas coreográficos basados en movimientos “naturales”. Para Rudolf Laban, el movimiento natural se refiere a los patrones móviles inherentes y espontáneos al ser humano, que surgen de la interacción entre el cuerpo y su

⁴ Aunque no dedica ninguna obra concreta al tema del vuelo, en su obra “Así habló Zaratustra”, Nietzsche utiliza la metáfora del vuelo para describir el proceso de autorrealización y autotranscendencia. Zaratustra, el personaje principal, es un profeta que busca elevar al ser humano más allá de sus límites y llegar hasta un estado superior de existencia. El vuelo se convierte en un símbolo de superación y expansión personal.

⁵ Traducción: “El elemento que induce estos cambios de tiempo y espacio, la conciencia de las extremidades y las partes centrales del cuerpo, las sensaciones visuales y táctiles, no es sólo una cuerda como tal, sino lo que la gravedad le hace a un cuerpo que cuelga de una cuerda. Aunque el cuerpo está sometido a esa fuerza todo el tiempo en la vida cotidiana, se vuelve mucho más evidente y palpable cuando se experimenta en una cuerda suspendida a varios metros en el aire”. (Damkjaer, 2015, p. 122).

entorno. Se entiende aquí el movimiento natural como la reacción física entre el cuerpo y el espacio aéreo, bajo condicionantes de altitud, inestabilidad, base de apoyo y ubicación espacial. De ellos depende el desempeño que tenga que realizar el cuerpo para defender su integridad física. Teniendo en cuenta estas características, la autora clasifica tres tipos de acciones en relación con la gravedad:

A. Acción aérea de equilibrio:

Se trata de una *performance* en la que el ejecutor realiza movimientos en el aire, manteniendo un equilibrio preciso sobre algún tipo de estructura, aparato o módulo arquitectónico suspendido o apoyado en el suelo. Durante un tiempo determinado el cuerpo debe mantener su estabilidad y control de la coreografía en una posición elevada.

B. Acción aérea de suspensión:

Se refiere a aquella *performance* en la que los ejecutantes se encuentran suspendidos en el aire, sin tocar el suelo. A menudo reciben el apoyo de algún elemento vertical, como una pared o muro. Utilizan equipos especializados, estructuras y puntos de anclaje para estabilizarse en el aire mientras realizan movimientos en diferentes direcciones.

C. Acción aérea de caída:

El objetivo principal de esta *performance* es la recepción del cuerpo sobre el suelo, haciendo énfasis en el proceso de caída libre y la forma en la que se golpea contra la superficie. Los ejecutantes se dejan caer desde una posición elevada y, a menudo, realizan movimientos acrobáticos o posturas mientras descienden.

3. ESTUDIOS DE SISTEMAS AÉREOS

3.1 Metodología de análisis

Se han escogido dos estudios de caso de coreógrafas contemporáneas en donde se analizan sistemas distintos de acción aérea grupal: *Artificial Gravity* de Elizabeth Streb (*Streb Extreme Action*, 2009), y *Wall ball / Throw yourself in* de Jo Kreiter (*Flyaway Productions*, 2011). Se analizan las obras con el objetivo de obtener un conocimiento de la acción en el aire entendida como sistema: cuáles son los componentes que lo fundan, sus cualidades o atributos y las relaciones que se establecen entre ellos. A partir del concepto de relación de interdependencia (una de las características que componen la teoría de sistemas) se realiza una propuesta de posible partitura de cada una de ellas.

Según la teoría de sistemas, la interdependencia se refiere a la relación dependiente o mutua entre los elementos que componen un sistema (en este caso, una *performance*). Implica que los elementos del acto coreográfico están conectados entre sí, y su funcionamiento está influenciado por las interacciones y relaciones establecidas dentro del sistema o partitura creado por la coreógrafa. A demás, hay que añadir el contexto aéreo y específico del sitio de cada presentación: “Según la ley de variedad, la riqueza sistémica de la entidad aparece limitada por la variedad del entorno; dicho en otros términos, la adaptación de la primera aparece limitada por la restricción de la segunda” (De la Reza, 2010, p.105).⁶

En los sistemas la interdependencia puede presentarse de distintas maneras. Por un lado,

⁶ De la Reza, G. A. (2010) *Sistemas complejos. Perspectivas de una teoría general*. Barcelona: Anthropos-UAM.

puede existir interdependencia funcional, donde los elementos de la acción ejercen servicios específicos, que contribuyen al funcionamiento general del sistema. Por otro lado, puede haber interdependencia estructural, en la que cada uno de los elementos de la acción dependen de las relaciones y la estructura del sistema (partitura) para su funcionamiento.

De acuerdo con esta idea, se observan las partituras aéreas grupales teniendo en cuenta tres niveles de interacción:

A. Microsistema:

Se centra en las acciones o comportamientos desarrollados por cada ejecutante de forma individual. Se atiende a la lógica de su actividad personal, exigencias en la coreografía grupal y misión táctica que desempeña en la *performance*, determinando el grado de participación de cada miembro.

B. Mesosistema o interacciones parciales:

Trata la relación directa entre dos o más ejecutantes. Observa si se producen conexiones indirectas, a través de otros elementos escenográficos o arquitectónicos. Esta dimensión está formada por grupos que crean cualidades nuevas de comportamiento o variaciones en la *performance*.

C. Macrosistema:

En este lugar se hace visible la táctica o estrategia de interacción de la coreógrafa. Se refiere a las relaciones en forma y contenido del microsistema y el mesosistema que, basándose en un código de acción común (partitura) definen la estructura de la *performance*, ordenando

el contenido, función y efectividad de la acción global.

Las dos obras analizadas tratan los modelos de interacción teniendo en cuenta secuencias de registro audiovisual. Puesto que no se dispone de documentación de las piezas completas, se propone una selección de los fragmentos o variaciones recopilados.

A continuación, se analiza cada caso mediante dos fichas de datos, que comparten la información fundamental respecto al concepto de interacción. Sin embargo, se observará que en ellas existen algunas diferencias menores, con el fin de adecuar las preguntas a las necesidades de particulares de cada sistema.

3.2 Artificial Gravity⁷

Se trata de una de las numerosas *performances* aéreas de la compañía de Elizabeth Streb: *Streb Extreme Action*. La coreógrafa defiende que hay muchas y variadas formas de “volar”, pero también de aterrizar. Por ello, los cuerpos que aceptan el vuelo en sus coreografías se comprometen no sólo a despegar del suelo, sino también a regresar a él. Tienen que estar dispuestos a que sus cuerpos sean manejados por las fuerzas que gobiernan los objetos, tanto a ras de tierra como en el aire. Sus acciones se denominan “extremas”, porque el peligro físico que corren los ejecutantes es una constante en su trabajo. En este caso se ha escogido la pieza *Artificial Gravity*, por que relaciona, por un lado, las cualidades físicas de la fuerza de gravedad (alterada de forma no natural mediante una “máquina de acción”); y por otro, el acto de volar desde una perspectiva de equilibrio y de caída.

⁷ Traducción: gravedad artificial.

3.2.1 Año de realización: 2009 (estreno)

3.2.2 Lugar: No identificado

3.2.3 Tipo de espacio: Interior

3.2.4 Música: no

3.2.5 Duración de la performance: No identificada

3.2.6 Material audiovisual utilizado: Película.

Gund, C. (2014). *Born to Fly: Elizabeth Streb vs. Gravity*. Aubin Pictures. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UIFxbp-88C1g>

3.2.7 Duración del registro: Minutos 27:00 a 28:46

3.2.8 Identificación de los elementos del sistema performático (Fig. 1):

1. Máquina de acción extrema: se compone de dos superficies giratorias. La primera, un suelo circular de 6 metros de diámetro con un círculo de 2,5 metros de ancho en el centro. Cada sección de suelo (el anillo exterior y el círculo interior) están unidas a un motor distinto. Permite que el disco interior gire en ambos sentidos y distintas velocidades, y que el anillo exterior haga lo mismo. Crea turbulencia lateral y fuerzas a las que no es posible acceder con la mecánica del cuerpo humano.
2. Proyección vertical colocada detrás de la máquina, con vista frontal para el público. En él se observa la acción filmada en plano contrapicado ofreciendo así dos perspectivas de la acción.
3. 7 ejecutantes.



Fig. 1. Gund, C. (2014). *Born to Fly: Elizabeth Streb vs. Gravity*. Aubin Pictures. [Captura de pantalla de vídeo. Min. 27:12]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UIFxbp88C1g>

3.2.9 Objetivos de la performance:

1. Ejercitar la fuerza de gravedad de forma lateral (en lugar de vertical) sobre un cuerpo.
2. Producir movimientos “reales”⁸, que no sean en sí mismos referenciales, descriptivos o emotivos.
3. Diseñar maniobras que trabajen con el concepto de círculo.
4. Crear la ilusión óptica de cuerpos que ocupan el mismo lugar al mismo tiempo.
5. Explorar las capacidades del cuerpo que cae.

3.2.10 Relaciones de interacción:

Variación 1 (Figura 1)

- Máquina giratoria:
Disco externo: dirección derecha. Velocidad media.
Disco interno: dirección derecha. Velocidad media.
- N° ejecutantes: 7
- Posición: De pie, alineados a lo largo del diámetro de la máquina.
- Acción: Mantenerse estáticos mientras los discos giran.
- Interdependencia: Funcional

Variación 2

- Máquina giratoria:
Disco externo: dirección derecha. Velocidad baja.
Disco interno: dirección derecha. Velocidad alta.
- N° ejecutantes: 7
- Posición: 3 tumbados en disco interior, 4

de pie en disco exterior.

- Acción:
 - a. Tres ejecutantes se tumban de costado sobre el disco interior, con el cuerpo ligeramente arqueado. Los tres unidos en esta posición crean un círculo.
 - b. Cuatro ejecutantes Saltan de forma alterna desde el disco exterior al interior, y después vuelven a saltar aterrizando en el exterior.
- Interdependencia: Estructural. Aunque los elementos que componen la escena trabajan de forma funcional, dependen los unos de los otros para cumplir el objetivo de la acción.

Variación 3

- Máquina giratoria:
Disco externo: estático.
Disco interno: dirección izquierda. Velocidad alta.
- N° ejecutantes: 6
- Posición: tumbados boca arriba en el disco interior, con las cabezas unidas en el centro y los brazos entrelazados.
- Acción:
 - a. Giran un tiempo indefinido de forma estática.
 - b. Se levantan de forma sincrónica y salen al disco externo.
- Interdependencia: Estructural. Necesitan desentrelazarse los brazos entre ellos para realizar el segundo movimiento.

Variación 4 (Fig. 2)

- Máquina giratoria:
Disco externo: dirección derecha. Velo-

⁸ Para Streb, los movimientos reales suceden en lugares no habituales en el espacio (como es el aire) y exigen medios especiales. La coreógrafa afirma que si se quiere realizar un movimiento real hay que aceptar no estar en el suelo en una posición conocida, por ello esta máquina implementa un giro que el cuerpo es incapaz de producir de forma natural. Streb, E., & Smith, D. A. (2010). *Streb: How to Become an Extreme Action Hero* (Illustrated). The Feminist Press at CUNY, pp. 75-76.



Fig. 2. Gund, C. (2014). *Born to Fly: Elizabeth Streb vs. Gravity*. Aubin Pictures. [Captura de pantalla de vídeo. Min. 27:25]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UIFxp88C1g>

cidad media.

Disco interno: dirección izquierda. Velocidad alta.

- N° ejecutantes: 7
- Posición: En círculo sobre el disco exterior, de espaldas al disco interior, inclinados hacia fuera del círculo creando un ángulo de 45 grados. Piernas y brazos abiertos. Cogidos de las manos.
- Acción: Soltarse las manos y caer boca abajo de forma simultánea.
- Interdependencia: Estructural.

Variación 5

- Máquina giratoria:
Disco externo: dirección derecha. Velocidad media.
Disco interno: dirección izquierda. Velocidad media.
- N° ejecutantes: 7
- Posición: Todos de cuclillas dentro del disco interior. Tres miran hacia dentro del disco (a) y cuatro hacia fuera (b).

- Acción: Impulsándose con los pies, saltar hacia el disco exterior y caer en plancha. (a) caen de espaldas y (b) caen de frente.
- Interdependencia: Estructural. A pesar de que cada miembro opera de forma independiente y funcional, la sincronía en los movimientos determina la estructura y estética de esta variación.

Variación 6

- Máquina giratoria:
Disco externo: dirección derecha. Velocidad media.
Disco interno: dirección izquierda. Velocidad media.
- N° ejecutantes: 7
- Posición: Tres ejecutantes en el disco interno y cuatro en el disco externo se mantienen en equilibrio sobre sus cabezas.
- Acción: Con el cuerpo rígido, dejarse llevar por la velocidad del disco sin caer.

- Interdependencia: Funcional.

Variación 7

- Máquina giratoria:
Disco externo: dirección derecha. Velocidad media.
Disco interno: dirección derecha. Velocidad media-alta.
- N° ejecutantes: 7
- Posición: de pie, repartidos de forma aleatoria entre los dos discos.
- Acción: Caminar y correr en línea recta⁹, cada ejecutante en una dirección, realizando cruces entre ellos.
- Interdependencia: Estructural. Deben de hacerse cálculos para no chocar por el camino.

Variación 8

- Máquina giratoria:
Disco externo: estático.
Disco interno: dirección derecha. Velocidad media-alta.
- N° ejecutantes: 1
- Posición: Dentro del disco interior, apoyado en posición de puente con los brazos despegados del suelo.
- Acción: Mantener esta posición soportando la inercia del giro.
- Interdependencia: Funcional.

Variación 9

- Máquina giratoria:

Disco externo: dirección izquierda. Velocidad media.

Disco interno: dirección izquierda. Velocidad media-alta.

- N° ejecutantes: 2
- Posición: Dentro del disco interior, dos ejecutantes se dan la mano, apoyados sobre una pierna, mientras mantienen la otra elevada hacia atrás.
- Acción: Sostener la posición a pesar de la inercia.
- Interdependencia: Estructural.

Variación 10 (Fig. 3)

- Máquina giratoria:
Disco externo: dirección izquierda. Velocidad media.
Disco interno: estático.
- N° ejecutantes: 7
- Posición: 4 de pie sobre el disco interior miran al centro del disco (a), 3 sobre el exterior se sitúan de forma aleatoria (b).
- Acción:



Fig. 3. Gund, C. (2014). *Born to Fly: Elizabeth Streb vs. Gravity*. Aubin Pictures. [Captura de pantalla de vídeo. Min. 27:42]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UIFxp88C1g>

⁹ Al caminar en línea recta, el cuerpo se ve forzado a realizar ajustes para permanecer en el mismo espacio mientras el suelo se mueve debajo dando vueltas.

- a. Realiza un salto mortal¹⁰ hacia atrás para caer en plancha boca abajo.
- b. Trotan y observan la escena desde el disco exterior.
- Interdependencia: Funcional.

Variación 11

- Máquina giratoria:
Disco externo: dirección derecha. Velocidad media.
Disco interno: dirección izquierda. Velocidad media
- N° ejecutantes: 7
- Posición: todos de pie sobre el disco exterior miran hacia fuera de la circunferencia.
- Acción: los ejecutantes realizan uno tras otro (de izquierda a derecha) un salto mortal hacia atrás para caer en plancha boca abajo sobre el disco interior. Se levantan rápido y se apartan del centro para dejar espacio.
- Interdependencia: Estructural. El ritmo y orden de saltos requiere de una organización en la que la caída de uno depende del comienzo de la siguiente.

Variación 12

- Máquina giratoria:
Disco externo: dirección izquierda. Velocidad media.
Disco interno: dirección izquierda. Velocidad alta.
- N° ejecutantes: 1
- Posición: de pie sobre el disco interior.
- Acción: realiza un doble salto mortal¹¹ hacia atrás para caer de pie en el disco exterior.
- Interdependencia: Funcional.

Variación 13

- Máquina giratoria:
Disco externo: estático.
Disco interno: dirección izquierda. Velocidad alta.
- N° ejecutantes: 1
- Posición: de pie sobre el disco interior.
- Acción: Correr a la misma velocidad que el disco simulando así que el cuerpo no cambia de lugar.
- Interdependencia: Funcional.

Variación 14

- Máquina giratoria:
Disco externo: estático.
Disco interno: dirección izquierda. Velocidad alta.
- N° ejecutantes: 2
- Posición: un ejecutante en el disco interior da la mano a otro que se encuentra en el disco exterior
- Acción: Correr en círculos hacia la izquierda. El ejecutante del disco interior ayudado por el giro lo hace más rápido que el del exterior, y empuja a éste a moverse en su máxima potencia. Por la fuerza de la inercia y de la gravedad ambos cuerpos corren inclinados en un ángulo de 40 grados.
- Interdependencia: Estructural.

Variación 15

- Máquina giratoria:
Disco externo: estático.
Disco interno: dirección izquierda. Velocidad alta.
- N° ejecutantes: 1
- Posición: un ejecutante en el disco exterior mirando hacia el interior.

¹¹ Doble giro de 360 grados en el aire, sin apoyo de manos. Puede realizarse hacia delante o hacia atrás.

¹⁰ Giro de 360 grados en el aire, sin apoyo de manos. Puede realizarse hacia delante o hacia atrás.

- Acción:
 - a. Dar un salto con los brazos abiertos para caer en el disco interior.
 - b. Dejarse llevar por el giro en esta posición.
- Interdependencia: Funcional.

Variación 16

- Máquina giratoria:
 - Disco externo: estático.
 - Disco interno: dirección izquierda. Velocidad alta
- Nº ejecutantes: 7
- Posición: De pie sobre el disco exterior, creando un círculo amplio.
- Acción: De dos en dos (uno frente a otro en la circunferencia), se cruzan en el aire con un salto hasta ponerse en el lugar del otro.
- Interdependencia: Estructural. Aunque los elementos trabajen de forma funcional, el orden de aparición de los saltos y la sincronía de estos con el objetivo de evitar accidentes depende de una interacción estructural.

Variación 17

- Máquina giratoria:
 - Disco externo: dirección derecha. Velocidad media.
 - Disco interno: dirección izquierda. Velocidad alta
- Nº ejecutantes: 2
- Posición: De pie sobre el disco exterior mirando hacia el centro, cada uno ocupa una coordenada (n/s/e/o) de la circunferencia total.
- Acción:
 - a. Salto simultáneo hacia el disco interior y colocación de cuchillas.
 - b. Inmovilidad unos segundos y giro hacia fuera.

- c. Saltar al disco exterior cayendo en plancha boca abajo.
- Interdependencia: Estructural.

Variación 18

- Máquina giratoria:
 - Disco externo: estático.
 - Disco interno: dirección izquierda. Velocidad alta
- Nº ejecutantes: 4
- Posición: 2 ejecutantes tumbadas sobre el disco interior (a). Otras dos de pie en el disco exterior, uno en cada mitad de circunferencia, frente a frente (b).
- Acción:
 - a. De forma simultánea (b) se cruzan en un salto que atraviesa por el aire el círculo interno mientras (a) se mantienen inmóviles tumbadas sobre él.
 - b. El grupo (b) aterrizan una frente a la otra en el extremo contrario del disco exterior.
- Interdependencia: Estructural.

Variación 19

- Máquina giratoria:
 - Disco externo: dirección izquierda. Velocidad media.
 - Disco interno: dirección izquierda. Velocidad media.
- Nº ejecutantes: 7
- Posición: 1 ejecutante tumbada en el centro del disco interior, boca abajo, con manos y piernas abiertas. 6 ejecutantes tumbados en los bordes externos del disco exterior, creando un círculo, boca abajo.
- Acción: Mantenerse mientras el disco gira.
- Interdependencia: Funcional.

3.2.11 Interdependencia contextual:

Partitura diseñada para realizarse en espacio interior, que disponga de las medidas y servicios adecuados para la instalación de la máquina. Siempre que se cumplan estas condiciones no se modifica la organización de la pieza, manteniendo el equilibrio del sistema.

3.2.12 Evaluación de resiliencia y adaptabilidad:

Se observa que la acción constituye una partitura cerrada en la que todos los elementos y posibilidades están estudiados previamente. Por tanto, no se contempla la posibilidad de cambios o imprevistos significantes. Sin embargo, la destreza de los ejecutantes manifiesta que algunas de las acrobacias realizadas a nivel interno (microsistema) pueden ser fruto de un cierto grado de improvisación en consonancia con el mesosistema y el macrosistema.

3.3 Wall Ball / Throw yourself in¹²

Pieza dirigida y coreografiada por Jo Kreiter, directora de *Flyaway Productions*. *Apparatus based dance*. *Wall Ball* se creó para dar visibilidad sobre la crisis de financiación en las escuelas públicas de California. La compañía realiza *performances* específicas del lugar. Utilizan aparatos sencillos y complejos que son colgados de las fachadas de los edificios, para interactuar con las ejecutantes, suspendidas en el aire con arneses. Se ha escogido esta pieza por el contraste de cualidad y estilo de movimiento respecto a la anterior, y por la singularidad que ofrece la integración de aparatos externos a la acción aérea en suspensión.

3.3.1 Año de realización: 2011 (estreno)

3.3.2 Lugar: *Sunnyside Elementary School - 250 Foerster Street, San Francisco, CA*

3.3.3 Tipo de espacio: exterior.

3.3.4 Duración de la performance: no identificada.

3.3.5 Música: si: composición de Beth Custer. **Material audiovisual utilizado:** FlyawayProductions. (6 de julio de 2011). Wall Ball/Throw Yourself In - Flyaway 2011 - Excerpts [Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/26076835>

3.3.6 Duración del registro: 4 minutos y 52 segundos

3.3.7 Identificación de los elementos del sistema performático (Fig. 4):

1. Doble muro lateral (izquierdo/derecho) que forma una esquina exterior de 90 grados. Estas paredes albergan la escuela primaria *Sunnyside* en California.
2. Cuatro ejecutantes.
3. Cuatro pelotas (una de ellas cuelga de una cuerda por el muro derecho)
4. Un aro
5. Sistemas de amarre (arneses, cuerdas)

3.3.8 Objetivos de la performance:

1. Desarrollar una acción específica del sitio que en un lugar donde existe un conflicto.
2. Diseñar un tipo de coreografía en relación con la acrobacia aérea de suspensión y la danza con objetos.

¹² Traducción: Bola de pared / Lánzate.



Fig. 4. FlyawayProductions (6 de julio de 2011). *Wall Ball/Throw Yourself In - Flyaway 2011 - Excerpts* [Video]. [Captura de pantalla de vídeo. Min. 00:26]. Recuperado de <https://vimeo.com/26076835>

3. Crear poéticas visuales teniendo en cuenta, en primer lugar, el punto de vista del espectador (en el suelo) y las acciones realizadas a una escala superior. En segundo lugar, las imágenes en video generadas por el registro de la pieza.
4. Ofrecer un diálogo entre el edificio, los aparatos y los cuerpos.
5. Producir un discurso narrativo en torno al lugar donde se lleva a cabo la acción.

3.3.9 Relaciones de interacción:

Variación 1

- N° ejecutantes: 3
- Aparatos: 3 pelotas
- Plano de registro: general y medio.
- Posición inicial: Tres ejecutantes sentadas en el borde de la cornisa del muro derecho, mirando hacia fuera. Las piernas cuelgan de la fachada del edificio. Cada una sujeta una pelota roja.
- Acción: Sin dejar de sujetarla con las dos manos, repiten al unísono los siguientes movimientos (alternados) con la pelota:

- a. Botar a un lado y a otro de sus cuerpos
 - b. Elevar la pelota por encima de sus cabezas
 - c. Sostener la pelota frente a ellas con los brazos estirados.
 - d. Pasar la pelota por detrás de sus cabezas.
 - e. Tumbarse de lado con la pelota (el cuerpo alineado con la cornisa) y estirar una de las dos piernas en el aire.
 - f. La ejecutante del medio lanza la pelota hacia atrás, se levanta y desaparece del plano. Las de los extremos se quedan quietas, sosteniendo la pelota por delante de ellas como si fuesen a tirarla abajo.
- Interdependencia: Funcional.

Variación 2

- N° ejecutantes: 1
- Aparatos: Arnés de sujeción.
- Plano de registro: general y medio.
- Posición inicial: La ejecutante cuelga boca arriba de la mitad del muro izquierdo.
- Acción:
 - a. Dar vueltas apoyando los pies sobre la pared emulando un suelo.
 - b. Saltar a la comba con un sobrante de la cuerda de su arnés.
 - c. Balancearse por el aire con el único contacto de una mano que se desliza por el muro.

- d. Saltar sobre la pared.
- Interdependencia: Funcional

Variación 3

- Nº ejecutantes: 1
- Aparatos:
 - a. 1 aro suspendido en vertical sobre la parte alta de la esquina que forman los muros izquierdo y derecho.
 - b. Arnés de sujeción para la ejecutante.
- Plano de registro: general y medio.
- Posición inicial: La ejecutante, colgada boca arriba, apoya las manos y los pies sobre el aro. Mantiene la postura girando con la inercia del aparato.
- Acción: Saltar varias veces del aro al muro izquierdo, repitiendo los siguientes movimientos de forma alterna:
 - a. Suelta el aro y realiza un salto lento hacia el muro izquierdo, donde apoya los pies, flexiona las piernas y vuelve a impulsarse hacia el aro.
 - b. Mete su cabeza dentro del aro.
 - c. Da una voltereta mortal (horizontal al suelo) sobre el muro izquierdo.
 - d. Introduce la parte superior del cuerpo dentro del aro mientras se apoya en él con los brazos estirados, y la parte inferior cuelga hacia abajo.
 - e. Gira con el aro.
 - f. Se sienta en la parte interior del aro.
 - g. Cruza desde la pared izquierda a la derecha pasando por dentro del aro.
 - h. Se balancea agarrada del aro y gira.
 - i. Se cuelga del aro cabeza abajo.
 - j. Interdependencia: Estructural. Ambos elementos (el aro y el cuerpo) son necesarios para que esta variación de acción sea posible.

Variación 4 (Fig. 5)

- Nº ejecutantes: 2

- Aparatos:
 - a. 1 pelota roja colgada en el aire con una cuerda.
 - b. Dos arneses de sujeción para las ejecutantes.
 - c. Plano de registro: medio frontal, general y contrapicado. Este último genera la sensación de dos cuerpos flotando a ras del suelo, con movimientos lentos y fluidos.
- Posición inicial: Las ejecutantes cuelgan boca arriba del muro lateral derecho.
- Acción: Mientras una de ellas sujeta la pelota y las dos apoyan los pies sobre la pared, se realizan los siguientes movimientos de forma lenta:
 - a. Balanceo sincronizado a izquierda y derecha.
 - b. Pase de la pelota de una a otra ejecutante.
 - c. Pase de la pelota de una a otra ejecutante colgando boca abajo.
 - d. Las dos tocan la pelota cada una con una mano. De forma alterna dan una vuelta sobre sí mismas, con el cuerpo orientado paralelo al suelo.
- Interdependencia: Estructural.

Variación 5

- Nº ejecutantes: 4
- Aparatos:
 - a. 1 Aro (situado en el mismo lugar de la variación 3).
 - b. 4 arneses de sujeción para las ejecutantes.
- Plano de registro: general
- Posición inicial: Las ejecutantes se colocan en el mismo lugar y posición de las variaciones 2, 3 y 4 (1 en el muro izquierdo, 1 en la esquina con el aro, 2 en el muro derecho).
- Acción: Se realizan las acciones ya



Fig. 5. FlyawayProductions (6 de julio de 2011). *Wall Ball/Throw Yourself In - Flyaway 2011 - Excerpts* [Video]. [Captura de pantalla de vídeo. Min. 03:30]. Recuperado de <https://vimeo.com/26076835>

descritas en las variaciones 2, 3 y 4 de forma simultánea, salvo en la variación 4, en la que se prescinde del uso de la pelota.

- Interdependencia: Estructural. El conjunto de acciones sincrónicas recopila las variaciones realizadas, dando así un final cerrado a la *performance*.

3.3.10 Interdependencia contextual:

El tipo de emplazamiento (una escuela) y los elementos utilizados (aro y pelotas) generan una dependencia directa con el diseño de la partitura, su narrativa, su estética y sus posibles interpretaciones.

3.3.11 Evaluación de resiliencia y adaptabilidad:

Si bien el sistema técnico y coreográfico de la acción es adaptable a otros edificios, en

el plano conceptual la acción específica del sitio no respondería al mismo funcionamiento en otra ubicación. Por tanto, el sistema no sería resiliente fuera del medio de la escuela.

CONCLUSIONES

1. Los objetivos principales de las *performances* aéreas descritas son tres: primero, investigar el espacio y el cuerpo más allá de su uso formal; segundo, desafiar los límites físicos; y tercero, componer una coreografía que experimenta la gravedad de forma extrema y poética.

2. La acción aérea modifica el punto de vista de la *performance*, proponiendo otras perspectivas y creando un cambio de orientación en el espectador.

3. Es posible identificar y reconstruir las conexiones entre los elementos de una acción aérea, así como las relaciones de causa y efecto para conocer de qué manera la modificación de uno de ellos afecta a otros dentro de la partitura.

4. Los diferentes tipos de partitura aérea, así como los elementos que lo configuran, pueden ser observados y analizados bajo el concepto de sistema de acción.

Referencias

- Artlyst (2 de marzo de 2011). *Laurie Anderson Trisha Brown and Gordon Matta-Clark Pioneers Of The Downtown Scene New York 1970*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=M_G9FGil_C
- Bachelard, G. (1958). *El Aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de cultura económica.
- Bush, K., Yee, L., Crawford, J., Goldberg, R., y Heiss, A. (2011). *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*. Londres: Prestel Pub.
- Coelho, M. A. (2007). Circo e Educação Física: Compendium das Modalidades Aéreas. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/26488910_Circo_e_Educacao_Fisica_Compendium_das_Modalidades_Aereas
- Damkjaer, C. (2015). Homemade circus. En *Moving Sites* (pp. 117-130). Routledge.
- FlyawayProductions. (6 de julio de 2011). Wall Ball/ Throw Yourself In - Flyaway 2011 - Excerpts [Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/26076835>
- Gund, C. (2014). *Born to Fly: Elizabeth Streb vs. Gravity*. Aubin Pictures. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UIFxpb88C1g>
- Hunter, V. (2015). *Moving Sites: Investigating Site-Specific Dance Performance*. Taylor & Francis Group.
- Martín, R., y Lago Peñas, C. (2005). *Deportes de equipo. Comprender la complejidad para elevar el rendimiento*. Barcelona: INDE Publicaciones.
- Nietzsche, F. W., y Pascual, A. (1987). *Así habló Zaratustra: Un libro para todos y para nadie*. Alianza eBooks.
- Laban, R. (2011). *Choreutics*. Hampshire: Dance Books.
- De la Reza, G. A. (2010) *Sistemas complejos. Perspectivas de una teoría general*. Barcelona: Anthropol-UAM.
- Kloetzel, M. & Pavlink, C. (2011). *Site Dance Choreographers And The Lure Of Alternative Spaces*. (2011). Florida: University Press of Florida.
- Sommer, S. (1972). Equipment Dances: Trisha Brown. *The Drama Review: TDR*, 16(3), 135. <https://doi.org/10.2307/1144780>
- Streb, E., & Smith, D. A. (2010). *Streb: How to Become an Extreme Action Hero* (Illustrated). The Feminist Press at CUNY.
- STREB. (s.f.). <https://streb.org/>
- Trisha Brown Dance Company (s.f.). *Woman Walking Down a Ladder (1973)*. Recuperado de <https://trishabrowncompany.org/repertory/woman-walking-down-a-ladder.html?ctx=title>
- Wilkinson, A. (22 de junio de 2015). Rough-and-tumble. Elizabeth Streb's daredevil dances. *The New Yorker*. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2015/06/29/rough-and-tumble>



Fugas
e Inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

11

2023

LA PERFORMATIVIDAD DE LA TELA. APARECER DE NUEVO. REVELAR LO QUE NO TIENE FIN

IRIA VÁZQUEZ

/ RESUMEN /

Desde una perspectiva cultural, artística y espiritual la tela es el material que sostiene y ha sostenido la expresión, perpetuación, transmisión, escisión y legitimación de distintos modos de ser, estar y aparecer; sistemas de poderes y creencias, costumbres y modelos a seguir. En este sentido, la concepción de performatividad de Judith Butler, se vincula de una forma indisoluble al tejido, en la construcción de la diferenciación y desigualdad de género; en la configuración de modelos y pautas de comportamiento adheridas a la vestimenta y, todo el sistema de juicios, normalidades y prejuicios que promueve.

El objetivo fundamental del presente artículo es analizar la performatividad inherente al tejido, su presencia en el campo de la performance, la danza y las artes escénicas y su capacidad y potencialidad para promover la alteración y deslizamiento interdisciplinar, así como la innovación adherida a su constante reformulación, conectándonos con la dimensión utópica y simbólica inherente al mismo, introduciendo en el análisis, una ineludible perspectiva de género, conforme a su vinculación con oficios, hábitos y tradiciones vinculadas a lo femenino, lo artesanal y, también, a lo colaborativo y relacional.

/ Palabras clave /

Performatividad;
performance;
tejido;
feminismo;
identidad;
infinito;
interdisciplinaridad;
arte relacional.

1. PERFORMANCE, TEJIDO Y PERFORMATIVIDAD

1.1. La constitución o instrucción de lo posible

La performatividad¹ comprendida y estudiada desde la perspectiva de la investigadora estadounidense Judy Butler, se vincula a la construcción del género desde el plano discursivo. Es concebida como mecanismo que opera en la constitución y formación de las identidades y la perpetuación de sistemas y normatividades, que acabamos por encarnar a través de nuestros cuerpos. Así, la performatividad, alude al carácter ficcional, cultural de nuestra identidad y, por lo tanto, del género, el sexo y las sexualidades, orquestando el orden de las apariencias bajo una concepción binaria, diferenciada y desigual, que repercute en el reparto de características que potenciarán y determinarán, de una forma significativa, el lenguaje corporal, comportamental, expresivo o lingüístico² de la persona según su género, raza, clase o rol social, etcétera.

Códigos de conducta y protocolos sociales que pautan y perfilan nuestros modos de relacionarnos, comprendernos, conocernos e interactuar, desmontando en el desarrollo de estas investigaciones y perspectivas, la concepción binaria, naturalizada y esencialista que caracterizaba al pensamiento y concepción de la realidad occidental, especialmente, en relación con al género y la sexualidad. Como apunta Mónica Cabo (2020):

La performatividad es la perspectiva que

ayuda a Butler en su proyecto político, que persigue salir de los binarismos e intentar flexibilizar las rígidas normas de género, sexo y sexualidades que conforman nuestras identidades (...) es, pues el marco conceptual que nos permite comprender la filosofía de Butler y su propuesta de subversión crítica. (p. 76)

Sin embargo, dentro de la instauración y existencia de estos códigos repetitivos, que según Derrida y Butler, posibilitan y caracterizan a los actos realizativos o performativos del habla, siempre existe un amplio margen para el error, el fracaso y la desviación, motivo que llevó a Derrida a introducir la noción de iterabilidad, sustituyendo el de repetición. La iterabilidad, denota a la vez repetición y alteridad, y alude a una característica y potencialidad subversiva fundamental del acto performativo, ante la imposibilidad de que pueda volver a realizarse de una forma idéntica.

El arte, por tanto, es uno de los instrumentos más poderosos de que disponemos para la realización de la vida. Negar esta posibilidad a los seres humanos es ciertamente desheredarlos. (Arnheim, 1999, p.48)

Siguiendo este hilo, podríamos atisbar la íntima relación entre performance y performatividad, aun conscientes de las diferencias semánticas, operativas y distintas formulaciones teóricas desarrolladas a partir de esta noción. Como hilvana Juan Albarrán (2017):

En cierto sentido, en el trabajo de Austin,

¹ Término acuñado por John L. Austin en 1955 en una serie de conferencias realizadas en Harvard que posteriormente fueron recopiladas en su libro póstumo *Cómo hacer cosas con palabras* (1962).

² Como apunta y analiza Mónica Cabo Abadía (2020) en su estudio sobre la obra de Judy Butler, no debemos comprender la performatividad desde una perspectiva voluntarista, constructivista o determinista, sino como un fenómeno de mayor flexibilidad y apertura, alejado de cualquier marco de comprensión dicotómico o extremista.

Derrida y –como veremos– Butler, lo performativo queda vinculado al lenguaje, a lo discursivo. Quizás, por ello, Diana Taylor ha trazado una distinción entre lo performativo y lo performático: “sugiero que tomemos prestada una palabra del uso contemporáneo que hace el español de la palabra performance, esto es, el término performático para denotar la forma adjetivada de la esfera no discursiva de la performance. ¿Por qué es esto importante? Porque es vital para señalar los campos performáticos, digitales y visuales como formas separadas, aunque siempre asociadas, de la forma discursiva tan privilegiada por el logo-centrismo occidental. (p. 38)

A parte de la necesidad de distinción terminológica, entre lo performativo y lo performático, que encuentra Diana Taylor, conforme a la especificidad que opera en cada campo, eso no excluye la existencia y relevancia de su interrelación. El arte, fundamentalmente, a partir de la modernidad y, de forma visceral, a través del happening, el arte de acción o la performance, busca “abrir nuevas maneras de ver el mundo que ayudarán a redefinir la responsabilidad del individuo en la sociedad” (Soto, 2020). Es una “anti-disciplina” artística eminentemente crítica y reivindicativa que emerge, sustancialmente, del peso, rigidez y abigarramiento de los marcos performativos normativos, que bloquean, dificultan, cuando no imposibilitan el ejercicio, manifestación y expresión de una vitalidad emancipada y plural, la creación de otras realidades “(...) no tiene que ver con lo que las imágenes nos hacen hacer. Se trata de dejar de intentar orientar sus sentidos. Como sostenía Gilles Deleuze, crear es “separar una imagen de todos los

clichés, volviéndola contra ellos” (Soto, 2020, p.136).³

1.2. La semiótica textil

Dentro de este marco de comprensión, podemos afirmar que la indumentaria, tiene un papel crucial en la regulación de un orden social marcado por las jerarquías, los roles y la diferenciación de género, en su carácter performativo. Desde una perspectiva histórica y social, a través de ella, se manifiesta y descubre la evolución de los cánones de belleza, valores sociales, económicos, religiosos y culturales, como analiza Rebeca Baceiredo (2023):

O tecido é a manifestación da estrutura social. O tecido é un texto antropológico e sociológico que expresa o logos, sitúa os elementos de maneira que o conxunto encaixe. Este perfecto funcionamento da engranaxe social, sen estridencias particulares, relaciónase coa disposición da virtude. Entrelázanse varios roles en cada función e cada individuo cumprindo o seu cometido é o comportamento moral que se espera e demanda. (p. 29)

A lo largo de la historia humana, sea cual sea su origen, su contexto, se ha significado como una materia versátil adaptada a las más diversas funciones, para comenzar como cubierta, segunda piel, utilizada para la preservación de la temperatura corporal, cuyo umbral y margen de bajada es considerablemente pequeño. Pronto a su funcionalidad se incorporó la exploración y expansión de sus cualidades estéticas, performativas, tornando palpable la necesidad de los organismos vivos de emplear el campo de las apariencias y de la estética

³ Deleuze, G. (1983). *La imagen en movimiento. Estudios sobre cine I*, Buenos Aires: Paidós, p. 293.

como un recurso más para la consecución de sus objetivos vitales

O sapiens cobre o seu corpo con un-
güentos que pro-
texen a súa epiderme
á vez que a decoran
con formas: dáse un
sentido lúdico, sobre
o funcional, de repre-
sentación da iden-
tidade e de deleite
para a contempla-
ción, non na contem-
plación como *theoria*,
senon na contem-
plación daquilo que
nos interpela a través
dos sentidos, *aisthesis*. Búscase agradar a
percepción. (Baceiredo, 2023, p. 11)

Así, desde sus primeras formulaciones, la vestimenta, ha funcionado como dispositivo y medio de diferenciación, reconocimiento e identificación social, cultural.

Desde el campo de las artes tanto plásticas como audiovisuales, constituye una de las materias y soportes fundamentales en la expresión, proyección, conocimiento e interpretación de la realidad, así como en la canalización y emergencia de lo invisible, potenciando y ensanchando nuestros límites perceptivos, sociales y subjetivos.

Los tejidos y los materiales que los conforman constituyen, de tiempo inmemorial, una especie de dobles figurados del material del que está hecha la vida misma. (St. Clair, 2022, p.18)



Fig. 1. Ensaio, videoperformance. Iria Vázquez, 2019 (Fotografía de Miguel Vidal)

2. TRASCENDER LOS GÉNEROS. APARECER DE NUEVO

Las realizaciones escénicas “derrumban los antagonismos” y “constituyen una realidad en la que uno puede simultáneamente aparecer como otros, una realidad de la inestabilidad, de lo difuso, de lo ambiguo, de lo transitorio, una realidad en la que se suprimen las fronteras”. (Mayayo, 2020, p. 61)

El potencial performativo inherente al tejido, su capacidad de transformación y ruptura de los estereotipos y roles vinculados al género, explica que sus cambios, reformulaciones, transgresiones e innovaciones se hayan convertido en auténticas revoluciones y puntos de inflexión en la lucha feminista y, en general, en la reivindicación por la igualdad de derechos de lo considerado subalterno, promoviendo la dislocación de las teorías y creencias que han fundado y sostenido la trama del pensamiento

occidental basada en una concepción dicotómica de la realidad, como expresa Chantal Maillard (1992):

Occidente no ha sabido qué hacer con las diferencias que estableció a lo largo de su historia; le pareció más sencillo, siempre, el rechazo de una y la defensa a ultranza de la otra; el espíritu o la materia, el más allá o lo terrenal, etcétera. Pero situarse en un polo es propiciar la aparición del contrario, y la mejor manera de no poder eliminar el contrario es, sin duda, establecerse en lo otro y hacerlo propio. (pp. 228-229)

En el presente artículo, hemos centrado el análisis en aquellas propuestas y acciones que sitúan el cuerpo en un espacio liminal, que parten de un principio de abstracción, indeterminación y suspensión identitaria y disciplinar, en el que este material difumina y absorbe los límites, las fronteras entre ausencia y presencia, ser y no ser, entre visibilidad e invisibilidad, entre lo poético y lo político, lo individual y lo colectivo; acciones y planteamientos escénicos en el tejido actúa como dispositivo que constituye un espacio prediscursivo y liminal y, en el que se sitúa el proyecto Telos.

2.1. Telos

Desde hace varios años la performance no designa solamente un lenguaje o técnica específica del arte, sino también la porosidad entre las artes, los intercambios entre el teatro, el cine y las artes visuales. (Soto, 2020, pp. 70-71)

Este proyecto de investigación y creación interdisciplinar reflexiona sobre la performatividad inherente al tejido, cotejando los vínculos entre interpretación, vivencia y fenómeno.

Comprendido como un laboratorio de creación experimental, implica la colaboración con artistas procedentes de diferentes campos y disciplinas (artes del movimiento, fotografía, arte sonoro, moda...) y colectivos diversos, otorga una especial relevancia a las analogías entre los procesos de creación artística y los procesos de formación de paisaje; a modo de un mapa que se va configurando a través del azar, lo sensorial y lo circunstancial.

En el marco de este proyecto se han realizado las siguientes performances y propuestas artísticas interdisciplinares: *Telos* (2016) *Panorámica de un vuelo encubierto* (2016-20), *Ensaio* (2019), *Tableau Vivant. Retrato de Olga, 1* (2020) *Ardora* (2020-23), *Retallos ao azar* (2021) y *Permitete cambiar de forma* (2022).

2.2. Materia de revelación



Fig. 2. Tableau vivant. Retrato de Olga, 1. Videodanza. Iria Vázquez, 2020 (Fotograma)

Lo que realmente está sucediendo está siempre por venir, pues siempre hay una interpretación. Cada vez que se trata de estabilizar el significado de una cosa, de fijarla en su posición misionera, la cosa misma, si es que hay algo en ella, se escapa. (Cabo: 2021, p. 87)

En la metodología seguida en las distintas acciones y obras enmarcadas en *Te/los*, el tejido constituye un encuentro entre poéticas, punto de unión volátil y abierto entre la acción, su potencialidad, imagen y aproximación sonora. Se mantiene la clave que tiende un puente entre el hacer y el no hacer, intrínseca al proyecto

en donde su producción no esté sujeta al imperativo de la transmisión ni al deseo de la expresión –a menos que esta sea desplazada de su vector de intencionalidad–, sino que configure composiciones en las que cada quien se inscriba a partir de su propia historia, saberes y experiencias. (Soto, 2020, p. 84)

Por otra parte, esta metodología basada en un *“laissez faire”* lo que advenga de ese encuentro, sintoniza con el propio principio y planteamiento de algunas de las artistas que formaron parte del mismo como Olga Cameselle, Marco Maril, Marcia Vázquez o Miguel Vidal. Así, las colaboradoras y participantes, la tela y el espacio constituyen los únicos elementos definidos previamente, las coordenadas de referencia. Conforme al carácter situacionista, entregado a la deriva, y no intencional del proceso de creación, el tiempo se va desilvanando en el contacto interpersonal, en el juego e investigación posado en las colisiones, intersecciones e influencia entre lo corporal, espacial y material, en esa danza visible e invisible y atenta a lo que nos detiene e impulsa, a la sensación, al movimiento que enlaza tiempos (espera, contemplación, disposición, suspensión) y deja de prestar atención al “tener que llegar a...”, así, “el juego es sobre todo la experiencia de una capaci-

dad de indeterminación, una capacidad que puede ser compartida por cualquiera” (Soto, 2020, p.80). Respecto a esto, resulta pertinente y esclarecedora la recuperación y extensión que realiza Andrea Soto (2020), a partir de las consideraciones de Jacques Rancière⁴ entorno a la distinción entre acción y movimiento, para su investigación sobre la performatividad. La investigadora apunta como la acción desde Aristóteles, implica la realización de un conjunto de movimientos encaminados a la consecución de un fin específico; comporta una organización estratégica, la existencia de una idea previa que precede a la praxis, a la creación, observando que “este modo de comprender la acción ha articulado el régimen representativo, como si la realidad fuese una materia inerte que necesita un principio ajeno a ella para organizarse y adquirir forma, sea cual sea que esta fuese” (Soto, 2020, p. 77). Frente a las implicaciones pragmáticas que connota la acción, la performatividad, nos advierte la autora, opera desde un principio, precisamente, contrario a la misma “tiene que ver más bien con el movimiento no orientado con anterioridad: se imagina, no se planifica. El movimiento es un movimiento que no tiene fin en los dos sentidos de la palabra: nunca comienza y nunca termina” (Soto, 2020, p. 79).

2.3. La expresión (del ser) infinita

El artista se construye así una “identidad formal” a partir de la lengua que hereda y del estilo que denota su historia personal: dar forma es comprometerse; crear es crear valor. Pero las formas albergan valores precisamente porque son producidas, en sentido propio, por comportamientos. (Bourriaud, 20, p. 95)

⁴ Rancière desarrolla su investigación sobre el movimiento a partir de las concepciones de artistas tanto del campo de la danza como del cine, como es el caso de Isadora Duncan, Rudolph Laban, Loïe Fuller o Vertov. Los textos de referencia para la autora en el análisis de esta distinción son: *Doing or Not Doing: Politics, Aesthetics, Performance* (2010) y *El momento de la danza* (2018).

Bajo la concepción de este movimiento que no acaba ni termina intrínseco al proyecto, adviene, como referente que encarnó en la escena artística de finales del S. XIX y principios del S. XX ese despliegue sin fin, Loïe Fuller.

Fuller aparece en escena como fenómeno sobrenatural y metamórfico, como entidad poética. Lo cierto, es que como señala Justine Christen (2017) Loïe Fuller se consideraba más poeta que bailarina, hecho, que puede ayudarnos a comprender, de forma significativa, las transformaciones e innovaciones conceptuales, científicas y tecnológicas que integra su propuesta escénica y la enorme admiración que su concepción del movimiento generó en el circuito artístico de la época y en los poetas simbolistas, especialmente, en Mallarmé. Quien dejó testimonio, a través de diferentes textos, del impacto y trascendencia que para él supuso la aparición de Fuller, “una bailarina convertida en símbolo integral y metáfora móvil” (Pouillaude, 2019, p. 1), la mismísima encarnación de su ideal poético y escénico.

Hemos de destacar la magnitud del asombro que su acción escénica generó tanto al público como a la crítica de la época y, que cuyo alcance llega hasta la contemporaneidad.

Lo primero que podemos destacar de su concepción artística, siguiendo las claves de análisis del presente artículo, es “el principio de abstracción sobre el que reposa su arte coreográfico construye una identidad idealiza-



Fig. 3. Ensaio, videoperformance. Iria Vázquez, 2019 (Fotografía de Miguel Vidal)

da para la bailarina” (Christen, 2017, p. 3). Esta identidad idealizada, a la que tanto se alude en diferentes escritos de la época, es ese deseo wagneriano que gravita en el ámbito artístico desde la época barroca, la realización de la llamada “obra de arte total”, conjugando todas las artes en su propuesta escénica y, que la lleva a investigar y explorar la plasticidad y potencialidad de cada uno de esos lenguajes, desarticulando los códigos y estructuras tradicionales de la puesta en escena. Así, son muchas las revoluciones⁵ que lleva a cabo la artista. Para empezar, no encarna ningún personaje, prescinde de argumentos, de libretos, en sus inicios hasta de música, de elementos escenográficos, en su acción priman, eminentemente, los valores plásticos, escultóricos, rítmicos y visuales. La “obra de arte total” en Loïe Fuller, se significa en la generación de un estado de emergencia, en la inmersión en la dimensión fenomenológica del aparecer, análoga a la naturaleza, no definida, fija, estable o previsible, en la que ser y no ser ocurren a la vez y, de la cual brota su carácter mágico, hipnótico y magnético.

⁵ Como se expone en el dossier pedagógico sobre la artista realizado por Claire Lingenheim.

La concepción del vestido que la artista creó y patentó⁶ para su performance, disuelve la identidad y apariencia de quien la porta, la transfigura. Como expresa La Ribot en el video realizado a partir de la exposición *Escenarios del cuerpo. Las Metamorfosis de Loïe Fuller* (2014), la artista es conocida como la “bailarina sin cuerpo”. Podría ser cualquier cuerpo, más allá de su aspecto o de su género, como indica Justine Christen (2017) asistimos, por primera vez en la escena occidental de la época, a la liberación del cuerpo de una bailarina y, está liberación, es producida a través de la vestimenta, “elle est l’une de premières à libérer partiellement le corps de la danseuse du regard masculin auquel il était jusqu’alors assujetti”⁷ (Christen, 2017, p. 2). En esta alteración y transformación en los modos de aparecer, el cuerpo es concebido como generador de una fuerza transformadora, trascendiendo su carnalidad; creando su propia sexualidad, en palabras de la propia artista, “chaque sujet invente dans son intimité un sexe spécifique : c’est là que réside son génie, qui est tout simplement sa créativité”⁸ (Fuller cit.en Christen, 2017, p. 17). El cuerpo velado, por los ingentes metros de tela que conforman su vestuario y los efectos de luz, se transfigura en el umbral de revelación de un acontecimiento de vitalidad extrema, dotando de expresión a lo intangible, empezando por el aire, materia fundacional del volumen generado a través de la rítmica corporal, fundamentalmente de su torso y de sus brazos que prolonga a través de palos curvos en principio de bambú (más adelante, en aluminio) cosidos por la parte interior de la tela, haciendo que está pueda alcanzar hasta seis metros de altura

(Kristen, 2017). El vestido “pierde su función decorativa o simbólica, participa en la expresión formal de la danza” (Lingenheim) son indiosociables. Loïe Fuller nos presenta un estado pletórico del ser, expresado en las ilimitadas formas de evocación y evaporación, de materialización y evanescencia, de resistencia y suspensión, de aparición y trascendencia.

Nuestra frontera, el límite que nos impide realizar el viaje, es esa incapacidad para acceder a esa experiencia de unidad o, dicho de otro modo, la poca maleabilidad de los límites con que definimos nuestros territorios, es decir, límites de lo conocido, de lo aprendido. “No rodees tus cuerpos con líneas”, aconsejaba Leonardo da Vinci a sus discípulos, pues ¿cuál es el grosor del espacio que hay entre una superficie y el aire que la rodea? ¿dónde está el límite entre dentro y fuera? Y ¿qué es una línea sino el límite que la mente establece para hacer manejables las cosas? (Maillard, 2009, p. 229)

2.4. La extensión de la caída

Otra de las performances en las que el vestido opera esa transfiguración de lo corporal y lo espacial dotando al cuerpo en movimiento de una dimensión escultórica, plástica y vibracional es *Lamentation* de Martha Graham. Este solo estrenado en Nueva York en 1930, con música del húngaro Zoltán Kodály, compuesta en 1910, pronto se convirtió en una pieza icónica en la historia de la danza del siglo XX y, por supuesto, en la trayectoria de la artista,

⁶ A partir de 1892, la artista, comenzó a registrar sus patentes, entre ellas el diseño de su vestido, ante la proliferación de las imitaciones de su “Danza serpentina” y el éxito de sus diseños e innovaciones tecnológicas

⁷ “Ella es una de las primeras en liberar parcialmente el cuerpo de la bailarina de la mirada masculina sobre la cual estaba hasta entonces sujeta” (trad.a)

⁸ “Cada sujeto inventa en su intimidad un sexo específico: ahí reside su genialidad, que es simplemente su creatividad” (trad.a)



Fig. 4. Ardora, 2020-23. Iria Vázquez (Fotografía, Miguel Vidal)

tanto por la concentración de sus renovadores planteamientos técnicos como por el grado de abstracción con la que concibió la expresión de lo emocional y espiritual a través de la danza.

Martha Graham, considerada una de las fundadoras de la danza moderna y contemporánea, liberó al movimiento de los esquemas

clásicos y tradicionales del ballet, creando su propio estilo y su propia escuela.

Tanto en las performances de Loïe Fuller como en esta de Martha Graham observamos como la noción espacial de la danza y del movimiento, varían sustancialmente. El espacio es concebido en negro⁹, desde una sobriedad

máxima, prescindiendo de cualquier elemento que pueda distraer la atención sobre su forma de aparecer. Ambas permanecen en la centralidad del escenario. La coreografía es concebida y desplegada desde un punto fijo, no se construye ocupando o poseyendo la extensión del escenario, sino desde la concentración sobre su propio eje, fuerza, empuje y transformación de lo portado, no se dispersa. Se concibe desde la plasticidad del gesto y su dimensión escultórica intensificada en la interacción y articulación del material que lo cubre, en un despliegue concentrado, dilatado, expandido. Cada movimiento implica la generación de una forma, la emoción se encarna en cada pliegue, en su tensión y articulación. La tela es un espacio de encarnación y expresión de lo intangible. La relación del tejido con lo corporal sobrepasa lo ornamental o accesorio, en su relación dialógica emerge la dimensión oculta; sus incalculables modos de articularse como lenguaje silenciado de la emoción, del gesto.

La forma no es el formalismo, tampoco un añadido, un recubrimiento o un artificio decorativo; por “forma” entiendo aquí el modo, esto es, el ritmo, la secuencia vibratoria. En este sentido, la forma es el contenido. Atendiendo a la forma podemos conocer el contenido más allá del mismo o, incluso, en contra o a pesar del mismo. El cómo dice el qué, lo comunica. (Maillard, 2009, p. 218)

En *Lamentation*, la emoción se sitúa como principio de activación del movimiento, como sucede en la etapa en el que se encuadra este solo en la trayectoria de la artista. La bailarina aparece con un vestido tubular elástico de color morado que cubre prácticamente

la totalidad de su cuerpo, a excepción de su rostro, manos y pies, portándola desde una especie de familiaridad icónica de lo sagrado, con la que hacer manejable la emoción, palpar sus repliegues, su extensión y transmutación a través del ejercicio estético. Al contrario que en Loïe Fuller, en *Lamentation* el cuerpo de la bailarina no se desmaterializa; estamos muy lejos de esa concepción ondulante, volátil, giratoria, vibrante; incandescente. En Graham la carnalidad, la materialidad y la sobriedad inundan la acción escénica y el video realizado a partir de la misma. La transmisión de ese estado emocional destaca por su severidad y precisión; la bailarina realiza un depurado ejercicio de abstracción fundado en un esquematismo/ primitivismo formal. El cuerpo se mueve en una gestualidad geométrica y repetitiva, trazando líneas rectas, especialmente diagonales que parecen cargarse en el tránsito de sus bajadas y subidas, inclinaciones y arqueamientos, de tensión, hasta conseguir dividir el aire, llevar al límite la tela, los recorrecos de esa lamentación que se convierte en habitáculo, en emoción persistente, que, a la vez, nos hace conscientes de la fortaleza que emerge en el reconocimiento de la propia vulnerabilidad y capacidad de resistencia. Movimientos que traspasan en su carácter afirmativo, en una concentración y condensación emocional que no apela o lo subjetivo sino a un estado compartido. Se muestra en ella el famoso movimiento de contracción y relajación del torso, la relevancia de la respiración en la generación del impulso y determinación del movimiento, también de la relevancia de ese torno que baja y se eleva, que integra la gravedad en el advenimiento de un vaivén telúrico; núcleo del método Graham.

⁹ Esta es una de las innovaciones escénicas más importantes de Loïe Fuller para muchas artistas, la concepción del espacio escénico en negro, análogo, en cierta manera, al cubo blanco del espacio expositivo.

3. TRANSFIGURACIONES COLECTIVAS. EL MANTO REVERSIBLE

Dentro de las acciones y propuestas en las que la transfiguración del cuerpo se produce a través de su encubrimiento y abstracción, pero con un enfoque radicalmente distinto, encontramos *Divisor* de la artista Lygia Pape. Sin duda, como sucedía con las anteriores, esta performance no tardó en convertirse en una acción de referencia en el arte contemporáneo, reactivada en incontables ocasiones, en contextos muy diversos, por la espectacularidad, la accesibilidad y la dimensión social de su planteamiento.

En los proyectos performáticos que abordaremos en este apartado, la tela se encarna como metáfora del cuerpo colectivo; tamiz de reflexión sobre nuestro modo de evolucionar, habitar y relacionarnos en las sociedades contemporáneas, la creciente tendencia a la individualidad y enfriamiento del espacio público y social. El tejido es una materia de mediación que torna visible lo invisible, hecho que vuelve a traer a las corrientes de un discurso las palabras de Paul Klee, “el arte no reproduce lo visible: hace visible”.

Divisor, realizada por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1968. El material central de la acción es una tela de 30mx30m, en la que la artista realiza numerosos cortes situados de forma geométrica, manteniendo una distancia regular entre ellos. Las participantes en la acción meten sus cabezas por dichos cortes. Estas pequeñas ranuras que aíslan la cabeza del resto del cuerpo, imposibilita su visibilidad. A través de la magnitud de este traje comunitario se lleva a cabo transfiguración del cuerpo individual al cuerpo colectivo. La artista propone una reflexión crítica so-

bre la posición del individuo en las sociedades contemporáneas, aludiendo a su situación de aislamiento, desconexión con la dimensión sensorial y al desmantelamiento del espacio público como lugar de encuentro e intercambio, ante la proliferación y crecimiento de esos *no lugares* a los que aludía Marc Augé (2017) y de diseños urbanísticos que conciben las ciudades para ser atravesadas más que habitadas. Lygia Pape plantea una acción poética reveladora de estos estados de la cuestión, a los que consigue dar la vuelta en la misma acción, en tanto ejercicio crítico de un estado privativo que se convierte en una oportunidad para equilibrar y aunar fuerzas, caminar juntas, elevando y articulando ese símbolo de la fuerza creadora y cohesionadora de una colectividad que toma posición, articulando, de diferentes formas, su modo de manifestarse y apropiarse del espacio público.

Otros de los proyectos interdisciplinarios que sobresalen en este marco de acción crítica del encubrimiento, formalizados a través de la fotografía y el videoarte son *Una estrategia de la apariencia* y *Figuras Decorativas* de la artista Verónica Vicente. En *Una estrategia de la apariencia* el encubrimiento del cuerpo apela a la invisibilidad del individuo en la sociedad contemporánea; tanto en las fotografías como en los videos la aparición del cuerpo revela una identidad desafectada. La artista sitúa la acción en el espacio público. El cuerpo se desplaza arrastrándose a modo de un gusano por rincones urbanos inhóspitos, de aspecto deshumanizado, frecuentemente de hormigón, en los que imperan formas arquitectónicas minimalistas, de ángulos rectos y cortantes.

En la acción, la artista se introduce la totalidad de su cuerpo dentro del jersey gris que

porta en su vagar urbano, ciñéndose al mismo como una segunda piel mimetizada con atonalidad gris de su contexto. Se camufla. El tejido ejerce una función opresora que sella su identidad, la repliega. Es un cuerpo insensibilizado y opaco que transita por el espacio a modo de una materia informe, de un bulto, que se desplaza y es desplazado “atrapado en el tránsito, en el ir y venir sin consciencia de sí mismo” (Vicente y Álvarez, 2013), como si ese tejido identitario social y colectivo anulara la posibilidad de expresión, manifestación y reconocimiento del espacio subjetivo; la preservación y descubrimiento de su identidad singular y consciente de los caminos que toma, de sus motivaciones y elecciones.

4. EL LAZO QUE NOS UNE

Legarsi a la montagna (Atarse a la montaña) realizada por Maria Lai y los habitantes del pueblo de Ulassai en 1981, es considerada la primera obra de arte relacional en Italia.

Volver al lugar de origen, a veces no es fácil. Maria Lai volvió a su ciudad natal, Ulassai, tras su partida en el 1956, al recibir una invitación del alcalde para realizar una obra de arte monumental. El origen de la obra y las circunstancias que rodearon su génesis y conformación, la convierte en todo un símbolo de reconciliación y trasmutación del resentimiento, empezando por el de la propia artista, a través del tejido. Desde los años 70, la artista, había encontrado en los tejidos y el hilo, las materias clave de su práctica artística. La costura une, remienda, vuelve a reformular las relaciones entre los elementos. Y este nuevo proyecto se encuadra en esta lógica de revitalización y depuración de los vínculos.

Como apunta Elena Pontiggia (2021), tras haber accedido a la condición de la artista de no realizar una obra de arte tradicional, Maria se encomienda a la tarea de proyectar la obra. Primero realiza una aproximación etnográfica, un rastreo de las leyendas que todavía continuaban presentes en el imaginario colectivo del pueblo, a través de entrevistas a las vecinas, la más destacada fue la de La Cueva de los antiguos. En ella encuentra el elemento que se va a convertir en la clave de esa obra colectiva, la cinta celestial de la leyenda, que pondrá en relación a las vecinas entre ellas y su contexto; lo terrenal y lo celestial, lo humano y trascendental. A partir del potencial simbólico de este lazo, Maria idea una acción para ser llevada a cabo por todas las habitantes del pueblo que consiste en unir con él todas las casas con la Montaña. La artista implica a la vecindad en todas las fases del proyecto. Gran parte del tiempo de desarrollo del mismo se centra en el diálogo y el intercambio sobre los distintos aspectos que atañen a la realización de esta performance colectiva. La artista toma la decisión junto con las vecinas de establecer determinados signos que manifiesten el vínculo que guarda una casa con otra. Si el vínculo es de parentesco y afecto, se incorporará a la cinta un pan de fiesta, en forma de bordado siguiendo la tradición milenaria de Cerdeña; si es de amistad, se realizará un solo nudo; si es de resentimiento u odio no se incorporará ningún signo, irá solo la cinta. El material para la elaboración de la cinta fue suministrado por el único comerciante local de jeans de lona, entregando varios rollos a la artista. Con estos rollos se realizara la primera acción colectiva vecinal; la confección de los veintiséis kilómetros de cintas de tejido con las que se llevara a cabo esta performance de profundo carácter alquímico y ritual.

El cuerpo cita. Cita a aquellos cuerpos que lo precedieron y también a aquellos que lo circundan. Cita distintos aspectos de la realidad, los materializa y les “da cuerpo”. Por eso la performance, como estrategia estética, se puede convertir en un espacio de resistencia. (Mayayo, 2016, p. 35)



Fig. 5. Telos, Casa das Artes (Vigo). Iria Vázquez y Eva Monroy (Fotografía, Joan Morera)

En 2016 realicé junto a Eva Monroy, la performance que da título al proyecto, *Telos*, creada exprofeso para la *Xornada de Arte de Acción e Muller* celebrada en el marco de la exposición *Magical Girls*, comisariada por Maria Marco. En esta acción, múltiples retales de tela¹⁰, fueron colocados en la balconada del primer piso da Casa das Artes. Yo me encargo de lanzarlos uno a uno de forma aleatoria, dificultando la tarea de su recolección. La fuerza de su lanza-

miento se ve refrenada por el aire de la sala, algunos se inflan y permanecen más tiempo suspendidos. Los retales caen como un compendio de palabras que una quiere evocar, encarnar, volver tangibles, como si la memoria quisiera liberarse; soltar recuerdos excedentes de experiencias anteriores, para que esos frag-

mentos configuren la base de otras historias y, a la vez, citar todas las que porta. Eva espera atenta abajo, para cogerlos al vuelo. Va colocando sobre sus su cuerpo cada uno de ellos. Su presencia se va transfigurando en una especie de montaña, de cúmulo de restos textiles. Una vez acabado el lanzamiento, Eva va deshaciendo cuidadosamente las capas que la cubren, apoyando, uno a

uno, los retales en el suelo. Al terminar, ambas extendemos y componemos con todos ellos una línea periférica que rodea a las asistentes. Anudamos los fragmentos formando un lazo con el que rodear y conducir a las asistentes hacia al exterior de la sala, a la calle.

Esta performance es concebida como un rito de liberación, definido en el esfuerzo de quien realiza y la pasividad de quienes lo rodean

¹⁰ Estos retales, acumulados durante la realización de mi tesis doctoral, constituyen un tiempo y energía en suspensión que era necesario activar. Al realizar la visita al mismo, vimos claro, la relevancia de poner en relación esos dos planos espaciales, arriba y abajo, definiendo una jerarquía. El espacio fue orientándonos en el proceso de concreción de la performance, la invocó.

y observan, considerando que “nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia” (Benjamin cit. en Cao, 2009, p. 20). Alude al carácter alquímico que implica la transformación y reformulación de lo que ha quedado en los márgenes en relación a la posición de alteridad e invisibilidad del trabajo realizado por las mujeres en el ámbito doméstico; a la falta de reconocimiento y valoración social de una labor ingente, tantas veces titánica, ante la sobrecarga de tareas, responsabilidades y situaciones que afrontar y solucionar, en la manutención y sostenibilidad de la estructura interna de la historia, sus vínculos y relaciones.

La escena, en este caso, es entendida como interrupción de la máquina de la explicación (...) En vez de partir de un origen o fórmula primera como operaría el esquematismo o la representación, se trata de trabajar en las relaciones. (Soto, 2020, p. 99)

CONCLUSIONES

Lo que gravita en el fondo de la investigación en la que se encuadra este artículo, reposa en el sentido que opera en nuestras vidas el acto de interpretar; ante el hecho de lo que lo se hace, se dice, se crea una vez se lanza al aire, su apariencia, volumen, textura, configuración variara, sustancialmente, según su grado de apertura, ángulo, dirección, peso, determinación; estado atmosférico y características inherentes al contexto en el que tiene lugar. Su interpretación, donación y recepción, no será inequívoca por muy plegados e impermeables que puedan parecer ciertos relatos, materias, medios de expresión y codificación que hemos constituido y, que difieren y varían en cada cultura.

Prevalece un sesgo en ella, incontables probabilidades, de que ese espacio de significación fracase, cobre otra vida y se desvíe de su intención. Porque la identidad, como una tela, en su potencial performativo, y a pesar de todo el compendio de resortes que nos esforzamos en determinar, es más fácilmente maleable y susceptible de ser alterada, de lo que parece. Podemos tirar del hilo, distender su estado, su forma; fruncirla, plegarla, doblarla, extenderla. Esta materia concentra todas esas metáforas, distinciones y caminos potenciales por los que podemos llevarla, concebirla, sentirla, potenciar sus efectos, su gestualidad imprevisible e inagotable; sus múltiples modos de ser y aparecer.

ANOTACIÓN PRE-LIMINAR LA MAGIA... EN EL CUERPO

- ¿Sabes?
 - ¿Qué Lucía?
 - *La magia no está en el vestido.*
 - *Ah, no, y ¿dónde está?*
 - *En el cuerpo.*
-

Referencias

- Arnheim, R. (1999). *Consideraciones sobre la Educación Artística*, Barcelona: Paidós.
- Albarrán, J. (2019). *Performance y arte contemporáneo. Discursos, prácticas, problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Augé, M. (2017). *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología sobre la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bourriaud, N. (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: Cendeac.
- Baceiredo, R. (2023). *Os corpos inscritos e os textos escritos. Xénero, moda e literatura*. Vigo: Edicións Xerais.
- Butler, J. (2015). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Cabo, M. (2021). *Judith Butler. Performatividad y Vulnerabilidad*. Barcelona: Skackleton Books.
- Christen, J. (2017). Loïe Fuller et la poésie des voiles. *Fabula-LhT*, 18. <https://doi.org/10.58282/lht.1862>
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Garbayo, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.
- Lingenheim, C. (s. f.). *Loïe Fuller: danseuse de l'Art nouveau*. Dossier pédagogique. Lycée Des Pontonniers Strasbourg. Recuperado de https://pedagogie.ac-strasbourg.fr/fileadmin/pedagogie/histoire-desarts/option/art_nouveau/10_loie_fuller.pdf
- L.F. Cao, M. (Coord.) (2000). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea S.A. De Ediciones.
- Maillard, C. (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Madrid: Editorial Pre-textos.
- Maillard, C. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Mínguez, P. (01 de octubre de 2020). Martha Graham y el impulso de la danza moderna. *Sul Ponticello, Revista online de música y arte sonoro*, 102. Recuperado de <https://sulponticello.com/iii-epoca/martha-graham-y-el-impulso-de-la-danza-moderna/>
- Pontiggia, E. (2021). Il nastro, la montagna. Maria Lai pioniera dell'arte relazionale. *Antinomie. Scritture e immagini*. Recuperado de <https://antinomie.it/index.php/2021/09/06/il-nastro-la-montagna-maria-lai-pioniera-dellarte-relazionale/>
- Pouillaude, F. (2019). Choréographies. De la presque nudité au spectacle des voiles et retour (1886,1893, 1896-97). En B. Bohac y P. Durand, *Mallarmé au monde. Le spectacles de la matière* (pp. 271-287). Paris: Hermann.
- Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales pesados.
- St. Clair, K. (2022). *El hilo dorado. Cómo los tejidos han cambiado la historia de la humanidad*. Madrid: Ediciones Urano S.A.U.
- Vázquez, I. (2023). www.iriavazquez.com
- Vicente, V. y Álvarez, E. (2013). Entrevista a Verónica Vicente. *Madrid Art Process*. Recuperado en <http://www.madridartprocess.com/entrevistas-de-arte-contemporaneo/330-entrevista-veronica-vicente>
- Vicente, V. (2023). www.veronicavicente.es
- VVAA (2014). *Escenarios del cuerpo. Las Metamorfosis de Loïe Fuller*. Madrid: La Casa Encendida. Fundación Caja Madrid.

Fugas
e Inter-
feren-
cias

VIII International

Performance Art conference

12

2023



REPENSAR EL PERFORMANCE EN EL ESPACIO RURAL: COMISARIADO DEL CONCURSO NACIONAL DE PERFORMANCE TIMEOUT

JESSICA CELESTE FLORES TORRES. Co-Autor: PANCHO LÓPEZ

/ Palabras clave /

Performance;
espacio público;
espacio rural;
arte acción;
concurso

1. Introducción

Este texto plantea un análisis curatorial y reseña del Concurso Nacional de Performance TimeOut, el primero en México que se especializa en premiar la realización de performances en el espacio público, específicamente el espacio rural. La primera edición se llevó a cabo durante 2021 de manera virtual, pues cada artista tuvo que realizar modificaciones a las propuestas previamente seleccionadas, desde su ciudad de origen en espacios rurales debido a la pandemia causada por el Covid-19, con resultados visuales entre naturaleza, soledad y cargas simbólicas a través de procesos de producción audiovisual. TimeOut II se presentó en el 2022 en el municipio de Santiago, Nuevo León, México, ya de manera presencial, en donde los artistas seleccionados realizaron performances en la zona rural y central de este lugar.

Un performance podría definirse como aquello que un artista realiza en una acción con una intención artística, que se vuelve un acto único e irrepetible, compartido muchas veces con el espectador. Aunque en el espacio público, esta narrativa varía: en la calle, específicamente en la zona rural, el performance se presenta como la acción de un artista frente a un espectador casual que, la mayoría de las veces no tiene conciencia de que lo que sucede ante sus ojos es considerado un acto artístico, sobre todo en un espacio donde la naturaleza engloba más de la mitad de la imagen de la acción.

Cada uno de los artistas seleccionados realizó un performance, el cual tenía como principal objetivo entablar una relación con la zona, los habitantes y la geografía del espacio. Los jurados, mediante una evaluación cualitativa, revisaron los performances con base a tres ejes principales: relación con el entorno, discurso

performativo y adaptabilidad con la simbología rural durante su ejecución. En esta investigación el performance utiliza el espacio público como centro, cuando en la obra el espacio propio de la pieza y el espacio de la expectación aparecen claramente diferenciados, como explica Marc Augé, los centros trazan una separación: “los centros definen fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y otros espacios” (Augé, 1993, p. 63).

Desarrollar performances en espacios públicos nos da la posibilidad de generar comparaciones en torno a la manera de crear y concebir cada propuesta, ya que es preciso tomar en cuenta el contexto espacial. Llevar al performance fuera del museo permite generar vínculos directos con espectadores no especializados, lo cual incide directamente en la manera de realizar y consumir performance. El museo, o los espacios designados para la presentación de obras artísticas, cuentan con una serie de normativas y códigos que limitan y direccionan las acciones, mientras que la calle, el espacio público, permite la experimentación con cierta libertad creativa, sin embargo, hay que considerar también las reglas tácitas que operan en dichos espacios públicos. Ahora bien, el Concurso Nacional de Performance TimeOut, no sólo llevó a los artistas al espacio público, sino que en un intento por descentralizar la escena cultural, los llevó fuera de la zona urbana para la realización de sus piezas.

El objetivo de esta investigación está sustentado en la relación con la calle y el paisaje rural, por medio de un jurado que dio seguimiento a los performances utilizando una rúbrica de evaluación, así como un grupo de artistas convocados a accionar en un retiro y convivencia con el incentivo de obtener un premio mone-

tario y el reconocimiento nacional. El resultado devino en una serie de imágenes que permitieron conformar una galería de performance, un conjunto de registros o documentos que narran la experiencia aprendida por los artistas. Un lago entre flores y polvo dorado, metros de tela con textos de relatos de mujeres violentadas dentro de la comunidad, un cuerpo transparente entre la arquitectura norestense fueron algunas de las imágenes que dialogaron entre los artistas, el espacio y el espectador en este apartado lugar del norte de México.

Entender al performance como herramienta no sólo artística, sino como un posibilitador de experiencias, es quizá una de las premisas más importantes para la realización de un concurso como TimeOut, que nos ha arrojado luz en torno al entendimiento de los alcances del arte acción, dejándonos ver que el performance es un detonador constante de creatividad.

2. La pertinencia del performance en el espacio público

Mucho se ha escrito sobre el performance, desde la construcción desde y para el cuerpo, las delimitaciones entre performance y ejercicio escénico, la relación entre espacio, tiempo y movimiento, la relación del cuerpo del artista, la acción y el espacio público, y es este ámbito donde se centrará la base de este texto.

¿Es el establecimiento del espacio público un terreno para generar arte des-institucionalizado?, y partiendo del concepto del ámbito público ¿se puede permear un terreno de construcción y transformación socio-cultural –entendiendo la presencia del arte en dicho ámbito– como un agente activo de cambio y beneficio social a través de un concurso? Estos

cuestionamientos fueron el eje central de esta edición de TimeOut.

El performance busca tocar heridas y focalizar problemas. Busca hacer visible lo invisible, es una lupa que potencia y exhibe para revelar secretos o denunciar comportamientos. También es espejo y llave para entrar a la intimidad, para compartir, para enunciar. El performance genera espacios de duelo. Si bien es por naturaleza efímero, tiene la capacidad de permanecer en la memoria y generar cambios radicalmente, tanto para el que lo hace como para el que lo presencia.

El artista de performance como estudioso de la percepción establece una relación con el público, una relación que el performance condiciona al fijar estrategias de percepción que son fundamentales en el performance. Los Performanceros se preguntan cuáles son sus propios límites y cuáles los límites del espectador, sus facultades de atención, de empatía, de rechazo, de aburrimiento. Se preguntan cuál es el interés suyo y del espectador, por los colores, los olores, el movimiento, el sonido [...] Es decir, el performancero se convierte en un teórico de la percepción y envuelve al espectador en una cinta de Moebius, que hace que esté afuera y adentro de la acción, simultáneamente. (Alcázar, 2014, p. 76)

El espacio público no es el mismo en el centro de una ciudad que en la frontera, en la ruralidad o en la virtualidad, podríamos hacer una descripción desde la re-conceptualización de dichos espacios, como espacios de flujo. ¿Qué entendemos por espacio público? La inminente explosión de imágenes, tecnología, lugares de encuentro, los viajes, los traslados, los exilios, el trabajo, lo virtual, aquellos lugares donde se va

de paso como las calles, las estaciones de metro, las paradas de autobús o aeropuertos. En el pasado los “no lugares”, concebidos por el antropólogo francés Marc Augé, no existían, en nuestro haber, estos espacios son generados y su contemporaneidad, se debe a la afluencia de personas que son totalmente anónimos, separados entre sí, entonces se convierten y se funden en el paisaje urbano como elementos simbólicos y forman parte de la concepción de la humanidad actual.

El espacio público se transforma con el flujo de información, de transeúntes y por ende se concreta más en las ciudades de paso o frontera, es ahí donde el espacio público se convierte en un espacio liminal que permite la construcción de discursos artísticos que se develan y construyen nuevas formas de hacer y percibir el arte en cuanto se interactúa con el público de paso. ¿Se puede utilizar entonces, un espacio público para generar arte performático? En primera instancia habría que reseñar ¿qué es el espacio público? Se le reconoce al espacio público según el reglamento de Dinamarca:

—
Espacio público es el conjunto de inmuebles públicos y los elementos arquitectónicos y naturales de los inmuebles privados destinados por su naturaleza, por su uso o afectación, a la satisfacción de necesidades urbanas colectivas que trascienden, por lo tanto, los límites de los intereses privados de los habitantes y quienes dictan el uso de los mismos”. (Ley 9 de 1989 y Decreto 1504/98 Artículo 2)

Es en este sentido que se desarrolla el arte callejero, performance, intervenciones, instalaciones, manifestaciones y toda clase de expresiones artísticas que permiten que al espacio público se transfiera un discurso activo

e interminable en cuanto existan transeúntes que presencien dichos eventos. A medida que se vaya formando una conceptualización del espacio público y su pertinencia en el ámbito de las artes visuales como agente de recomposición social, se podrá seguir sustentando, teorizando y produciendo este arte en pro de la ciudadanía, específicamente como un lugar para realizar y ejecutar el arte contemporáneo en sus calles ya no en sus museos.

La investigación y resignificación del espacio público mediante su análisis y configuración de la cultura visual, genera proyectos artísticos que alberguen toda manifestación cultural, para apostar a producir arte en las calles e invitar a la comunidad a que participe de las mismas. TimeOut es precisamente esta pertinencia, relacionando a los artistas en un concurso nacional enfocado específicamente en el cuerpo y el espacio público, el cual se ha estructurado de tal forma que se ha posicionado con este proyecto para la ciudadanía, con la intención de hacer pensar y reflexionar sobre lo que acontece como sociedad, establecer un vínculo directo entre artistas y público en general, retomar las calles, y mejorar la calidad de vida por medio del arte y sus múltiples manifestaciones, por utópico que se considere.

La fundamentación del festival, como se ha concretado y contextualizado durante estas emisiones ha sido, en primer lugar una controversia, debido a la idea de que el espacio público debe utilizarse como plataforma del arte performático específicamente en este caso, pero con ello se han obtenido muchas limitantes, en cuanto qué se puede y qué no se debe exhibir en las calles, debido a que los espacios públicos no son del dominio social. Se cuestiona sobre si realmente alguna vez han existido los espacios públicos, y se refiere a una serie

de nostalgias sobre su fundamentación en la historia, en cómo se ha estructurado bajo el canon de sociedad, y domesticación, y la forma en que ha sido retomado por la burguesía, en referencia a Susan Fainstein quien hace una crítica importante sobre la noción posmoderna del espacio público que está siendo desplazado hacia su privatización.

Es por ello que se intenta recuperar estos espacios, siendo que la realización de TimeOut en una galería o en un museo, le quitaría importancia al acto del performance o de las artes visuales, por consiguiente, las personas aún se encuentran en las calles, la interacción pura está en la gente que camina y durante la ejecución de un performance, la gente se queda, observa, dialoga, se cuestiona, disfruta, se espanta, se emociona, participa; en sí pierde sus minutos y sus horas mientras sucede el acto artístico. Y es en esta interacción un ganar-ganar, el espacio público que tiene ya vida de por sí, se manifiesta en este breve momento indeterminado en una actividad artística y noble como lo es el performance.

Los artistas le atribuyen un valor cultural al espacio público como continente idóneo de expresiones artísticas efímeras, o como tribuna de diálogo e interacción social con los públicos urbanos populares, que justifica su ocupación para estos fines. Por tanto, la apropiación simbólica opera desde el momento en que los artistas imprimen a dicho espacio ciertos valores culturales y le asignan funciones artísticas y de comunicación social sin precedente. (Sánchez, 2003, p. 9)

A lo largo de la historia, el arte ha sido precursor del cambio social, desde la tecnología, la visión, la ciencia. Se intenta, mediante la realización del concurso, dar un pausa a lo que

se tiene visualizado en las calles y que la gente establezca los espacios públicos como un lugar para participar no sólo del ámbito cultural, sino como cualquier sitio para recrear el cuerpo y el espíritu.

La forma en que se puede analizar y reflexionar estos sucesos dentro y fuera de TimeOut en el entendimiento de los nuevos estudios sociales y de la cultura visual son totalmente permisibles y costeables, debido a que tanto artistas, espacio público y el acto performático se fusionan en unas cuantas horas ante el público en general que participa dándole sentido al concurso. El filósofo español José Luis Brea, en una de sus publicaciones sobre estudios visuales, realiza un análisis y menciona que el arte ha evolucionado desde los mismos productores, sus discursos y sobre todo en la forma de producción “artística”, tal y como es el caso de TimeOut.

A su vez, los estudios visuales abordan la necesidad de encontrar nuevas estrategias de análisis ante el desbordamiento de imágenes en la actualidad, sobre las maneras de ver, interpretar, juzgar, teorizar, analizar, etc. a las imágenes mismas, desde su mismo origen, desde quien las ve, y desde la cultura misma. El espacio público está inundado de imágenes: anuncios, memes, fotografías, etc., que impactan directamente a la sociedad. Y por ello, consideramos la pertinencia de un concurso nacional que resignifique y abra la oportunidad de transformar nuestro entorno.

En términos generales, la apropiación simbólica del espacio público urbano designa la ocupación del espacio público con fines ideológicos, estéticos, contraculturales, rituales, etc., ajenos a la legislación institucional. Por otra parte los actores sociales

le atribuyen a este espacio público valores: ideológicos, estéticos, rituales, etc., que justifica la utilización para estos fines. Por otra, contravienen las convenciones y lógica gubernamental que reglamentan las actividades y uso del espacio público, al apropiárselo para otras funciones distintas a esta lógica y asignarles significaciones diversas. Por tanto, es a través de sus valores y acciones culturales que resignifican el espacio público y opera su apropiación simbólica. (Sánchez, 2003, p. 9)

Las estrategias son diferentes, el arte puede funcionar como un medio de expresión que invite a la reflexión y la re-contextualización del espacio público visionado como un lugar de exhibición violenta, por lo que recuperar los espacios “peligrosos” mediante el arte, es totalmente pertinente. Además del performance y las artes vivas, el teatro, la danza, la música, las intervenciones urbanas, el graffiti (murales y pintas), entre muchas otras actividades pueden reconfigurar puentes, avenidas, plazas, calles, casas, que han sido marginadas por sucesos que se enmarcan por la violencia y la inseguridad.

3. Paisaje rural en la poética de la imagen corporal

En el arte es tradición la representación del paisaje natural en la pintura. Los grandes pintores se encargaron de contemplar la naturaleza y captarla con técnicas y gran destreza; el arte no podría ser entendido sin la pintura en todas sus vanguardias. Es en este sentido, que la naturaleza tiene una importancia primordial en el ámbito artístico. En muchas obras se capta un gran sentido del paisaje, de la naturaleza, pero también de la relación del hombre con su entorno.

Por su parte el performance, específicamente en la imagen corporal, ha tenido una gran conceptualización con el uso del “escenario” como parte de la construcción de la idea. Algunos artistas han transgredido el uso de su cuerpo hasta el límite en la relación con el paisaje y el concepto, generando imágenes poéticas y efímeras.

La exploración del espacio rural, o el paisaje natural en contraste con el espacio público o urbano, así como el espacio institucionalizado, permiten que se posicionen distintos códigos visuales en la construcción de un performance, el cuerpo, como tal, fuera del espacio público, de la ciudad, de la cotidianidad, permite una relación más profunda con la acción, el trabajo introspectivo es en solitario, lejos de las “audiencias” y con una preocupación generalizada hacia el registro y la composición.

El medio rural no es, como resultado, una realidad uniforme y estática. Abriga una notable diversidad, territorios con fisonomías y rasgos muy diferenciados, tanto desde un punto de vista sociodemográfico, como económico y cultural. Las nuevas articulaciones materiales, la movilidad y la diversidad prescriben la necesidad de imaginar nuevos escenarios de convivencia para todos los cohabitantes e impulsan la transición hacia nuevas estéticas y universos simbólicos. (Burgos, 2020, p. 14)

De esta manera se establecen formas de “retratar” y “relatar” el cuerpo en distintos escenarios, sin el control de una iluminación artificial, sin la participación del público o del cobijo institucional. El espacio rural puede ser entonces un catalizador de nuevas poéticas visuales en torno al cuerpo, es ahí donde se



Fig. 1. Mercedes Aquí. *Ritual contemporáneo para la lluvia.*



Fig. 2. Mercedes Aquí. *Ritual contemporáneo para la lluvia.*



Fig. 3. Alejandro Zertuche. *Compendio de ancestros.*

inserta el Concurso Nacional de Performance TimeOut, el cual establece en su convocatoria –como única característica– el uso del espacio rural para generar un performance que se relacione con el mismo.

4. Repensar el performance. ***Comisariado TimeOut***

El Concurso Nacional de performance TimeOut, se desarrolló en Santiago, Nuevo León, México, un pueblo al sur de Monterrey, capital. Durante más de una semana los concursantes habitaron una casa en dicho poblado, para convivir, competir y relacionarse con el lugar.

Los artistas seleccionados de esta emisión fueron:

1. Luz del Carmen Magaña (Querétaro). *El tiempo pasa bailando, de la serie: cumpleaños feliz.*
2. Alfonso Badillo Gutiérrez (Yucatán). *Habitar la Ciudad.*
3. Alejandro Zertuche Almaguer (Nuevo León). *Compendio de ancestros.*
4. Aura Patricia Torres Ontiveros (Ciudad de México). *Estroma.*
5. Mercedes Martha Aquino (Argentina-México). *Ritual contemporáneo para la lluvia.*
6. Karla Paola Rebolledo García (Veracruz). *Muro fantasma: Los que fracasan cuando triunfan.*

Los artistas serían los responsables de conocer el espacio, acercarse a sus habitantes, observar los escenarios y establecer un diálogo entre el espacio rural, el cuerpo, la intención de la acción y competir por un premio económico de veinte mil pesos mexicanos. De esta manera cada artista en una residencia compartida buscaría ejecutar su idea adentrándose en la comunidad. Por otro lado, los miembros del jurado, conformado por artistas y especialistas en el área, solo fueron partícipes de los performances, sin tener convivencia con los artistas, llevando a cabo una entrevista final para hacer sus apuntes y comentarios. Los jurados fueron: el dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca, Subdirector de Posgrado de la Facultad de Artes Visuales (FAV) de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), Esmeralda Pérez-Tamiz, artista visual y directora del proyecto Biósfera Experimental y Yolanda Benalba, artista visual y gestora cultural.

Durante los días del retiro, cada artista caminó, convivió y se trasladó a los espacios buscando el sitio idóneo para las piezas antes conceptualizadas, las cuales fueron adaptadas a partir de la naturaleza de la convivencia, los espacios, los habitantes y las propias dificultades del poblado. Los artistas tendrían dos días para realizar los performances y serían observados por los jurados. Este Concurso se realizó con la subvención del Programa de Apoyo a la Difusión, Investigación y Documentación de las Artes (PADID) 2021 otorgado por el Centro Nacional de las Artes (CENART).

Las imágenes captadas por el registro del concurso, encontraron escenarios naturales para su posible relación con lo rural. Fuera de la institución cultural, estos ejercicios de arte son fundamentales para la vinculación con las audiencias y la generación de conocimiento en

actos simbólicos que pertenezcan al anecdotario visual de todo espectador.

La artista nacionalizada mexicana, Mercedes Martha Aquino, mejor conocida como Mercedes Aquí, presentó una pieza al borde la presa “La Boca”, misma que recientemente se había “llenado” después de una sequía intensa que azotó a todo el Estado de Nuevo León. Para esta acción ritual, la artista llevó varias docenas de flores de colores con las que elaboró, con ayuda del público, un espiral sobre el suelo a unos cuantos metros de la presa conectándose con la tierra, vestida de blanco, colocó polvo dorado en las manos de quienes accedían a colaborar con ella y poco a poco se formó la figura que en palabras de la artista “tiene una relación con la conexión entre el origen y lo contemporáneo”. Agradecer la lluvia, generar convivencias y afectos, una complicidad que llevaba a la reflexión en torno a los recursos naturales a partir de abrir un umbral que podría repetirse cada vez que fuera necesario. Al final, las flores fueron ofrendadas al agua, una manera muy poética de concluir con dicho ritual.

Alfonso Badillo, originario de la península de Yucatán, propuso un recorrido por diversas calles de Santiago, vinculándose con el espacio por medio de la recuperación de objetos en el trayecto. “Habitar la Ciudad” fue una acción en la que el artista recolectó basura, que sirvió de relleno para una figura corpórea que quedó simbólicamente abandonada en la Casa de la Cultura del pueblo.

Por su parte, el artista neoleonense Alejandro Zertuche solicitó que se colocaran cinco escaleras de tijera, idénticas, en el centro del parque de Santiago, frente a la catedral, lugar donde invocó, por medio del performance como acto ritual, un oráculo para hablar de sus



Fig. 4. Alfonso Badillo. *Habitar la Ciudad.*

antecesores y establecer el diálogo con su propio origen. Para el performance “Compendio de ancestros” lo acompañaron miembros de su familia, que juntos hacían un llamado genealógico, mismo que culminó cuando encendieron algunas veladoras, con el fuego transformador que a su vez propone ser guía espiritual.

La artista queretana Luz del Carmen Magaña presentó “El tiempo pasa bailando, de la serie: cumpleaños feliz”, una pieza que logró hacer que paseantes del parque central de Santiago bailaran con ella en un ambiente muy festivo, con cumbias y salsa, lo que nunca supieron es que ella había colocado un tapete como espacio de baile, que en realidad era una enorme bandera de México cubierta con pintura negra, haciendo referencia al luto que se debe guardar por tantas muertes y violencia en el país. Al final se reproduce una cumbia feminista, la artista se acuesta y se llena de pintura roja los pies para seguir bailando, ensangrentando metafóricamente la bandera. Al tiempo se repartían volantes al público asistente y a los paseantes que visitaban el parque, los cuales contenían instrucciones de qué hacer en caso de que ella un día desapareciera.



Fig. 5. Luz del Carmen Magaña. *El tiempo pasa bailando, de la serie: cumpleaños feliz.*

Karla Rebolledo, oriunda de Veracruz, llevó a cabo el performance titulado “Muro fantasma: Los que fracasan cuando triunfan”, en el cual imprimió su retrato en hojas de papel, mismas que pegó en una pared con agua y leche. Una obra introspectiva en donde sólo hubo espectadores y que, al ser autobiográfica –como de museo o galería– lamentablemente no alcanzaba a vincularse del todo con los habitantes del entorno rural ni con el espacio público. No necesariamente era una pieza mal realizada, pero se alejaba de los planteamientos principales del concurso.



Fig. 6. Karla Rebolledo. *Muro fantasma: Los que fracasan cuando triunfan.*

Por último, Aura Patricia Torres Ontiveros, originaria de la ciudad de México pero afincada en Nuevo León, resultó ganadora con la obra titulada “Estroma”, en la cual se tocaba, de diferentes formas, los problemas que aquejan a la sociedad civil: la violencia doméstica y contra las mujeres, el abuso a sus cuerpos y la impunidad. La artista contactó con mujeres mayores en centros de apoyo locales y pudo informarse en torno a los malos tratos y machismos que vivieron a lo largo de sus vidas, mismas que ella transcribió sobre tiras de tela que fueron anudadas hasta llegar al centro de Santiago. Torres invitó a la comunidad femenina a expresarse y contarle sus sentipensares, logrando una inmediata y sutil relación con algunas mujeres del lugar. Por medio de la escritura se hacía pública la queja, la dolencia, la impotencia. La denuncia momentánea se volvía válvula de escape, la visibilización de un problema real escrito sobre esos lienzos, logró unir a una comunidad clamando justicia, rogando por el respeto y la equidad.

El resultado de las imágenes y las acciones de los artistas, pueden responder a algunos cuestionamientos que se intuyen en la realización de proyectos culturales, que son específicamente centrados en la ciudad, en donde existe la oportunidad de generar nuevos escenarios y audiencias. En el texto titulado “Pensar y Hacer en lo Rural” que publicó Benito Burgos con el apoyo del Ministerio de Cultura y Deporte de España, se menciona que: “es en la tensión o fricción de lo rural-urbano, en los intersticios y espacios liminales, donde puede fermentar lo nuevo, otros modelos sociales y prácticas culturales y artísti-



Fig. 7. Aura Torres. *Estroma*.

cas experimentales”... Estas fricciones se centran en la crítica de realizar siempre las actividades artísticas, culturales y deportivas de manera centralizada, marginando a los que habitan esa ruralidad que la urbe ignora.

Queda claro que, en palabras de este autor: “el impacto de la cultura y las artes va más allá del retorno económico. Debemos plantear la ‘cuestión o razón cultural’ desde otros ángulos para avivar todo su potencial emancipador y transformador”. Es interesantísimo observar la manera en que el arte es capaz de incidir en el entorno, de lograr que se derrumben barreras y se abra la puerta a lo nuevo, lo diferente. Aprender de otras formas artísticas es una tarea difícil, sin embargo el performance tiene una capacidad de sensibilización y penetración cultural como ninguna otra de las artes visuales, ya que posee un factor humano directo y veloz, generando aceptación o rechazo inmediato.

5. Conclusiones

El Concurso Nacional de performance TimeOut tenía como primer objetivo penetrar diversas capas de la comunidad, buscando como

escenario un poblado recóndito que si bien está rodeado de bellezas naturales, cultura y folclor, como es Santiago, Nuevo León, regularmente vive alejado de formas artísticas alternativas, siendo que la costumbre no permite experimentar y lo nuevo o diferente despierta suspicacias.

Centrar el comisariado en piezas capaces de tener injerencia con los y las habitantes de esta localidad, permitió ver resultados inmediatos, de ahí la pertinencia e importancia de permitir y fomentar el performance como práctica artística, de contacto directo. TimeOut buscaba repensar el performance en lo rural, lejos de la ciudad.

Descentralizar la presentación de obras de arte contemporáneo, señalar nuevas formas de decir y pensar en otros imaginarios posibles fue el motor de TimeOut.

Estas acciones permitieron tocar la herida, denunciar, alzar la voz, decir lo impronunciable. Estos ejercicios de arte resultan ser fundamentales para la vinculación con las audiencias y la generación de conocimiento por medio de actos simbólicos que alcancen a todo espectador.

Establecer comunicación con el entorno y acceder a los otros por medio de actos poéticos, son recursos que a través del arte logran generar vínculos y establecer lazos, que si bien en muchas acciones tienen un carácter efímero, permiten momentáneamente tener esperanzas de un mundo mejor, más abierto, más plural e incluso más hermoso.

Referencias

Alcázar, J. (2014). Performance: Un arte del yo: Auto-biografía, cuerpo e identidad. México DF: Siglo XXI.

Augé, M. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Brea, J. L. (2008). Apuntes sobre los estudios Visuales.

Burgos, B. (2020). *Pensar y hacer en el medio rural. Prácticas culturales en contexto*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

Butler, J. (2007). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Carnevali, D. y Góngora, O. (2017). Arte-acción desde la periferia. Mérida: La Periferia, Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY).

Certeau, M. de (1996). *La invención de lo cotidiano*. Volumen I y II. México D.F.: Universidad Iberoamericana.

Camarero, L. (2017). Por los senderos de la despo-blación: Notas desde la diversidad social. *Documentación Social*, 185, 19-35.

Cortázar, J. (1970). *La vuelta al día en ochenta mundos II*, Madrid: Siglo XXI.

Ferrando, B. (2009). *El arte de la performance. Elementos de creación*. Valencia: Mahali ediciones.

Ferrer, E. (2000). Install-acción. *Inter Art Actuel*, 74. Recuperado de <http://arteleku.net/estherferrer/EFerrer.jsp>

Salcedo, R. (2002). El espacio público en el debate actual, una reflexión crítica sobre el análisis posmoderno, *Eure*, 28(84), 5-19. <http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612002008400001>

Fernández, B. (2015). Cuerpo y espacio corporal: Las acciones artísticas realizadas con el cuerpo crean nuevas realidades espaciales consideradas arte. *Communication papers: media literacy and gender studies*, 4(6), 32-45.

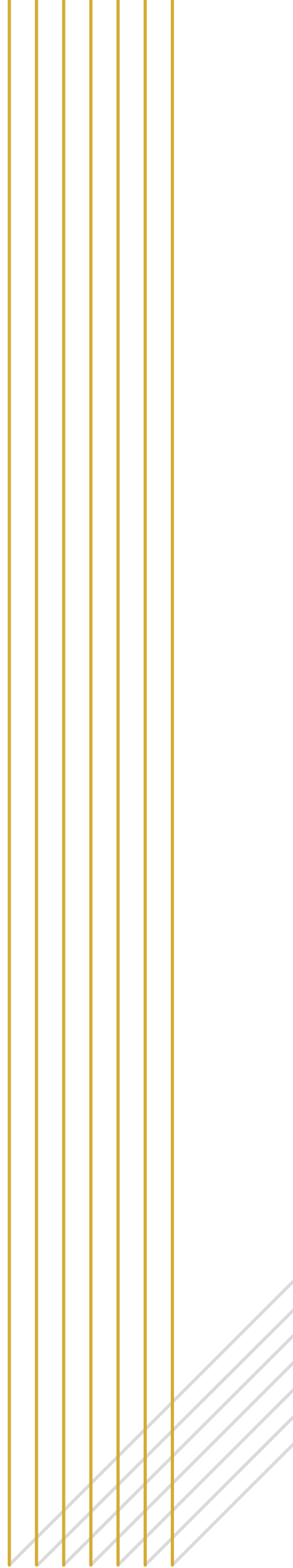
Picazo, G. (1993). La performance de las primeras acciones a los multimedia de los 80. En G. Picazo (Coord.), *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro.

Sánchez, A. (2003). *La intervención artística de la ciudad de México*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Sanz, M. A. (2007). *El consumo de la cultura rural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.







VIII International
Performance Art conference



VIII International
**Performance Art
Conference**

2023

